

СЕРГЕЙ ПОДСОСОННЫЙ

СОВРЕМЕННЫЙ ПОЛЬСКИЙ ДОСТОЕВСКИЙ:

рецепция писателя в ежедневнике „Gazeta Wyborcza” (1989–2019)

WUW

СОВРЕМЕННЫЙ ПОЛЬСКИЙ

ДОСТОЕВСКИЙ

СЕРГЕЙ ПОДСОСОННЫЙ

СОВРЕМЕННЫЙ ПОЛЬСКИЙ ДОСТОЕВСКИЙ:

рецепция писателя в ежедневнике „Gazeta Wyborcza” (1989–2019)

WUW
WYDAWNICTWA UNIWERSYTETU WARSZAWSKIEGO

Рецензенты
Анджей де Лазари / Andrzej de Lazari
Хенрик Папроцки / Henryk Paprocki

Ведущий редактор
Якуб Озимек / Jakub Ozimek

Редактор
Елена Аземша

Корректор
Павел Кудерски / Paweł Kuderski

Указатель
Сергей Подсосонный

Проект обложки и титульных листов
Эльжбета Хойна / Elżbieta Chojna

Набор и верстка
Дариуш Гурски / Dariusz Górski

Издано благодаря финансовой поддержке Варшавского университета

Публикация под лицензией Creative Commons Attribution 3.0 PL (CC BY 3.0 PL)
(полный текст доступен по адресу: http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl/legalcode)

Сергей Подсосонный / Siarhei Padsasonny, Варшавский университет, ORCID 0000-0001-9527-7878

ISBN 978-83-235-6214-6 (печать)
ISBN 978-83-235-6230-6 (e-pub)
ISBN 978-83-235-6222-1 (pdf online)
ISBN 978-83-235-6238-2 (mobi)

Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego
PL 02-678 Warszawa, ul. Smyczkowa 5/7
e-mail: wuw@uw.edu.pl
www.wuw.pl

1-е издание, Варшава 2024

Содержание

От автора 7

Введение 11

Биографический нарратив Достоевского 68

Рецепция творчества Ф. М. Достоевского до «больших романов» 117
Бедные люди 117
Белые ночи 119
Двойник 123
Хозяйка 127
Село Степанчиково и его обитатели 127
Записки из подполья 133
Униженные и оскорбленные 137
Записки из мертвого дома 142
Скверный анекдот 151
Крокодил 153

Достоевский в системе современного польского образования 154
Идеология в образовании 164

Преступление и наказание как роман о вседозволенности 182
Мультипликационный мир Петра Думалы 187
Нигилизм современности 193
Роман *Преступление и наказание* в театре и кино 198

Роман *Идиот* на страницах газеты 226

Рассказ *Чужая жена и муж под кроватью* и повесть *Вечный муж* 257

Рецепция романа *Бесы* как осмысление метафизики зла тоталитарного и посттоталитарного мира 260
Рецепция *Бесов* через театр и кино 274

«Неприсутствие» рецепции романа *Подросток* 305

Многоуровневость рецепции романа *Братья Карамазовы* 307

Парадигма правды через рецепцию *Дневника писателя* 351
«Польский вопрос» 353
«Восточный вопрос» 362
Художественные произведения на страницах *Дневника писателя* 367
Бобок 367
Кроткая 371
Сон смешного человека 386

Литературные связи с творческой системой Ф. М. Достоевского 389
Достоевский и контексты русской литературы 389
Польская литература в созвучиях с Достоевским 392
Иностранная литература и Достоевский 422

Идейный мир Достоевского через рецепцию в газете 447
Христоцентризм и антропоцентризм писателя 447
Женский вопрос 455
Шовинизм Достоевского в современном контексте и поиск компромисса 458
Историко-политические контексты и религия 469
Смоленская катастрофа, ее последствия и Достоевский 500

Рецепция образа Достоевского через современную культуру 510

Рецепция Достоевского через нетипичные контексты 550

Заключение 573

Библиография 585

Именной указатель 655

Мировая история – это гонка во времени, бег взапуски ради наживы, власти, сокровищ, тут весь вопрос в том, у кого хватит силы, везенья или подлости не упустить нужный момент. А свершение в области духа, культуры, искусства – это нечто прямо противоположное, это каждый раз бегство из плена времени, выход человека из ничтожества своих инстинктов и своей косности совсем в другую плоскость, в сферу вневременную, освобожденную от времени, божественную, совершенно неисторическую и антиисторическую.

Герман Гессе, *Игра в бисер*

От автора

Такие писатели, как Федор Михайлович Достоевский, изучены глубоко и масштабно представителями различных отраслей знаний. Сегодня, через более чем двести лет после рождения гения, сказать что-то новое и еще не заявленное – задача непомерно трудная. Да и само изучение его наследия сопряжено с объемной работой, связанной с прочтением и осмыслением методологической базы, различных источников, публикаций на разных языках, а также просмотром лекций, интервью, фильмов, спектаклей и т. д. При этом есть и нечто такое, что неизменно притягивает в этой личности, а время, потраченное на Достоевского, вряд ли можно определить словом «зря». К тому же всё еще находится то в его творчестве или сказанное о нем, что по-прежнему требует уточнений, анализа, осмысления и описания.

Вероятно, главный вопрос вызывает современный уровень изучения или просто восприятия Достоевского в разных странах. Сегодняшняя культура живет в ускоренном темпе: каждую секунду появляются новые статьи в СМИ, комментарии в интернете, посты в социальных сетях, выходят радио- и телепрограммы, снимаются репортажи, документальные и художественные фильмы, на театральных сценах ставятся пьесы. Это огромный поток информации, который обрушивается на человека, а он оказывается не в состоянии всё увидеть и услышать, прочитать и глубоко осмыслить. Еще всматриваясь в XIX век, можно было бы исследовать рецепцию Достоевского в прессе целиком, но уже в XX такое исследование требовало уточнения периода, издания, тематики. На рубеже XX–XXI вв. подобные границы должны быть очерчены еще более жестко. Но и в этом случае не будет сказано последнего слова.

В нашем исследовании обратимся к современной польской рецепции писателя, так как автор этой работы пребывает в данном информационном и культурном поле. И всё же потребуется еще сузить взгляд на тему. Отсчетом польской современности для нас стало падение коммунизма в стране в 1989 году. А верхнюю границу мы поставили через тридцать лет, что давало шанс достаточно полно взглянуть на проблему, а также проследить эволюцию развития культуры советской эпохи в новое состояние. К тому же в 2020 году Польша, как и весь мир, столкнулась с эпидемией коронавируса, что привело к закрытию учебных заведений, объектов культуры, приостановке массовых мероприятий, – а это уже иные условия существования литературы, нежели имелись до этого.

Полномасштабная война России против Украины в 2022 году изменила рецепцию не только творчества Достоевского, но и всей русской литературы и культуры, что требует совершенно иного взгляда, для которого в дальнейшем будет необходимо новое исследование, ибо классика русской литературы исчезала на время из театров, было приостановлено сотрудничество многих западноевропейских ученых с коллегами в России, культура оккупанта проходит этап стигматизации. Всё это предполагает иную методологию изучения материала, но наша работа может послужить одним из шагов в таком направлении.

Проанализировать польскую рецепцию Достоевского в современном медиапространстве целиком в границах одного исследования не представляется возможным по причине большого объема материала. Кажется, наиболее адекватным подходом является обращение лишь к одному изданию, которое сформировало цельную картину рецепции.

Выбор ежедневника „Gazeta Wyborcza" не случаен, так как газета начинает свою историю вместе с падением коммунизма, будучи непрерывной иллюстрацией жизни страны. Именно в нем отражены все наиболее важные события в Польше как через общий взгляд, так и в региональных и тематических приложениях. Поначалу казалось, что рецепция Достоевского в издании не столь широко представлена и это лишь отдельные упоминания, но, когда началась работа над материалом, выяснилось, что публикаций различного характера, где назван писатель, не просто много, а очень много. Многолетний процесс обработки материала продемонстрировал, что отдельные публикации лишь поверхностные, в некоторых допущены фактические неточности и инсинуации, но были и серьезные публицистические статьи, научные анализы, рецензии и отзывы экспертов, работы литературоведов, философов, богословов и т. д. Ряд авторов издания – профессиональные литературные, театральные и кинокритики, они ведут колонки и обзоры, а их статьи публикуются достаточно регулярно. Обращение к одному материалу тут же требовало изучения другого, возникала необходимость читать рецензируемые книги, смотреть киноленты, посещать спектакли, что значительно расширяло диапазон исследования. Всё это позволило развернуть действительно панорамную картину современной рецепции писателя в польской культуре. Требовалась определенная структура работы.

Изначально это был план биографического, то есть хронологического представления материала, но по мере появления новых сведений оказалось, что такая система не всегда работает. В рамках последовательного изложения начали появляться тематические блоки, в которые вкраплялись всё новые и новые уточнения и дополнения. Это повлекло пересмотр всей структуры, чтобы избежать хаотического расположения материала.

Итак, целью исследования стало глубинное изучение рецепции Достоевского в ежедневнике „Gazeta Wyborcza" (1989–2019 гг.). Для этого были реализованы задачи по сбору и систематизации материала, его логическому уложению, описанию, анализу и критике. Всё это и обусловило структуру работы, которая формировалась и изменялась здесь как рабочий материал. Было решено самостоятельно переводить цитаты на русский язык, но в постраничных сносках оставить оригинальные варианты, чтобы читатель смог при необходимости к ним сразу же обратиться. Здесь же приведены многочисленные комментарии, библиографические справки, уточнения, которые в значительной степени расширили представление о тех или иных проблемах.

Во введении мы взглянули на историю рецепции еще с XIX века, ее исследование в Польше, а также изучение наследия писателя в польской науке. Здесь же представлен и охарактеризован предмет исследования, определены основные направления рецепции в изучаемой газете. Намечены центральные проблемы и главные векторы именно польской рецепции в современности.

Центральная часть работы открывается биографией писателя, которая, как оказалось, достаточно часто попадала на страницы издания, но эти публикации зачастую требовали серьезного уточнения, так как в них искажалось множество фактов. В этой части мы рассматриваем также рецепцию романа *Игрок*, который преимущественно предстает в биографическом контексте. Здесь не просто биография автора, известная из источников, писем и документов, но та, которая вырисовывается именно со страниц издания, а иные материалы, на которые принято ссылаться в литературоведении, были использованы в качестве дополнений и пояснений.

Далее в хронологической последовательности мы даем рецепцию художественного творчества Достоевского до периода, связанного с написанием «больших романов». После этого было решено сначала представить наследие писателя в образовательном процессе Польши, ибо это касается каждого и служит определенной базой формирования представления о Достоевском. И только после этого мы подошли непосредственно к роману *Преступление и наказание*. Далее романы «пятикнижия» распределились хронологически, но внутри каждого подраздела этот принцип нарушался при представлении параллелей, сравнительном анализе или обращении к литературоведческим и прочим исследованиям.

Отдельно представлен *Дневник писателя*, но не как исключительно публицистическое наследие, ибо значительное внимание на страницах газеты уделено художественным произведениям из авторского журнала.

Всё это определило основную структурно-смысловую канву рецепции, но требовало углубления. Именно поэтому далее появились разделы, посвященные отдельным узловым проблемам творчества Достоевского: «польский вопрос», «восточный вопрос», женский вопрос, идеологические, политические, философские контексты и т. д. Картина была бы неполной без компаративистского литературного анализа, так как в статьях газеты фигурирует множество фамилий авторов и названий их произведений, относящихся к наследию мировой литературы. Некоторые связи уже представлены в литературоведении, отдельные из них лишь намечены, а что-то является абсолютно новым и требует изучения. В современном мире немаловажным представляется пласт массовой культуры, через которую также проникает рецепция Достоевского. Это привело к необходимости ввести раздел по данной теме. Кроме того, ряд публикаций был своеобразной мозаикой сегодняшнего медиапространства, в котором упоминание Достоевского является модным, скандальным, ярким, а иногда кажется лишенным всякого смысла. Обзор таких статей мы поместили в отдельный раздел, который может выполнять как развлекательную функцию, так и демонстрировать направление рецепции сегодня.

Все эти разделы, подразделы и тематические элементы, вставки и направления изучения создали цельный образ современного Достоевского в польской культуре. И хотя это более тысячи двухсот материалов только одного издания, полагаем, они представляют достаточно цельный образ, который, безусловно, можно дополнять, уточняя и добавляя штрихи к портрету русского писателя в Польше. Мы старались создать сегодняшнюю энциклопедию знаний об авторе через одну, но самую массовую газету, отталкиваясь от нее и обрамляя создаваемый нами портрет писателя собственными научными комментариями и анализом.

Введение

Обращение к творческому наследию и личности Ф. М. Достоевского в польской прессе отмечено в литературоведении: речь идет еще о XIX веке и первом косвенном упоминании о писателе в 1847 году в издании „Tygodnik Petersburski" и уже прямом – в литературном журнале „Gwiazda" в 1848 году [Wedemann 2010: 19–28]. Подробное и наиболее полное исследование о рецепции Достоевского в 1847–1897 гг. принадлежит Мареку Ведеманну (Marek Wedemann, род. 1966 г.), который представил степень изученности проблемы и оговорил ряд работ по теме, отметил связи с польским классическим литературным наследием[1].

[1] См. подробнее: Wedemann M., *Polonofil czy polakożerca? Fiodor Dostojewski w piśmiennictwie polskim lat 1847–1897* [Wedemann 2010]. Автор обратился к предыдущим исследованиям и значительно их дополнил, указал на недостатки и сделал анализ многочисленных источников. Речь идет о первых фрагментарных упоминаниях создателя романа *Бедные люди*, позже – об авторе *Записок из мертвого дома*, а затем – известном русском писателе в контексте польской истории и его зарубежной славы. Особого внимания заслуживает метафора «мертвый дом» в контексте польского лагерного опыта. В качестве приложения в книге приведена *Сибирская тетрадь* (*Sybirski pamiętnik*) Юзефа Богуславского (Józef Bogusławski), который фигурирует в тексте Достоевского. Отмечены не только журнально-газетные публикации, но и первые монографические академические обращения к творчеству писателя. Поднят вопрос мессианизма у Достоевского и польских романтиков, однако отмечена опасность радикальности взглядов русского писателя, на что еще в XIX веке указывал профессор А. А. Потебня (1835–1891 гг.): «Мессианизм Достоевского с его враждою к „господам русским европейцам-либералам" <...> перешедши в практические сферы, может достигнуть не поднятия народного духа, а чего-то совсем другого» [Достоевский 1984b: 298]. Из монографии следует, что на начальном этапе знакомства с творчеством Достоевского польский читатель мог получить характеристики о «жестоком таланте», авторе «униженных и оскорбленных», полонофобии, национализме, шовинизме, соотношении творческого и биографического опытов автора и пр. Особенно важным звучал «польский вопрос» в контексте

Изначально перед нами писатель, который восходит на литературный олимп, переживает неудачи и возносится всё выше, оценен достаточно критически и неоднозначно. Хотя основные тенденции миросозерцания автора были обозначены, глубинное метафизическое осмысление наследия состоится несколько позже. В XX веке речь пойдет о сотнях обращений к имени Достоевского в самых разных контекстах. Данное явление связано с текстами и биографией писателя, о которых пишут, реагируя на события, связанные с жизнью автора и историческими реалиями, культурными параллелями и связями, «польским вопросом» и пр. В межвоенный период имя Достоевского овеяно критическими комментариями, а позже анализ его наследия велся преимущественно в идеологической плоскости. Литературоведы Анджей де Лазари (Andrzej de Lazari) и Тадеуш Сухарски (Tadeusz Sucharski) писали: «В сталинское время книги Достоевского „жили" в Польше в подполье и в эмиграции, и в польскую культуру времен коммунизма вернулись лишь после 1956 г. вместе с хрущевской „оттепелью"» [Лазари, Сухарски 2013а: 25]. Своеобразным возвращением Достоевского в польское литературоведение и культурную жизнь начиная с 1970-х годов занимались Рышард Пшибыльски (Ryszard Przybylski, 1928–2016 гг.) и Збигнев Подгужец (Zbigniew Podgórzec, 1935–2002 гг.), на достижения которых мы будем неоднократно ссылаться далее. Хрестоматийными стали труды Анджея Валицкого (Andrzej Walicki)[2]; к рецепции писателя обращались Телесфор Позняк (Telesfor Poźniak) [Poźniak 1958], Янина Кульчицка-Салони (Janina Kulczycka-Saloni) [Kulczycka-Saloni 1972], Людвика Язукевич-Оселковска (Ludwika Jazukiewicz-Osełkowska) [Jazukiewicz-Osełkowska 1980], Люциан Суханек (Lucjan Suchanek) [Suchanek 1983], Францишек Селицки (Franciszek Sielicki) [Sielicki 1985][3], Ежи Капущик (Jerzy Kapuścik) [Kapuścik 1994],

---

лагерной мартирологии через произведение *Записки из мертвого дома*, первое книжное издание которого в Польше относится к 1897 году. Важное место занимает также рецепция Достоевского ведущими польскими авторами, такими как: Болеслав Прус (Bolesław Prus, 1847–1912 гг.), Элиза Ожешко (Eliza Orzeszkowa, 1841–1910 гг.), Стефан Жеромски (Stefan Żeromski, 1864–1925 гг.), Мария Конопницка (Maria Konopnicka, 1842–1910 гг.).

[2] Анджей Валицки (1930–2020 гг.) – историк идеи, философ, политолог. Известны работы исследователя, в которых затронуто и творчество Ф. М. Достоевского: Walicki A., *Osobowość a historia (Studia z dziejów literatury i myśli rosyjskiej)* [Walicki 1959]; переиздание: Walicki A., *Idea wolności u myślicieli rosyjskich* [Walicki 2000]; Walicki A., *W kręgu konserwatywnej utopii. Struktura i przemiany rosyjskiego słowianofilstwa* [Walicki 1964]; переиздание книги [Walicki 2020]; Walicki A., *Rosyjska filozofia i myśl społeczna od Oświecenia do marksizmu* [Walicki 1973]; дополненное и исправленное издание: Walicki A., *Zarys myśli rosyjskiej od oświecenia do renesansu religijno-filozoficznego* [Walicki 2005].

[3] О профессоре Францишке Селицком (1923–2001 гг.) по случаю его смерти (2 сентября) на страницах ежедневника „Gazeta Wyborcza" писал уже упоминавшийся исследователь наследия писателя Телесфор Позняк. Уроженец Виленщины Ф. Селицки вместе с родителями был депортирован в Алтайский край, служил в армии, после вынужденного увольнения попал во Вроцлавский университет, где начал работу под руководством известного литературоведа Мариана Якубеца (Marian Jakóbiec, 1910–1998 гг.). Круг его научных интересов – русско-польская и польско-восточнославянская компаративистика. Среди писателей, наследие которых

Марцин Боровски (Marcin Borowski) [Боровски 2011] и пр. Детальное исследование рецепции писателя за последние тридцать лет XX века и начала XXI века вышло в известной академической серии *Достоевский. Материалы и исследования – Достоевский в польской литературе, литературоведении и философской мысли с 1970-х гг. по настоящее время* Анджея де Лазари и Тадеуша Сухарского, которые утверждали: «Поляки Достоевского ценят, читают, изучают и давно простили ему антипольские фобии» [Лазари, Сухарски 2013a: 25]. В этом же томе исследователи опубликовали *Библиографию польских исследований творчества Достоевского с 1970 г. по настоящее время*, которая охватила список из нескольких сотен работ 1971–2011 гг. [Лазари, Сухарски 2013b: 583–598][4].

В современности произошло активное перенесение творчества писателя в академическую исследовательскую мысль, в свет религиозно-философского миропонимания, на театральную сцену и в кинематограф, а также в плоскость историко-культурного и сугубо бытового понимания. К миросозерцанию Достоевского обращаются философы, богословы, ученые, журналисты, политики, публицисты, режиссеры, любители и интересующиеся. Данная тенденция на протяжении десятилетий лишь углублялась и расширялась, обретала новые особенности, открывала творчество русского классика с иных, часто – неожиданных сторон.

Творческая система Ф. М. Достоевского стала регулярным объектом внимания в медиапространстве современной Польши, что всё еще остается неизученным в литературоведении, но является крайне важным для осмысления новых аспектов творческой системы писателя, особенно после обретения страной независимости, то есть построения III Речи Посполитой

он подвергал «объективному и углубленному познанию», был и Достоевский. Профессор стал автором около 400 различных работ, был редактором, научным руководителем, активным деятелем, расширявшим знания о русской культуре [см. подробнее: Poźniak 2001: 23]. (Цифра в сносках, относящихся к публикациям в ежедневнике „Gazeta Wyborcza", указывает страницу заголовка в газете, так как для обработки материалов использован электронный архив издания. – *Примеч. С.П.*).

[4] В перечне нашли место многочисленные работы ряда известных литературоведов, среди которых: Михал Бохун (Michał Bohun), Халина Бжоза (Halina Brzoza), Данута Кулаковска (Danuta Kułakowska), Чеслав Милош (Czesław Miłosz), Хенрик Папроцки (Henryk Paprocki), Гжегож Пшебинда (Grzegorz Przebinda), Анна Разьны (Anna Raźny), Яцек Углик (Jacek Uglik), Богдан Урбанковски (Bohdan Urbankowski), Цезарий Водзиньски (Cezary Wodziński) и др. К исследованиям данных авторов мы также обращались ранее в нашем диссертационном исследовании *Мотив греха в романах Ф. М. Достоевского*, защищенном в Варшавском университете в 2013 году: Bohun M., *Fiodor Dostojewski i idea upadku cywilizacji europejskiej*, Katowice 1996, 131 s.; Brzoza H., *Dostojewski – między mitem, tragedią i apokalipsą*, Toruń 1995, 372 s.; Kułakowska D., *Dostojewski. Dialektyka niewiary*, Warszawa 1981, 268 s.; Miłosz Cz., *Rosja. Widzenie transoceaniczne, Tom I. Dostojewski – nasz współczesny*, Warszawa 2010, 284 s.; Paprocki H., *Lew i mysz czyli tajemnica człowieka. Esej o bohaterach Dostojewskiego*, Białystok 1997, 110 s.; Przybylski R., *Dostojewski i „przeklęte problemy"*, Warszawa 2010, 264 s.; Raźny A., *Fiodor Dostojewski – filozofia człowieka i problemy poetyki*, Kraków 1998, 154 s.; Urbankowski B., *Dostojewski: dramat humanizmów*, Warszawa 1994, 342 s.; Wodziński C., *Trans, Dostojewski, Rosja, czyli o filozofowaniu siekierą*, Gdańsk 2005, 136 s.

в результате договоренностей *круглого стола* между властями и оппозицией в 1989 году. Изданием, ставшим независимым голосом альтернативной информации, был ежедневник „Gazeta Wyborcza", первый номер которого появился 8 мая этого же года (восьмистраничный выпуск, тираж 150 тысяч экземпляров). Газета была медиаресурсом Гражданского комитета «Солидарность» („Solidarność"), который на первых, частично демократических, посткоммунистических выборах 4 июня одержал разгромную победу над кандидатами старой власти. Постепенно из избирательного листка газета превратилась в медиахолдинг „Agora". Это общественно-политическое издание, которое в конце 1980–1990-х годов выходило почти миллионным тиражом, в конце первого десятилетия XXI века тираж превышал 400 тысяч экземпляров, к концу второго – составлял около 100 тысяч. Кроме того, у издания более 290 тысяч электронных подписчиков (июнь 2022 г.). Главным редактором со времени возникновения ежедневника „Gazeta Wyborcza" является Адам Михник (Adam Michnik, род. 1946 г.), который был активистом демократической оппозиции и политзаключенным. В публикации о польском поэте, прозаике, переводчике и большом популяризаторе русской культуры Викторе Ворошильском (Wiktor Woroszylski, 1927–1996 гг.) редактор писал: «…мы связаны с нашим русским соседом тысячью нитей – эмоциями, гневом, болью и надеждой. Поворот к России спиной будет хуже глупости – это ошибка» [Michnik 2006: 27][5]. Неслучайно на страницах газеты появились многочисленные публикации, интервью с известными личностями, в которых редактор рассуждал и спрашивал о России, русской культуре, литературе, фигурирует в них много раз и Достоевский. В качестве ярких примеров можно назвать беседу с нобелевским лауреатом по литературе (1987 г.) Иосифом Бродским (1940–1996 гг.) в 1995 году [Michnik 1995a: 6], а также интервью с президентом России Владимиром Путиным (род. 1952 г.) накануне его визита в Польшу в 2002 году. Михник говорил, что без Достоевского, Чехова, Прокофьева, Чайковского нельзя представить европейскую культуру, а Путин среди своих любимых авторов назвал также Достоевского

[5] См. оригинал: „…jesteśmy związani z naszym rosyjskim sąsiadem tysiącem nici – emocjami i gniewem, bólem i nadzieją. Odwracanie się do Rosji tyłem to gorzej niż głupota – to błąd". В публикации Адам Михник представил личность Ворошильского через его антологию русской поэзии *Moi Moskale* (2006 г.). Среди 65 авторов и 210 стихотворений редактор выбрал также *Гражданскую войну* (1919 г.) Максимилиана Волошина (1877–1932 гг.), который, находясь между красными и белыми, произносил молитву «за тех и за других», при этом видя: «В других – лишенных всех корней – / Тлетворный дух столицы Невской: / Толстой и Чехов, Достоевский – / Надрыв и смута наших дней». Михник говорил, что и Ворошильски, кстати, уроженец Гродно, был открыт своим сердцем для разной России, которая при деспотизме империализма не может утратить ценности великой культуры. Обращаем внимание, что через такое двойное цитирование фамилия Достоевского попадает в материал газеты, но личность самого писателя и его творчество здесь не анализируются, хотя тема польско-русских отношений типологически с ним связана. В иных публикациях Адама Михника Достоевский будет упоминаться и в контексте «польского вопроса», что найдет отражение в нашем исследовании далее.

и Толстого, Лермонтова, Блока, Мандельштама [Michnik 2002: 4]. Именно через культуру видел возможность необходимого современного польско-русского диалога президент Польши (1995–2005 гг.) Александр Квасневски (Aleksander Kwaśniewski, род. 1954 г.), о чем он говорил, выступая в МГУ 28 сентября 2004 года и называя среди знаковых писателей Достоевского. Он отмечал, что в Польше «интерес к русской культуре не пропадает». Газета напечатала текст выступления президента с некоторыми редакторскими сокращениями [Kwaśniewski 2004: 23]. В то же время Квасневски останавливался и на сложной исторической правде, которая выступает главной причиной конфликтов из-за фальсификации фактов. Так, Владимир Путин называл Осипа Мандельштама (1891–1938 гг.) среди своих любимых авторов, что звучало достаточно цинично из уст сотрудника советского КГБ в свете биографических фактов о судьбе поэта, погибшего на ссыльном этапе. Анализ исторических реалий и перспектив современности требует также взгляда на русскую литературу и культуру через призму имперскости и колониализма, что нашло отражение, например, в работе *Imperial Knowledge: Russian Literature and Colonialism* (2000 г.) американского литературоведа с польскими корнями Эвы М. Томпсон (Ewa M. Thompson, род. 1937 г.)[6] [Томпсан 2009].

За тридцать лет существования ежедневник „Gazeta Wyborcza" стал одним из наиболее влиятельных и формирующих общественное мнение изданий в Польше. Газета включает тематические рубрики: *Z drugiej strony* (*На второй странице / С другой стороны*), *Kraj i Świat* (*Страна и мир*), *Witamy w Polsce* (*Приветствуем в Польше*), *Opinie* (*Мнения*), *Kultura* (*Культура*), *Nauka* (*Наука*), *Sport* (*Спорт*). Они затрагивают политические, экономические, международные, региональные, культурные и спортивные темы. Кроме того, издание имеет ряд популярных среди читателей приложений: „Duży Format" (журнал репортажей, выходящий по четвергам), „Co Jest Grane 24" (журнал о событиях мира культуры, выходящий по пятницам), „Wysokie Obcasy" (журнал, сосредоточенный на женской тематике), „Palce Lizać" (кулинарный журнал), „Ale Historia" (исторический журнал), „Magazyn Świąteczny" (праздничное приложение). Газета имеет большую сеть региональных журналистских структур, что позволяет реагировать не только на события в Варшаве, которой посвящен отдельный вкладыш издания („Stołeczna"), но и в ряде польских городов: Белосток, Бельско-Бяла, Быдгощ, Ченстохова, Гливице, Гожув-Велькопольски, Катовице, Кельце, Краков, Люблин, Лодзь, Ольштын, Ополе, Плоцк, Познань, Радом, Жешув, Сосновец, Щецин, Торунь, Труймясто (агломерация Гданьска, Сопота и Гдыни), Вроцлав и Зелёна-Гура[7].

---

[6] Родилась в Каунасе, училась в Варшавском университете, преподает в Университете Райса в Хьюстоне (США), главный редактор журнала „Sarmatian Review", автор ряда работ о русской литературе и культуре, также польской литературе; рассматривала русскую классическую литературу как орудие «российского колониализма».

[7] См. подробнее об истории издания на портале газеты: https://wyborcza.pl [Gazeta Wyborcza1]; на странице «Википедии»: https://pl.wikipedia.org/wiki/Gazeta_Wyborcza

Изначально газета стала символом независимой Польши, а сегодня это издание центристско-либеральных групп. Именно „Gazeta Wyborcza" всесторонне обращается к наследию Ф. М. Достоевского, занимаясь своеобразной популяризацией писателя[8], творчество которого ранее воспринималось властями настороженно, а его идеалы свободы нередко подвергались цензуре, в том числе и в исследованиях[9]. В независимой Польше с исчезновением политической цензуры произошло и новое, ничем не ограниченное открытие наследия писателя. В то же время его личность сама по себе вызывала противоречие: консерваторы и националисты, для которых Достоевский является однозначно антипольским автором, принимают само издание „Gazeta Wyborcza" и все публикации в нем как «левую пропаганду», настроенную на разрушение государственной независимости. В связи с этим выход на так называемый польский вопрос неизбежен[10].

Издание неакадемического характера обращается к наследию писателя в том или ином контексте, хотя публикуются на страницах газеты и известные ученые-исследователи. Всё это позволяет проследить за достаточно цельной и обширной трансформацией творческой системы

[Gazeta Wyborcza2]; об истории, структуре и наполнении: https://wiadomosci.onet.pl/kraj/gazeta-wyborcza-historia-naklad-najwazniejsze-teksty/q7v0fsp [Gazeta Wyborcza 2019].

[8] Помимо многочисленных публикаций о самом писателе, его творчестве, спектаклях и фильмах по его произведениям, литературной и культурной компаративистики встречаются в газете и нетипичные контексты использования фамилии автора, а также многочисленные слова о Достоевском как любимом авторе. Символическим в этом смысле является такое признание корректора Уршули Влодарской (Urszula Włodarska), связанной с нижнесилезским филиалом газеты с 1991 года и назвавшей Достоевского среди любимых писателей в публикации, приуроченной в 1999 году к получению редакцией награды „Bezbłędna gazeta '99" («Безошибочная газета '99») [ASZ 1999: 2].

[9] Интересен факт, что автором сборника эссе *Etyka solidarności* (1981 г.) является ксендз, знаковая фигура польской философии Юзеф Тишнер (Józef Tischner, 1931–2000 гг.), который был активным вдохновителем «Солидарности», хотя в названии его работы слово «солидарность» не соотносится с профсоюзом напрямую, а заключает этический аспект понятия [Лазари, Сухарски 2013: 35]. В работе философа ключевое место занимают категории солидарности между людьми, совести, диалога, страдания, правды, надежды, свободы и своеволия, народа, бунта и пр. Автор во многом сходится с идеями Достоевского [Tischner 2018: 11–138]. Именно Тишнеру принадлежат труды, в которых важное место занимает писатель: Tischner J., *Człowiek zniewolony i sprawa wolności (Hegel – Dostojewski – Descartes)* [Tischner 1981]; Tischner J., *Filozofia dramatu* [Tischner 1990]. В контексте политической свободы, характеристики авторитаризма и тоталитаризма важно обратить внимание на работу *Homo Sovieticus* (1991 г.), представляющую собой собрание различных выступлений, наблюдений и размышлений о человеке и системе [Tischner 2018: 141–245].

[10] Здесь важно упомянуть первые работы по данной проблеме: *Россия и Европа* (1871 г.) Н. Я. Данилевского (1822–1885 гг.); *Польский вопрос в русской литературе* (1880 г.) А. Н. Пыпина (1833–1904 гг.); *Польша и восточный вопрос* (1883 г.) В. С. Соловьева (1853–1900 гг.); позже – *Война 1914 года и русское возрождение* (1915 г.) В. В. Розанова (1856–1919 гг.) и *Душа русская и польская* (1918 г.) Н. А. Бердяева (1874–1948 гг.). «Польский вопрос» многосторонне исследован научной мыслью, что найдет свое отражение и в нашей работе.

русского классика в современном польском медиапространстве. Рецепция Ф. М. Достоевского с 1989 года представлена в сотнях статей газеты. Такие публикации можно разделить на несколько основных типов:

– литературная критика о творческой системе писателя;
– публикации историко-культурной направленности с использованием наследия писателя;
– политические публикации, в которых писатель является инструментом неких сил или групп;
– статьи, относящиеся к фигуре Папы Римского;
– рецензии на книги, в которых упомянут писатель либо могут быть найдены параллели с его наследием;
– рецензии на театральные постановки, кино- и телепродукцию, мультипликацию;
– фрагментарное цитирование писателя, ссылки на его наследие, нестандартное использование популярности автора.

Сам Ф. М. Достоевский в биографическом контексте редко становится информационным поводом, как и напрямую его творчество: публикации чаще лишь базируются на наследии писателя, представляя собой информацию, которая имеет отношение к творческой системе русского гения. Это уже реакция на то, что создавалось в наши дни, но через интерпретацию отдельных фрагментов созданного автором и базирование на жизненных фактах. Так, через оценку фильмов, спектаклей, фрагментарные упоминания и необычные (иногда скандальные) контексты читатель газеты получает кроме новостной информацию современного медиаполя, а также некоторое представление о глубинах и загадках творчества самого Ф. М. Достоевского, предстающего в культурном сознании польского читателя как некий адвокат русской ментальности. Хотя знания, репрезентируемые авторами публикаций, зачастую обрывочны, не имеют научно обоснованных отсылов, для неподготовленного читателя они сложны для выстраивания соотношений и логико-смысловых связей с текстами автора и его жизненными исканиями, в них может допускаться ряд фактических неточностей и искажений. Но именно такие публикации заключают в себе важную функцию: через них концепт Ф. М. Достоевского вводится и проникает в массовое сознание, писатель становится ближе читателю, который о нем представления не имеет вообще либо владеет исключительно обрывочными знаниями. Авторы статей становятся некими авторитетами для читателя, который в современном пространстве СМИ уже не ищет глубоких знаний, а принимает на веру то, что подготовили для него. С одной стороны, какую-то информацию читатель всё же получает, но с другой – нет гарантии абсолютной достоверности. Более того, подобного рода информация может стать материалом для создания фактоидов, полуправды, ложных представлений не только о Достоевском, но и русском человеке, России в целом.

Впервые фамилия Достоевского упоминается в анализируемом издании 6 октября 1989 года. Однако, как оказывается, данная публикация ничего

общего с русским писателем не имеет: это обращение к восстанию в Познани в 1956 году, которое было подавлено по приказу маршала К. К. Рокоссовского (1896–1968 гг.) ценой смертельных жертв и множества раненых. Речь идет только о генерале Эугениуше Достоевском (Eugeniusz Dostojewski, 1924–2001 гг.) – однофамильце писателя [Keesten 1989: 6], хотя его настоящая фамилия – Харбал (Harbal). Подобной публикацией является, например, и заметка об организованном немецкой фирмой кругосветном путешествии в течение 133 дней на корабле «Федор Достоевский». Правда, к польскому агенту, как замечено в издании, ни один клиент не обратился [Za 200 mln dookoła świata 1991: 3].

Именно русский писатель Ф. М. Достоевский впервые упоминается в издании 8 ноября 1989 года. Это единственная публикация за тот год, в которой назван автор, да и то при описании книги *Kapitan* (*Капитан*, 1986 г.) польского литератора Яна Юзефа Щепаньского (Jan Józef Szczepański, 1919–2003 гг.). Достоевский представлен как метафизик, который не дает однозначных оценок своих героев, скорее, ставит вопросы, нежели отвечает на них, и именно такая литература предстает образцовой в статье газеты. Но и в случае с писателем встречается отход от идеала:

> Даже Достоевский, умеющий в душе каждого никчемного человеческого существа обнаружить что-то, над чем можно и заплакать, даже он, по крайней мере один раз в *Подростке,* одного из героев охарактеризовал словами: «Был это человек глупый и плохой». И всё. Ничего больше. Уничижительный взмах рукой. Но всё же стыдно видеть мир таким, каким его видит большинство – черно-белым. Разве настоящий гуманист, а особенно писатель, может удовлетвориться именно такой характеристикой ближнего «глупый и плохой»? [Bojarska 1989: 8][11]

Данный подход вписывается в концепцию двойственности человека в наследии Достоевского, о чем писал еще, например, Н. А. Бердяев [Бердяев 1994: 7–150], а также другие представители русского религиозного ренессанса[12],

---

[11] См. оригинал: „Nawet Dostojewski, umiejący w duszy każdej ludzkiej szmaty odnaleźć coś, nad czym można i załkać, nawet on raz przynajmniej w *Młodziku*, określił jedną z postaci słowami: «Był to człowiek głupi i zły». I tyle. Nic więcej. Pogardliwe machnięcie ręką. A jednak wstyd widzieć świat takim, jakim widzi go większość: czarno-białym. Czyż prawdziwy humanista – a zwłaszcza pisarz – może zadowolić się takim właśnie określeniem bliźniego: «głupi i zły»?".

[12] Н. А. Бердяев (1874–1948 гг.) и Л. И. Шестов (1866–1938 гг.) «существенным образом повлияли на восприятие Достоевского в Польше» [Лазари, Сухарски 2013: 29]. Эта мысль нашла подтверждение и на страницах ежедневника „Gazeta Wyborcza". Отметим, что отдельное издание *Достоевский и Ницше. Философия трагедии* Л. Шестова в Польше появилось только в 1987 году, а поэтому знакомство с его философией не было таким очевидным и простым [Sosnowski 1995: 13]. Перевод книги осуществил Цезарий Водзиньски, занимающийся исследованием творчества Достоевского. 6 ноября 1999 года в качестве приложения к газете вышло первое издание на польском языке брошюры Л. Шестова *Что такое большевизм?* (1920 г.). К данному событию была приурочена статья, в которой читатель смог познакомиться с биографией и основными идеями философии Шестова. В публикации среди прочего была названа вышеупомянутая работа 1903 года о Достоевском и Ницше. В перечне основных идей философа названо «крайнее отрицание европейской рационалистической традиции»,

устремленной к постижению «конечной правды», что является драматической перспективой для человека. «Индивидуальный акт веры» Шестов противопоставлял разуму, но вера, в его понимании, должна обретаться вне всяких установок социума, кодов культуры, теологических институтов, «вне добра и зла» – «в абсолютной свободе» [ELEM 1999: 1]. Отрицание рационального осмысления веры, Христа, противопоставленного истине, было свойственно и Достоевскому, о чем еще не раз будет идти речь в нашем исследовании. В 2005 году в газете была опубликована статья Льва Шестова *Жар-птицы. К характеристике русской идеологии* (1918 г.) в польском переводе (*Ptaki ogniste*). В справке об авторе упоминалась и книга Шестова *Достоевский и Ницше. Философия трагедии*, а также год ее первого польского издания [Szestow 2005: 27]. Переиздание данной статьи на русском языке подготовил и сопроводил комментариями А. А. Ермичев (род. 1936 г.) в журнале «Знамя» в 1991 году [Шестов 1991: 189–193]. Это пример общественно-политической статьи, в которой, обращаясь к постреволюционной ситуации в России, философ широко цитировал Достоевского. И к этому материалу мы еще не раз обратимся далее в нашей работе. Польский литературовед, эссеист, переводчик Тадеуш Комендант (Tadeusz Komendant, 1952–2019 гг.) в одной из опубликованных в газете статей предлагал читать Шестова параллельно с *Проблемами поэтики Достоевского* М. М. Бахтина (1895–1975 гг.), избегая однозначности интерпретаций; такой же подход он представлял и в отношении текстов Ницше. На обоих, как и Шестов, смотрел в качестве «писателей свершившегося апокалипсиса» [Komendant 1999: 9]. Личность М. М. Бахтина, названного «одним из наиболее выдающихся русских мыслителей», становится предметом разговора отдельной большой публикации газеты – *Ponury czas karnawału* 6 января 2001 года. Сам Бахтин говорил о себе не как о мыслителе, философе, а как о литературоведе. В статье представлена история таинственной фигуры, которую открыл для себя тогда еще студент филфака МГУ, будущий литературовед В. В. Кожинов (1930–2001 гг.) в конце 1950-х годов. Бахтин жил и работал в провинциальном Саранске, куда молодой филолог начал ездить и уговорил его издать переработанную книгу о Достоевском, что произошло в 1963 году. Книга стала настоящим литературоведческим открытием, а вместе с работой о карнавализации Франсуа Рабле (François Rabelais, 1494–1553 гг.) явилась творческим вдохновением для русских и зарубежных исследователей (среди них литературоведы с мировым именем болгарского происхождения Юлия Кристева (Юлия Кръстева, фр. Julia Kristeva, род. 1941 г.) и Цветан Тодоров (фр. Tzvetan Todorov, 1939–2017 гг.)). В статье также упомянута книга *Беседы В. Д. Дувакина с М. М. Бахтиным* (1996 г.), изданная на основе аудиозаписей, сделанных в 1973 году литературоведом В. Д. Дувакиным (1909–1982 гг.). Он был уволен за несколько лет до пенсии за защиту своего студента, писателя Андрея Синявского (1925–1997 гг.), которого арестовали вместе с писателем Юлием Даниэлем (1925–1988 гг.), чтобы провести известный показательный процесс 1966 года. Только благодаря помощи ректора Дувакин получил работу: он стал фиксировать записи с живыми легендами культуры. Так появились и беседы с Бахтиным, который в сталинское время был осужден по политической статье и реабилитирован лишь в 1967 году, причем за реабилитацией не обращался официально. Как он признавался, происходил из богатой семьи, получил хорошее воспитание и образование в Орле, Одессе, Вильне, владел немецким (говорил, что в юношестве читал Канта в оригинале) и французским языками. Поступил на факультет классической филологии в Петрограде. Для польского контекста важны теплые воспоминания о преподавателях-поляках, а также дополнительные занятия по польской литературе. Революция не позволила окончить университет. С 1918 года жил в Невеле (преподавал историю, социологию, русский язык) и Витебске (преподавал эстетику и философию музыки). Витебск был центром культуры того времени. Здесь открыл школу искусств известнейший художник Марк Шагал (1887–1985 гг.), вместе с Бахтиным работал его приятель авангардист Казимир Малевич (1879–1935 гг.). Под влиянием открытий в естественных науках Альберта Эйнштейна (Albert Einstein, 1879–1955 гг.) Бахтин рассуждал о категориях времени и пространства в литературе. Здесь зародились первые идеи о полифонии творчества Достоевского. Сама работа была написана в 1929 году, но ее базовые открытия относятся к 1924–1925 гг. В середине десятилетия

а позже и М. М. Бахтин [Бахтин 2002: 5–300][13] в полифоническом понимании творчества писателя. Двойственность анализирует и современный философ В. К. Кантор, который рассуждает о Голядкине из *Двойника* и Смердякове из *Братьев Карамазовых* как знаковых элементах темы двойника в русской культуре. Исследователь пишет:

> Человек, выходящий, но не вышедший из безличной мифологической структуры, остающийся еще внутри мифологического сознания, не в состоянии найти свою определенность, устойчивость своего бытия. На этой неустойчивости и паразитирует двойник. Двойник прорывается к сути человека, пытается подменить ее, а порой и подменяет. Он существует, строго говоря, в волнах мифологического бытия. Именно такое балансирование на грани мифа и рацио вводит в личностную культуру нового времени тему двойника, актуализирует ее [Кантор 2013: 265].

Бахтин вернулся в Ленинград, где еще существовали интеллектуальные кружки. Именно ему приписывается авторство книг о Фрейде (подписано Максимилианом Волошиным), идеи которого позже были запрещены в СССР, а также о «формальном методе в литературоведении» (подписано Павлом Медведевым, 1892–1938 гг.). Говорится также о схожих идеях Бахтина с теорией Зигмунда Фрейда (Sigmund Freud, 1856–1939 гг.) и влиянии Фридриха Ницше (Friedrich Nietzsche, 1844–1999 гг.). Одним из исследователей, который мог оказать влияние на Бахтина, назван его друг, уроженец Вильны, литературовед Лев Пумпянский (1891–1940 гг.), проживавший в это же время в Невеле и Витебске, и его работа *Достоевский и античность* (1922 г.). Свои политические взгляды Пумпянский, однако, изменил настолько, что Бахтин назвал его «сталинистом». Самого Бахтина арестовали в 1929 году, приговорили к пяти годам каторги на Соловках за якобы участие в религиозной организации Александра Мейера (1874–1939 гг.), который не вернулся с Соловков. И только заступничество Максима Горького и его жены помогли заменить место ссылки на Кустанай в Казахстане. Работал экономистом в колхозе. Позже попал в Саранск, по знакомству получил работу преподавателя на кафедре мировой литературы, но с началом Большого террора был вынужден уйти. И как сам вспоминал, выжил только благодаря тому, что нарушил закон: поселился без прописки в запрещенной для него Москве и не был обнаружен. Это время скитаний, голода, нехватки всего, к тому же Бахтину ампутировали больную ногу. Но это и время, когда мыслитель не останавливался в работе над книгой о карнавализации Рабле. Во время войны жил в Подмосковье. По ее окончании вернулся в Саранск, где опять же через старого знакомого получил преподавательскую должность. Мировая слава пришла к нему в конце жизни, но уже ничего существенно не изменила для старого и больного человека. Сначала умерла жена, а сам Бахтин оказался в приюте для литераторов в Переделкино, последние три года жизни провел в московской квартире и писал уже мало [см. подробнее: Kublik 2001: 16].

[13] Интересную точку зрения на страницах газеты высказал упомянутый выше Тадеуш Комендант. Он утверждал, что работа *Проблемы поэтики Достоевского* является «теоретической фикцией», направляющей свой удар в «утопию тоталитарного слова»: «Не о Достоевском шла речь у Бахтина – он целился в Сталина» (см. оригинал: „Nie o Dostojewskiego Bachtinowi szło, mierzył w Stalina") [Komendant 1996: 11]. Эту же идею критик привел и в другой публикации в газете: «Достоевский – писатель диалога? Достоевский – демократ? Суггестивное видение Бахтина было мотивировано политически: оно появляется, чтобы противостоять варварству сталинского монолога, исключающего любую дискуссию и различающиеся позиции» (см. оригинал: „Dostojewski pisarzem dialogu? Dostojewski demokratą? Sugestywna wizja Bachtina była motywowana politycznie: powstała po to, aby przeciwstawić się barbarzyństwu stalinowskiego monologu, wykluczającego wszelką dyskusję i odmienność stanowisk") [Komendant 1999: 9]. Но это не помешало литературоведу использовать теорию Бахтина в осмыслении трудов Шестова и Ницше.

Это характерная черта всей поэтики писателя, и, таким образом, в первой публикации газеты, в которой упомянут Достоевский, приведен один из ключевых аспектов его миропонимания – двойничество, что будет раскрываться и в дальнейших статьях и на что обращают внимание современные польские литературоведы[14].

Еще одна центральная характеристика творческой системы Достоевского дана в статье театрального критика Януша Майхерека (Janusz Majcherek, род. 1959 г.)[15], вспоминающего писателя Адольфа Рудницкого (Adolf Rudnicki, 1909–1990 гг.), которому не успевает позвонить перед его смертью: «Много лет тому назад Адольф Рудницки написал, что предпочитает Достоевского, а не Толстого, а это значит, что вместо поиска правды предпочитает поиск страдания» [Majcherek 1990a: 9][16]. В данном случае мы встречаем прямую отсылку к уже хрестоматийной фразе Достоевского о его символе веры, о чем он писал Н. Д. Фонвизиной в конце января – 20-х числах февраля 1854 года из Омска:

> Этот символ очень прост, вот он: верить, что нет ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа, и не только нет, но с ревнивою любовью говорю себе, что и не может быть. Мало того, если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и *действительно* было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной [Достоевский 1985: 176].

Автор газетной публикации показывает одну из характерных черт миропонимания писателя – это важный момент, так как уже на раннем этапе издание дает достаточно глубокое понимание его творческой системы. Хотя

---

[14] Например, двойственность христологии в творчестве писателя проанализировала Данута Кулаковска: Kułakowska D., *Dostojewski. Dialektyka niewiary* [Kułakowska 1981]. О противоречиях писателя упоминается и в другой работе исследовательницы: Kułakowska D., *Dostojewski. Antynomie humanizmu według „Braci Karamazow”* [Kułakowska 1987].

[15] Януш Майхерек, известный польский публицист, был главным редактором журнала „Teatr” (1996–2006 гг.), входил в его редколлегию (2006–2010 гг.), сотрудничал с различными театрами.

[16] См. оригинал: „Wiele lat temu Adolf Rudnicki napisał, że woli Dostojewskiego od Tołstoja, to znaczy, że od poszukiwania prawdy woli poszukiwanie cierpienia”. Сопоставление писателей в контексте биографического факта отмечается в публикации, посвященной съезду потомков Л. Н. Толстого, которые в 2002 году собрались в Ясной Поляне со всего мира. В материале говорилось, что за печатный лист *Войны и мира* писатель получал 500 рублей, тогда как Достоевскому максимально платили 250 рублей. Автор был назван богатым человеком, состояние которого «не снилось» Достоевскому, Тургеневу и Чехову вместе взятым. А при упоминании о том, что Толстой отказался от авторских прав на свои произведения, приведена цитата из письма Достоевского к жене: «Толстой сошел с ума, это проверенная информация» (ср. оригинал: „Tołstoj zwariował, to sprawdzona wiadomość”) [Żebrowska 2002: 20]. Однако такое упоминание в переписке Достоевского с женой отсутствует. А вот современная польская актриса Катажина Герман (Katarzyna Herman, род. 1971 г.), которая признавалась в интервью для газеты, что любит читать, а дома у них с мужем-издателем тысячи книг, на вопрос о Достоевском ответила, что «предпочитает Толстого» [Kublik 2016: 32].

для самого Рудницкого образ Достоевского не являлся столь однозначным и даже был парадоксален[17]. В то же время и сам писатель проходит через «горнило сомнений» в вере, которая являлась смыслоутверждающей. Такое же заключение звучит в беседе с известнейшим ученым С. С. Аверинцевым (1937–2004 гг.), который в ежедневнике „Gazeta Wyborcza" назван наиболее «несоветским» человеком в России и отец которого родился, когда еще был жив Достоевский. Академик говорил: «Мне кажется, что в конце концов вера – это единственное, что представляет интерес. Всё остальное становится интересным через веру» [Ratajczak… 1995: 3][18]. Снова данный контекст появился в публикации газеты о книге воспоминаний *Rozstania* (*Расставания*, 2001 г.) дочери польского писателя Станислава Дыгата (Stanisław Dygat, 1914–1978 гг.) писательницы Магды Дыгат (Magda Dygat, род. 1945 г.): «Достоевский, разорванный между Богом и правдой, выбирал Бога. Дыгата волновала иная дилемма – любви и правды. Он выбирал правду, учил говорить правду» [Sobolewski 2001a: 14][19]. В то же время итальянский писатель, публицист и исследователь австрийской и немецкой культур Клаудио Магрис (Claudio Magris, род. 1939 г.) обратил внимание в газете на достаточно близкое утверждение:

> Лессинг говорил, что, если бы Бог открыл ему в правой руке правду, а в левой – всего лишь конечность ее поисков, даже ценой непрекращающихся ошибок он попросил бы спрятанный в левой руке дар с убеждением, что чистая правда принадлежит исключительно божеству [Magris 2001: 8][20].

---

[17] Адольф Рудницки написал книгу *Ucieczka z Jasnej Polany* (1949 г.), где обратился к личности Толстого, хотя это художественное произведение, в котором напрямую не указывается биография писателя, но есть иное измерение – «символический протест против несправедливости» [Jaworski 2014: 39]. Позже появилась книга *Sto lat temu umarł Dostojewski*, над которой автор работал в 1980–1981 годах и которая стала своеобразным идейным диалогом с русским писателем; это сборник эссе, в которых автор, обращаясь к Достоевскому, изображает важные общественные, политические, культурные аспекты сложившейся в Польше ситуации времени написания книги, а также поднимает метафизические проблемы антропологии.

[18] См. оригинал: „Myślę, że w ostatecznym rozrachunku wiara, to jedyne co jest interesujące. Wszystko pozostałe staje się interesujące poprzez wiarę".

[19] См. оригинал: „Dostojewski, rozdarty między Bogiem a prawdą, wybierał Boga. Dygata nurtował inny dylemat – miłości i prawdy. Wybierał prawdę, uczył prawdomówności". Дебютная книга дочери писателя стала своеобразным выражением обиды ребенка на травмы детства: нелюбовь матери, конфликты с мачехой и непонимание отца. Станислав Дыгат после развода с матерью Магды, актрисой Владиславой Навроцкой (Władysława Nawrocka, 1917–2007 гг.), женился на другой скандальной актрисе – Калине Ендрусик (Kalina Jędrusik, 1930(31)–1991 гг.). Последняя была известна как секс-символ своего времени, а также прославилась эротическими увлечениями и изменами мужу, который многое прощал. Приведенная цитата из статьи является лишь упоминанием Достоевского с целью привлечения внимания и служит больше для раскрытия личности Дыгата, нежели русского писателя.

[20] См. польский оригинал: „Lessing mówił, że gdyby Bóg ukazał mu w prawej dłoni prawdę, a w lewej jedynie konieczność jej poszukiwania, nawet kosztem ciągłych błędów, on poprosiłby o dar zamknięty w lewej dłoni w przekonaniu, że czysta prawda przynależy jedynie bóstwu". Обратим внимание, что этот фрагмент является цитатой из речи на вручении *Премии Эразма*, которая с 1958 года присуждается нидерландским Фондом Эразма за значительный вклад в развитие

В первые годы существования ежедневника в „Gazeta Wyborcza" появляется ряд публикаций, которые посвящены общественно-политическим трансформациям в странах с коммунистическим прошлым. При этом Достоевский и его наследие предстают как явление, направленное на утверждение гуманистических ценностей свободы личности и государства. Это всегда непростой и даже трагический путь русской литературы, когда «рукописи не горят», но за них страдают авторы (в качестве примера названы Радищев, Пушкин, Лермонтов, Полежаев, Рылеев, Писарев, Гумилев, Мандельштам, Пильняк, Клюев, Зощенко). В одной из публикаций о Достоевском читаем, что его чуть не расстреляли (известный биографический факт), – это всё, что говорится в этой статье о писателе, без каких-либо деталей, когда он оказывается вписанным в драматический контекст русской литературной судьбы:

> Рукопись в России является предметом роковым, а та сила, которой она связана со своим создателем, – это сила саморазрушения. Жажда выразить собственную правду или дать свидетельство равнозначны тому, что психоаналитики называют инстинктом смерти [Gondowicz 1990: 11][21].

Такие авторы попадают в опалу авторитарных систем, о чем говорится в статье об албанских эмигрантах, которые дали интервью об ужасах режима в их стране: о голоде, насилии и доносах. Один из сбежавших утверждал: «Албанцы не знают величайших достижений литературы и искусства XX века. Достоевский, Кафка, Ионеско, Джойс запрещены как декаденты» [Z ziemi tragicznej 1990: 7][22].

Именно такой подход позволяет говорить о Достоевском в контексте антикоммунистических публикаций, где автор упоминается как носитель идей, на которых выстраивается новое и прогрессивное общественное сознание, вышедшее победителем из борьбы с красной системой, что выдвигается на первый план в газете, ставшей символом борьбы и публично заговорившей на темы, замалчиваемые при старом строе.

Особое повышение интереса к творчеству Достоевского отмечается после распада Советского Союза: 1992 год отмечен уже десятками публикаций, в которых фигурирует имя классика. Знаковой в этом смысле является заметка от 20 мая этого года о продажах в варшавском книжном магазине „Leksykon" (ul. Nowy Świat 41): среди самых популярных

европейской культуры. В 2001 году Клаудио Магрис получил эту премию вместе с редактором ежедневника „Gazeta Wyborcza" Адамом Михником.

[21] См. оригинал: „Rękopis w Rosji jest przedmiotem fatalnym, a siła, jaka skuwa z nim jego twórcę – siłą autodestrukcyjną. Wola wypowiedzenia swej prawdy czy danie świadectwa są równoznaczne z tym, co uczeni psychoanalitycy nazywają instynktem śmierci".

[22] См. оригинал: „Albańczycy nie znają największych osiągnięć literatury i sztuki XX wieku. Dostojewski, Kafka, Ionesco, Joyce są zakazani jako dekadenci". Здесь упоминание фамилии писателя показывает его принадлежность к списку запрещенных в авторитарной Албании авторов.

книг на пятом месте находится издание *Notatki z podziemia* (*Записки из подполья*). В течение месяца продано 80 экземпляров книги Достоевского *Gracz* (*Игрок*); она опередила книги польских авторов – психиатра, философа и гуманиста Антония Кемпиньского (Antoni Kępiński, 1918–1972 гг.) и лауреата Нобелевской премии по литературе (1980 г.) Чеслава Милоша (Czesław Miłosz, 1911–2004 гг.) – по 60 и 50 экземпляров соответственно [Bestsellery… 1992a: 3]. В августе 1992 года в издательстве „Puls" выходят *Wspomnienia z domu umarłych* (*Записки из мертвого дома*) и *Biesy* (*Бесы*). Роман *Бесы* сразу становится бестселлером в книжном магазине „Odeon", заняв второе место по продажам (60 экземпляров) [Bestsellery sierpnia 1992: 1]. В сентябре роман остается в списке, хотя и на четвертом месте по продажам (46 экземпляров) [Lista bestsellerów… 1992: 1]. Новинкой ноября от упомянутого издательства „Puls" становится книга *Białe noce i inne utwory* (*Белые ночи и другие произведения*) [Nowości listopada 1992: 12]. Эта книга и произведения Достоевского в целом будут упомянуты в конце ноября как наиболее популярные у читателей [Z klasyki… 1992: 3]. В конце 1992-го *Dzieła* (*Произведения*) Достоевского будут названы среди прозаических бестселлеров года в книжном магазине „Odeon", их опередил лишь цикл Марселя Пруста (Marcel Proust, 1871–1922 гг.) *W poszukiwaniu straconego czasu* (*В поисках утраченного времени*) [Bestsellery… 1992b: 16]. А среди книг, которые на страницах газеты рекомендовали дарить на Рождество, оказались два издания Достоевского – названные *Białe noce i inne utwory* и *Skrzywdzeni i poniżeni* (*Униженные и оскорбленные*) издательства „Puls" [Nowości… 1992: 16]. Именно в этом году появляется ряд телеспектаклей по произведениям Достоевского и фильм об авторе, о чем детально будет идти речь ниже. Хотя не во всем и не везде ситуация оптимистична. Еще в марте 1991 года газета опубликовала перевод статьи об издательских проблемах в Чехословакии, где ситуация только ухудшалась, а среди «отложенных» авторов оказались классики литературы, в том числе и Достоевский, что несколько напоминало ситуацию 1968 года, но имело иные основания: «Книги уничтожались либо не публиковались по политическим или идеологическим причинам, сейчас происходит то же самое, но по экономическим причинам» [Cernik 1991: 6][23]. Это не означает отсутствия интереса к авторам, которых раньше невозможно было прочитать. Молодое поколение после падения коммунизма, по мнению известного социолога, исследовательницы молодежной культуры Ханны Свиды-Зембы (Hanna Świda-Ziemba, 1930–2012 гг.), – это те, для кого Ф. М. Достоевский и М. А. Булгаков (1891–1940 гг.) являются базовыми авторами, а их интересы сосредоточены на экзистенциальных проблемах, индивидуализме и человеческом одиночестве [Bikont 2005: 15]. Следовательно, к их наследию специалисты и читатели будут обращаться постоянно. 16 февраля 2006 года, к примеру, начинался цикл

[23] См. оригинал: „Książki niszczono lub nie publikowano ich ze względów politycznych i ideologicznych, teraz dzieje się to samo, tyle tylko że z powodów ekonomicznych".

встреч с литературой *Od Homera do Herberta. Arcydzieła niezbyt znane* (*От Гомера до Герберта. Малоизвестные шедевры*) в варшавском музее Марии Домбровской. Первая встреча-занятие имела тему *Narratorzy, czyli jak się w literaturze opowiada (i po co właśnie tak?). Homer, Mickiewicz, Balzac, Dostojewski, Prus, Conrad, Żeromski* (*Рассказчики, или Как создаются истории в литературе и почему именно так? Гомер, Мицкевич, Бальзак, Достоевский, Прус, Конрад, Жеромски*) [DDZ 2006: 2].

В то же время публицист и переводчик, эксперт по русской культуре Збигнев Подгужец, который переводил в том числе произведения Достоевского и воспоминания жены писателя А. Г. Достоевской, исправил тексты и подготовил комментарии к изданию собрания избранных произведений классика (вышли в издательстве „Puls", что отмечено выше), в интервью газете в 1996 году был не так оптимистичен и утверждал, что поляки Достоевского не читают. При этом он подчеркивал заинтересованность в недалеком прошлом прежде всего *Бесами*, так как это была практическая иллюстрация реальности, в которой пришлось жить при коммунизме, с завершением которого пропал и интерес к наследию автора. В Польше, по его словам, Достоевского читали как политического писателя, а на Западе – как религиозного: «И так его читали и читают на Западе, тогда как у нас, как вам известно, был интересен политический слой: что плохо пишет о поляках и в *Бесах* предстает как антисоветский писатель» [Kaczorowski 1996: 6][24]. В этом указании содержится важный аспект в польской рецепции Достоевского, который был актуален для читателя в контексте политического дискурса. Необходимо, однако, учитывать, что это ситуация середины 1990-х годов, а за последующие годы актуализировалось и восприятие наследия писателя, и методологическая база в литературоведении, философии, религиоведении и других областях знаний. Именно в конце XX века сложился новый подход к прочтению наследия представителей русского религиозного ренессанса, а литературоведы начали изучать творчество Достоевского преимущественно через призму христианской аскетики. Збигнев Подгужец смотрел на наследие писателя именно в таком ключе, трактуя его через религиозную символику, «всеохватывающую любовь», самого же автора понимал как «величайшую тайну», а перевод его наследия был «диалогом с писателем», помогавшим представить главные аспекты его творчества польскому читателю, для которого исследователь стал одним из проводников по творчеству Достоевского. Комментарии специалиста касаются преимущественно религиозно-исторических моментов, без которых автор непонятен современному читателю, не знающему *Евангелия* в достаточной степени. Новому взгляду на наследие классика способствовали экранизации и театральные постановки, хотя появляется и определенная опасность искажения содержания через режиссерскую интерпретацию. При этом переводчик говорил об ужасающих ошибках своих предшественников

[24] См. оригинал: „I tak on był i jest czytany na Zachodzie, podczas gdy nas, jak pan wie, interesowała warstwa polityczna: że pisze źle o Polakach, i że w *Biesach* jest pisarzem antyradzieckim".

(Броневски, Ват, Тувим), которые, как он утверждал, переводили, только чтобы заработать, а это вместе с убеждением в поляконенавистичестве автора отталкивало от чтения Достоевского на долгие годы. Еще одной ошибкой в рецепции, по его мнению, является поиск некой тезы, ответа на вопросы, тогда как Достоевский является широким полотном образов для собственно читательской аналитики.

Своему же читателю газета не просто предлагала материалы, рецензии, интервью, но и задавала прямые вопросы на знание творчества Достоевского. Так, в литературном конкурсе в июне 2001 года на распознание цитат из русской классики целых три текстовых фрагмента в заданиях принадлежали именно этому писателю (из произведений *Преступление и наказание*, *Бобок*, *Братья Карамазовы*) [Stryjaszek Toby 2001: 40]. А в газете за 21 ноября 2002 года можно было прочитать о выставке русской книги в библиотеке филологического факультета Опольского университета. Экспозиция представляла около трехсот русскоязычных изданий, а организаторы убеждали, что «русская литература должна вернуться в книжные магазины и библиотеки». Были продемонстрированы на выставке и книги Достоевского [Ł 2002: 4]. Его фамилия появилась и в ответе на задание конкурсного кроссворда газеты за 23 января 2006 года в приложении „Duży Format" [JOLKA 2006: 15]. Уже 16 апреля 2007 года в ответе этой рубрики и приложении – снова Достоевский [JOLKA 2007: 15] с цитатой из последней части *Преступления и наказания*, когда Порфирий Петрович открыто обвиняет Раскольникова в убийстве, но перед этим говорит: «Изо ста кроликов никогда не составится лошадь, изо ста подозрений никогда не составится доказательства, ведь вот как одна английская пословица говорит…» [Достоевский 1973b: 345].

Переводы Достоевского в Польше издавались и переиздавались. Некоторые из них, отмеченные в газете, будут упомянуты в главах, посвященных конкретным произведениям писателя. Но следует отметить ряд книг, переведенных Марией Лесневской (Maria Leśniewska, 1916–1990 гг.), которая открывала для читателя неизвестного писателя[25]. В 2003 году был переиздан сборник *Opowieści fantastyczne* (*Фантастические повести*) в издательстве „Wydawnictwo Literackie"[26], который впервые появился

[25] Именно Мария Лесневска, которая перевела десятки книг (среди них произведения Гоголя, Толстого, Чехова, Бунина, Белого, письма Чаадаева, дневники Блока, Толстого, его жены и др.), проделала огромную работу и с наследием Достоевского. Помимо ряда произведений, которые будут названы ниже, она подготовила сборник *Fiodor Dostojewski o literaturze i sztuce* (*Федор Достоевский о литературе и искусстве*), вышедший еще в 1976 году; *Дневник писателя* (издание в трех томах вышло в 1982 году), *Зимние заметки о летних впечатлениях* (изданы только в 2010 году, переизданы в 2020 г.). Упомянут данный текст и в эссе польского прозаика и публициста венгерского происхождения Кшиштофа Варги (Krzysztof Varga, род. 1968 г.) – в газете за 8 мая 2014 года [Varga 2014b: 3].

[26] В книгу включены следующие произведения: *Петербургские сновидения в стихах и прозе*, *Бобок*, *Мальчик у Христа на елке*, *Мужик Марей*, *Столетняя*, *Кроткая*, *Сон смешного человека*, *Как опасно предаваться честолюбивым снам*. Правда, в самой газете сборник ошибочно назван *Opowiadania fantastyczne* (*Фантастические рассказы*), тогда как в оригинале

в 1979 году и позже переиздавался. Информацию о новом издании вместе с комментарием, сделанным переводчицей, находим в газете:

> Достоевский – автор фантастических повестей? На первый взгляд это нас может удивить. Создатель *Преступления и наказания* всё же считается реалистом, иногда даже натуралистом. <…> И всё же при всём упомянутом реализме, при почти топографической точности <…> при таком детальном воспроизведении реалий есть в этих произведениях что-то такое, что сам писатель определяет как нереальность действительности <…> Вероятно, автор был реалистом по выбору, но фантастом по духу [RFK 2003a: 5][27].

В 2004 году Адам Поморски (Adam Pomorski, род. 1956 г.)[28] перевел роман *Братья Карамазовы*, который вышел в краковском издательстве „Znak", а в 2010 году в том же издательстве появился его перевод *Бесов* [RFK 2010: 7]. Эти переводы не раз упоминаются на страницах газеты, что нашло отражение и в нашей работе далее.

В качестве приложений в ежедневнике „Gazeta Wyborcza" в 2005 году выходили книги классиков XIX и XX веков. Редакция отобрала 30 изданий XIX века, которые назвала шедеврами романной прозы, оказавшими колоссальное влияние на культуру. Среди таких книг – и роман Ф. М. Достоевского *Преступление и наказание* [Mikołajewski 2005a: 2]; [Mikołajewski 2005b: 1]. Так, читатели могли собрать коллекцию сочинений, включающих и произведение русского классика. Литературовед, журналист и переводчик Александр Качоровски (Aleksander Kaczorowski, род. 1969 г.) к этому случаю подготовил описание романа с его кратким содержанием, анализом основных образов и проблем, а также биографической справкой о самом Достоевском, его жене и творческом пути [Kaczorowski 2005a: 17]. Всё это позволяло сформировать у польского читателя цельное представление об авторе и его наследии. А в материале об

названия – *opowieści*, что не в контексте литературоведческой терминологии на русский язык может быть переведено как *рассказы* (кого-то). Уже в одном из последующих номеров газеты (региональное приложение города Быдгоща) название верное – *Opowieści fantastyczne*. В этом материале объявлялся конкурс, участники которого должны были дозвониться в местную редакцию в условленный день и время, чтобы ответить на вопрос; первый, ответивший правильно, получал в награду именно данное издание произведений Достоевского. Тексты характеризовались в материале как «…собрание коротких, но странных историй на границе реальности и сна, символических видений и гротеска, жутких и впечатляющих картин нравов» (см. оригинал: „…zbiór niedługich, lecz przedziwnych opowieści z pogranicza jawy i snu, symbolicznej wizji i groteski, makabry i przejmującego obrazka obyczajowego" [MAG 2003: 6].

[27] См. оригинал: „Dostojewski autorem opowieści fantastycznych? W pierwszej chwili może to nas zaskoczyć. Twórcę *Zbrodni i kary* uważa się przecież za realistę, niekiedy nawet za naturalistę <…> A przecież przy całym wspomnianym realizmie, przy dokładności niemal topograficznej <...> przy owym drobiazgowym odtworzeniu realiów jest w tych utworach coś, co sam twórca określa jako nierealność rzeczywistości. <…> Zapewne pisarz był realistą z wyboru, a fantastą z usposobienia".

[28] Адам Поморски является историком идеи, литературоведом, эссеистом, поэтом, переводчиком. Он осуществил ряд переводов произведений русской литературы.

издательской работе („Wydawnictwo Dolnośląskie – Publicat S.A.") выпуск произведений классиков вспоминался как правильное решение и через много лет: «Достоевский или Манн были доступны в изящной серии с позолотой. Эти книги помнят даже те, кто совершенно не связан с издательским делом» [Żbikowska 2016: 8][29]. Как интересный факт в публикации о новом антикварном магазине „Warszawa" (ul. Wiśniowa 63), открывшемся в столице 3 декабря 2018 года, среди множества предметов, которые там можно приобрести, первым в статье газеты назывался именно «Достоевский за шесть злотых» [Kowalik 2018: 13].

С развитием современных технологий и появлением аудиобуков встал вопрос о том, что действительно интересует читателя. В 2011 году в газете приводилась статистика по польским аудиобукам, которых насчитывалось на тот момент уже около 200 тысяч, а главным их читателем-слушателем (75%) назывался мужчина 25–35 лет и старше из большого города, со средним или высшим образованием, хорошо зарабатывающий. Половина таких читателей-слушателей делала это через мобильные приложения, чаще всего за рулем или во время выполнения домашних дел. Помимо массовой литературы отмечалась заинтересованность классикой. Наиболее популярными назывались Федор Достоевский, Михаил Булгаков, Хенрик Сенкевич (Henryk Sienkiewicz, 1846–1916 гг.) [Kęczkowska 2011b: 2]. Попадают произведения Достоевского и в е-буки, что упоминалось в публикации газеты за 18 июля 2012 года с рекомендациями для летнего чтения. В частности, в статье говорилось: «В сети кружит картинка, на которой полицейский арестовывает лежащего на шезлонге мужчину, утверждая, что Достоевский не является соответствующим текстом на каникулы...» [Niemczyńska 2012a: 17][30]. А вот польский прозаик, переводчик и критик Мацей Милковски (Maciej Miłkowski, род. 1980 г.), наоборот, указывал в газетной заметке, что берет с собой в отпуск книги таких современных авторов, которых, между прочим, называют «Достоевским своего поколения» [Miłkowksi 2017: 8]. Польские мореплаватели Шимон Кучиньски (Szymon Kuczyński, род. 1980 г.) и Доброхна Новак (Dobrochna Nowak, род. 1988 г.)[31] в репортаже публицистки Каролины Сулей (Karolina Sulej, род. 1985 г.) среди десяти книг, которые они рекомендовали взять с собой в морское плавание, назвали роман *Идиот* Достоевского [Sulej 2018: 162].

В газете за 21 ноября 2011 года читаем: «Один из наиболее замечательных писателей в истории, на него ссылаются политики, художники,

---

[29] См. оригинал: „Dostojewski czy Mann dostępni byli w eleganckiej serii ze złoceniami. Te książki kojarzą nawet osoby zupełnie niezwiązane z branżą wydawniczą".

[30] См. оригинал: „Po sieci krąży obrazek, na którym policjant aresztuje czytającego na leżaku mężczyznę, twierdząc, że Dostojewski to nie jest odpowiednia lektura na wakacje…".

[31] Пара мореплавателей известна походами на небольших яхтах, они реализовали ряд проектов, Кучиньски в одиночку совершил кругосветное путешествие; дважды (2013 г.; 2016 г.) становился мореплавателем года по признанию журнала „Wiatr". Новак вместе с подругой как первая женская команда прошли на яхте из Польши в Исландию и обратно, за что, по признанию того же журнала, стала мореплавателем года (2014 г.). Участвовала в походе через Атлантику.

социологи, психологи, философы, теологи, он представляет собой нескончаемое вдохновение для режиссеров и драматургов. О ком речь? О Федоре Достоевском» [DAN 2011: 8][32]. Так, в Познани в 190-й год рождения писателя, открывались трехдневные встречи, посвященные знакомству с его творчеством, где прошли дебаты о сложности использования наследия Достоевского в театре и кино. Зрители увидели *Бесов* основателя краковского театра «Сцена СТУ» (Scena STU)[33] Кшиштофа Ясиньского (Krzysztof Jasiński, род. 1943 г.), который был модератором дискуссии. Литературовед, театровед, культуролог Изольда Кец (Izolda Kiec, род. 1965) перед спектаклем выступила с лекцией о писателе. При указании на сложность реализации киноверсий и театральных постановок называлась и картина *Карамазовы* (*Karamazovi*, 2008 г.) чешского режиссера Петра Зеленки (Petr Zelenka, род. 1967 г.)[34]. Эта заметка в газете не только указывает на значимость русского классика, но и представляет собой взгляд на современную рецепцию писателя в Польше.

Литературовед Ян Зелиньски (Jan Zieliński, род. 1952 г.) обращается в газете к книге *Дневник, писавшийся ночью* (*Dziennik pisany nocą*)[35] Густава Херлинга-Грудзинского (Gustaw Herling-Grudziński, 1919–2000 гг.), жертвы сталинских репрессий, ведущего представителя польской послевоенной эмиграции, писателя, публициста, литературного критика[36]. Это многотомная книга (еще не была закончена на момент выхода статьи в газете), над которой автор работал почти тридцать лет (1971–2000 гг.), получив от литературоведа Зелиньского имя «вестника апокалипсиса», а одним из творческих фаворитов в ней определен именно Достоевский[37] (как и Чехов, Толстой, Осип и Надежда Мандельштам, Пастернак и др.). Исследователь замечает:

---

[32] См. оригинал: „Jeden z najwspanialszych pisarzy wszech czasów, powołują się nań politycy, artyści, socjologowie, psychologowie, filozofowie, teologowie, stanowi ciągłą inspirację dla filmowców i dramaturgów. O kim mowa? O Fiodorze Dostojewskim".

[33] Премьера этого спектакля состоялась в 2007 году, о нем также писали в ежедневнике „Gazeta Wyborcza", что детально будет разбираться далее в главе, посвященной роману *Бесы*. О постановке в Познани можно прочитать в еще одной публикации газеты [MAK 2011b: 6].

[34] О киноленте подробно речь пойдет далее, в главе о романе *Братья Карамазовы*, так как данному фильму посвящен ряд публикаций в ежедневнике „Gazeta Wyborcza" в разные годы.

[35] Дневник писался почти на протяжении тридцати лет, включает глубокое и разностороннее осмысление жизни эпохи.

[36] О личном опыте советского лагеря в 1940–42 гг., в котором Херлинг-Грудзински знакомится с *Записками из мертвого дома* Достоевского, автор рассказал в книге *Иной мир. Советские записки* (1951 г.) [Герлинг-Грудзински 2011]. Позже автор жил в эмиграции в Италии.

[37] О значении Достоевского для Херлинга-Грудзинского см. работу: Sucharski T., *Dostojewski Herlinga-Grudzińskiego* [Sucharski 2002]. Подробнее о Херлинге-Грудзинском также можно прочитать в книге *Pisarz i los. O twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego* (2002 г.) Эвы Беньковской (Ewa Bieńkowska, род. 1943 г.), речь о которой шла в одной из публикаций газеты, посвященной встрече с автором и ее лекции на основе книги в библиотеке Варшавского университета 9 апреля 2003 г. Беньковска представила Грудзинского писателем, который не боялся «заглядывать в бездну, как Достоевский, Кафка, Камю» [Sobolewski 2003: 6].

> И здесь подходим к моменту написания. Это время после только что кроваво подавленного восстания польских рабочих на Побережье (очередной аргумент в подтверждение тезиса о невозможности реформировать коммунизм), время ассимиляции западными элитами молодежной контркультуры шестидесятых годов [Zieliński 1990: 5][38].

Параллель с Достоевским неслучайна не только на тематическом срезе, так как *Иной мир. Советские записки* Херлинга-Грудзинского о быте лагеря, через который он прошел, часто сопоставляют с *Записками из мертвого дома* Достоевского. Анджей де Лазари и Тадеуш Сухарски отметили:

> Роману Достоевского, посвященному, по мнению Херлинга, душевной деградации человека в условиях несвободы, польский автор противопоставил *Иной мир* как роман о духовном самосовершенствовании и победе человека над угнетающей его политической системой, над человеческой слабостью и телесностью [Лазари, Сухарски 2013: 28].

Но всё же оба автора пишут о России, которая всегда остается живой, даже если проходит через тяжелейшие исторические испытания. После Августовского путча 1991 года исследователь русской культуры, профессор Рышард Пшибыльски, автор книги *Dostojewski i „przeklęte problemy"* (*Достоевский и «проклятые проблемы»*) [Przybylski 2010][39], пишет, упоминая

---

[38] См. оригинал: „I tu dochodzimy do czasu pisania. Jest to okres tuż po krwawo stłumionej rewolcie polskich robotników na Wybrzeżu (kolejny argument na rzecz tezy o niereformowalności komunizmu), okres asymilowania przez elity zachodnie młodzieżowej kontrkultury lat sześćdziesiątych".

[39] Исследователь обращается к раннему творчеству писателя, а также роману *Преступление и наказание*, рассуждает о становлении творческого метода автора на базе романтической традиции, психологизма, натуральной школы, православной патристики. Первое издание его книги появилось в 1964 году и во многом определило дальнейшее изучение творчества русского писателя [Przybylski 1964]. Его перу принадлежит раздел о Достоевском в двухтомном учебном пособии *Historia literatury rosyjskiej* (*История русской литературы*) под редакцией упоминаемого Мариана Якубеца, вышедшем в 1970 году, а затем переизданном [Przybylski 1976: 252–307]. См. также другие публикации автора: Przybylski R., *Stawrogin* [Przybylski 1972]; Przybylski R., *Dostojewski* [Przybylski 1976]; Przybylski R., *Śmierć Antychrysta* [Przybylski 1981]; Przybylski R., Janion M., *Sprawa Stawrogina* [Przybylski, Janion 1996]. Материал о презентации совместной книги с литературоведом, профессором Марией Янион (Maria Janion, 1926–2020 гг.) тоже появился на страницах ежедневника „Gazeta Wyborcza" в 1996 году; к данному тексту мы обратимся в главе, касающейся романа *Бесы*. Через творчество Достоевского известный литературовед Рышард Пшибыльски представил в газете польское издание 2002 года *Лекций по русской литературе* (*Lectures on Russian Literature*, 1981 г.) В. В. Набокова (1899–1977 гг.) в переводе Збигнева Батко (Zbigniew Batko, 1940–2007 гг.) [Przybylski 2002: 15]. Как известно, сам Набоков не был высокого мнения о творчестве классика, утверждая в своих лекциях, что «Достоевский – писатель не великий, а довольно посредственный, со вспышками непревзойденного юмора, которые, увы, чередуются с длинными пустошами литературных банальностей» [Набоков 2016: 142]. В этом желании «развенчать» Достоевского польский литературовед, посвятивший, как мы отмечали ранее, свои работы исследованию творчества писателя, видел желание проявить «свободу от интеллектуально правильных взглядов», «аристократизм духа» Набокова, который смешивает данную свободу со своеволием, а писательские замечания звучат «как шипение ядовитой

змеи». Достоевский не соответствовал эстетическим показателям текста, столь важным для Набокова, который смотрел на литературное произведение с позиций авторского вымысла структуры – в духе формальной школы литературоведения начала прошлого века, о чем писал В. Б. Шкловский (1893–1984 гг.), рассматривая «приемы расположения образов» для достижения художественного эффекта [Шкловский 1925], что подчеркнул Пшибыльски. Набоков пытался оспорить те точки зрения исследователей, которые принимались как данность. Среди таких названо определение Достоевского «христианским писателем», тогда как он был устремлен к устроению религиозного национализма. Пшибыльски, однако, отметил, что Набоков не учитывал персонального повествования с точки зрения теории Бахтина, а приписывал взгляды самому писателю, уличая его в «приемах ремесленника». Польский литературовед показывал, как Набоков соединял оригинальность с инструментальным подходом к литературному наследию в угоду собственному взгляду [Przybylski 2002: 15]. В газете было опубликовано эссе, представляющее собой литературоведческий анализ лекций Набокова, которые показали польскому читателю новый взгляд на творчество Достоевского. Менее чем через три недели после публикации литературоведческого эссе Пшибыльского на страницах газеты появилось интервью с переводчиком лекций Збигневом Батко, который характеризовал труды Набокова как «гениальные» для дидактизма читателя, а также достаточно холодно характеризовал разбор текста неким профессором X (вероятно, речь идет о статье Пшибыльского). Здесь переводчик указывал на то, что мы часто пользуемся оценками-штампами, а Набоков пытался взглянуть на предмет иначе. При этом переводчик сделал и критическое замечание: «Безусловно, можно обвинить Набокова в квиетизме. Его интересует исключительно форма, он игнорирует идеологию, поэтому так ненавидит Достоевского. По отношению к нему он был очень язвителен, например, заметил, что у Достоевского нет такого высказывания, при произнесении которого герой бы не зашатался, не побледнел или не был близок к обмороку» (см. оригинал: „Oczywiście, można zarzucić Nabokovowi kwietyzm. Interesuje go tylko forma, lekceważy ideologię, dlatego tak nienawidzi Dostojewskiego. Był wobec niego bardzo złośliwy, zauważył na przykład, że nie ma u Dostojewskiego takiej wypowiedzi, przy której wygłaszaniu bohater nie zachwiałby się, nie zbladł lub nie był bliski omdlenia") [Bomanowska 2002a: 6]. Данное интервью также было перепечатано в газете позже [Bomanowska 2002b: 38]. В 2003 году в издании были опубликованы фрагменты новой книги Р. Пшибыльского *Krzemieniec. Opowieść o rozsądku zwyciężonych*, в которой исследователь обратился к проблемам польского национального образования в условиях Российской империи начала XIX века. В визитке автора названа и упоминаемая выше книга *Dostojewski i „przeklęte problemy"* [Przybylski 2003b: 8]. В другой визитке автора в публикации за 20 декабря 2003 года, посвященной польскому изданию книги *Русские мыслители* (1978 г.) философа Исайи Берлина (Isaiah Berlin, 1909–1997 гг.), о котором еще пойдет речь ниже, также была приведена книга Пшибыльского о Достоевском [Przybylski 2003c: 24]. В тексте об архиепископе Гнезненском, примасе Польши Игнации Красицком (Ignacy Krasicki, 1735–1801 гг.) в очередной визитке приводилась и книга о Достоевском [Przybylski 2004: 22]. В газете в двух частях опубликовано эссе *Pewność niepewności* Пшибыльского из книги *Ogrom zła i odrobina dobra. Cztery lektury biblijne* (2006 г.). Здесь в перечне работ автора названа и публикация о Достоевском [Przybylski 2006a: 28]; [Przybylski 2006b: 28]. 10 мая 2016 года Рышарда Пшибыльского не стало. На следующий день в газете вышли воспоминания о нем. В них упоминалось его эссе *Śmierć Stawrogina* (1970 г.), в котором он указал на различия между российской и европейской идеями революции: первая стала слиянием национализма и революционности, а во второй они не смогли соединиться. За эту публикацию Пшибыльски после протеста советского посольства попал под запрет в печати. Отмечена и «одна из важнейших книг» о наследии автора *Бесов* – работа *Dostojewski i „przeklęte problemy"*, а также *Sprawa Stawrogina*, включившая вышеназванное роковое эссе. Последняя книга – спор десятилетий с литературоведом Марией Янион [Goźliński 2016a: 17]. 31 октября вышла еще одна краткая публикация Павла Гозьлиньского (Paweł Goźliński) об умершем профессоре, в статье повторялись факты,

Херлинга-Грудзинского и Достоевского в одной статье газеты, о России, которая прошла испытание царизмом и советской системой, устояв:

> Но всё же это море крови и океан грязи не смогли утопить веру в возможность возрождения России. На протяжении многих лет, как и мы, Россия была в подполье. Эта глубокая Россия, которая, как пишет Густав Херлинг-Грудзински, «пребывает в молчании подо льдом и отзывается изредка», которая не утратила своего европейского лица; в которой даже бунт энкавэдэшника не затоптал ее христианской души, может отозваться мощным голосом, и нет поводов сомневаться, отзовется ли, даже если на какое-то время притихнет. Даже и мы на какой-то момент примолкли [Przybylski 1991: 15][40].

Здесь очевидна связь с идеями мессианизма, которые пронизывают польскую и русскую культуру. Данный взгляд прослеживается в *Дневнике писателя* Достоевского и в его *Пушкинской речи*, произнесенной 8 июня 1880 года в Москве на открытии памятника поэту и ставшей своеобразным обобщением миросозерцания автора; речи, которая в виде очерка *Пушкин* вышла на страницах *Дневника писателя* за август этого же года. Писатель утверждал, что «русскому скитальцу необходимо именно всемирное счастие, чтоб успокоиться», и продолжал: «Да, назначение русского человека есть бесспорно всеевропейское и всемирное. Стать настоящим русским, стать вполне русским, может быть, и значит только (в конце концов, это подчеркните) стать братом всех людей, *всечеловеком*, если хотите» [Достоевский 1984а: 137; 147]. Возможность такого мессианизма Достоевским представлена на народно-демократической основе добровольного и всеобщего братства, что выглядит для польских авторов как утопические размышления в историческом контексте постправды. А вот для российской идеологии и пропаганды данные идеи становятся инструментарием для утверждения их так называемых правд.

Рецепция писателя через опыт известных личностей польской культуры во многом определяет восприятие автора читателем и зрителем. Современный польский драматург и театральный критик Тадеуш Слободзянек (Tadeusz Słobodzianek, род. 1955 г.)[41], родившийся в Енисейске,

---

связанные с творчеством Достоевского, которые встречались в предыдущем материале [Goźliński 2016b: 6]. В статье-воспоминании в газете режиссера и автора публикаций о театре Мариуша Орского (Mariusz Orski, род. 1957 г.) о своем друге Рышарде Пшибыльском также упомянута книга *Dostojewski i „przeklęte problemy"* [Orski 2016: 29].

[40] См. оригинал: „Ale przecież to morze krwi i ten ocean gnoju nie zdołał zalać wiary w możliwość odrodzenia się Rosji. Jak my przez wiele lat, tak i Rosja była w podziemiu. Ta Rosja głęboka, która – jak pisze Gustaw Herling-Grudziński – «trwa w milczeniu pod lodem i odzywa się rzadko»; która nigdy nie utraciła swej europejskiej twarzy; z której nawet bunt enkawudzisty nie wydeptał jej chrześcijańskiej duszy, może się odezwać potężnym głosem i nie ma powodu wątpić, czy się odezwie, nawet jeśli na jakiś czas przycichnie. Przecież i my na jakiś czas przycichliśmy".

[41] Театральную карьеру начал в 1980-х годах, руководил различными театрами и театральными труппами, лауреат многочисленных наград за театральные постановки и драматические произведения, среди которых главная литературная премия Польши – „Nike" (2010 г.) за драму

куда были сосланы его родители, нить любви к русской культуре сохранил как основу возможности взаимопонимания между поляками и русскими. Это в рецепции зачастую ключ к открытию не только отдельных писателей, но и всей литературы и культуры. В авторах русской классики, в том числе Достоевском, он видел тех, кто вопреки политической системе сохранили через свое наследие «кусок глубокой правды о человеке». Драматург стал русофилом в отличие от своей матери, которая не принимала «философии страдания» после ссылки и возвращения в Польшу: «А я прочитал по-русски всё, что только можно было прочитать, моими героями были декабристы, герои Достоевского и Чехова» [Klich 2015: 26][42]. Личная история матери Слободзянека перекликалась с биографией Достоевского, демонстрируя цикличность и неизменность зла:

> Мама стояла перед расстрельным отрядом за деятельность в белостокской Армии Краевой. В последнюю минуту ей заменили смертную казнь на ссылку. Она пережила то же, что и молодой Достоевский, но сделала противоположные выводы: до конца жизни носила в себе ярость и бунт против неволи и унижения [Там же][43].

В другом интервью режиссер заметил, что каждый, кто соприкоснулся с той системой, стал ее жертвой: «Коммунизм – это не историческая абстракция, но синдром разнообразных нравственных и психологических навыков, которые коренятся в каждом из нас» [Pawłowski 2003: 18][44]. Мотивы русской литературы для Слободзянека в его творчестве – это универсальный способ преодоления русофобии в польском обществе, путь отличия государственности и культуры, определение места человека в данных координатах. Поэтому для него, например, остается открытым вопрос о возможности функционирования Польши вне связи с Россией. В знаковом ключе звучит различие между Уильямом Шекспиром (William Shakespeare, 1564–1616 гг.) и Федором Достоевским, что Тадеуш Слободзянек представил в интервью для газеты:

> Шекспир – это певец свободы. Человек обязан познавать себя и проверять себя, что его освобождает от клинча предопределения и свободы. Стабилизирует демократию и социальное развитие. А Достоевский рассказывает: если никогда не будем свободны, давайте отыщем вину в себе, углубимся в нее; духовная жизнь нас, рабов, может быть прекрасной, к чему нам свобода, если у нас есть такой

Nasza klasa (2008 г.). В 2010 году The European Theatre Convention назвал эту постановку одной из лучших для сезона в европейских театрах.

[42] См. оригинал: „A ja przeczytałem po rosyjsku wszystko, co było do przeczytania, moimi bohaterami byli dekabryści, bohaterowie Dostojewskiego i Czechowa".

[43] См. оригинал: „Mama stała przed plutonem egzekucyjnym za działalność w białostockiej Armii Krajowej. W ostatniej chwili zamienili jej karę śmierci na zsyłkę. Przeżyła to, co młody Dostojewski, ale wyciągnęła odwrotne wnioski: do końca życia miała w sobie wściekłość i bunt przeciwko niewoli i poniżeniu".

[44] См. оригинал: „Komunizm to nie historyczna abstrakcja, ale syndrom rozmaitych obyczajowych i psychologicznych nawyków, które tkwią w każdym z nas".

прекрасный и богатый внутренний мир. Каждая власть умеет это использовать [Klich 2015: 26][45].

Именно инструментальное обращение к миросозерцанию Достоевского и его наследию было характерным признаком различных эпох и идеологических сил. Это явление можно проследить и на страницах газеты, что еще будет отмечаться далее.

Начало 1990-х годов – это реконструкция утраченных десятилетий, которая характеризуется переходом от плановой экономики к капиталистическим формам хозяйства, обострением экономического кризиса и поиском коммерческих путей развития и распространения культуры. А это означает, что эстетическое наследие имеет приоритет, если, говоря утилитарно, оплачивается, приносит прибыль.

В сложившихся условиях особое внимание критиков привлекают издания, адресованные элитарному читателю, но вызывающие через механизмы маркетингового воздействия живой интерес у широкого круга читателей. Это находит отражение в рецензиях, как, например, на новое издание эссе, набросков, писем и выступлений писателя, переводчика, дипломата, лауреата Нобелевской премии, а также преподавателя славянской литературы Калифорнийского университета Чеслава Милоша *Начиная с моих улиц* (*Zaczynając od moich ulic*, 1985 г.), в котором среди литературных портретов можно найти и Достоевского [Przybyłowska 1990: 5]. Появление в газете имени Достоевского вместе с Милошем станет в дальнейшем регулярным. Следует отметить, что для Милоша русский писатель был литературным эталоном, разделившим литературу на до и после. Курс о Достоевском в Беркли в США Милош читал еще в 60-е годы прошлого века. Личность и творчество классика появляются в его эссе и интервью многократно.

Напечатает газета и одно эссе из названной книги – *О национализме* (*O nacjonalizmie*) [Miłosz 1993: 16]. Пишет для издания и сам на тот момент еще живущий автор, рассуждавший о «европейском нигилизме», «эрозии религиозного миропонимания», которое проиграло бой с коммунизмом, характеризует время конца XX века как период с присущими «апокалиптическими чертами»[46]. Это также время свободы выбора, когда начинается

---

[45] См. оригинал: „Szekspir to piewca wolności. Człowiek ma obowiązek poznawania siebie i sprawdzania siebie, to go wyzwala z klinczu predestynacji i wolności. Stabilizuje demokrację i rozwój społeczny. A Dostojewski powiada: skoro nigdy nie będziemy wolni, znajdźmy winę w sobie, zagłębmy się w nią; życie duchowe nas, niewolników, może być piękne, po co nam wolność, skoro mamy taki piękny i bogaty świat wewnętrzny. Każda władza umie to wykorzystać".

[46] Достоевский появился и в книге литературных записок *Азбука* (*Abecadło Miłosza*) в 1997 году, о чем информировала газета, рассказывая о *42-й Международной ярмарке книги* в Варшаве [Piasecki 1997: 15], а также в книге *Жизнь на островах* (*Życie na wyspach*, 1997 г.), о презентации которой в Кракове сообщила газета. Кроме того, в издании говорилось, что это книга, в которой поднимаются темы между «безнравственностью искусства» и «необходимостью ценностей». Первоначально она должна была называться *Поединок горбунов* (*Pojedynek garbusów*), но Милош пришел к заключению, что эта цитата из его стихотворения

разговор об утрате «воли культуры» (писатель, журналист и литературный критик Ежи Сосновски (Jerzy Sosnowski, род. 1962 г.)[47]). На это поэт, литературный критик и публицист Петр Братковски (Piotr Bratkowski, род. 1955 г.) отвечает, что массовая культура всегда побеждает элитарную в кратковременной перспективе, – это цена свободы посттоталитаризма [Bratkowski 1993: 10]. В качестве риторических фигур автор использует цитаты из Достоевского: мир без «бога-контролера» при коммунизме становится заложником свободы, с которой еще не научились обращаться. В апокалиптическом контексте ссылается на Достоевского и Милош:

> Марксизм всегда мне представлялся как результат глубокой эрозии, которой подчинилось на европейском континенте, включая Россию, религиозное представление человека. Это понимал Достоевский, который в *Бесах* представил в пророческом сокращении начинания революционеров, пытающихся наделить смыслом историю в мире без Бога [Miłosz 1991: 8][48].

Тема актуальная и знаковая, которой целое исследование *Достоевский и Апокалипсис* посвятил литературовед Ю. Ф. Карякин [Карякин 2009][49]. Это вопрос не просто отсутствия Бога, но его подмены. В газете находим публикацию, которая вписывается в посыл этого периода:

не соответствует величине тех личностей, о которых он писал (Камю, Бродский, Достоевский и пр.) [Podpis… 1997]. Еще в одной публикации газеты эти две книги Милоша рекомендуется читать вместе как взаимодополняющие [Gdybym… 1997]. В статье газеты, анонсирующей выход в 2004 году нового номера квартального журнала „Zeszyty Literackie" (№ 85), также сообщалось о публикации в выпуске работы Чеслава Милоша *Dostojewski i Swedenborg* [Zieliński, Karpiński 2004: 11], которая изначально была опубликована на английском языке (*Dostoevsky and Swedenborg*, 1975 г.) [Miłosz 1975: 302–318]; по-русски работа *Достоевский и Сведенборг* (пер. с англ. Б. Дубина) вышла в журнале «Иностранная литература» (1992 г., № 8–9).

[47] Сам Ежи Сосновски в более позднем интервью для газеты на вопрос о книгах, которые изменили его жизнь, назвал *Идиота* Ф. М. Достоевского. Речь шла о том, что русский писатель, а также идеи философа Н. А. Бердяева в труде *Самопознание (опыт философской автобиографии)* (1940 г.) открыли «вид религии», которая остается даже после испытаний, что не сделало Сосновского, по его признанию, «агрессивным атеистом». Далее на вопрос о литературных снах снова появился Достоевский: во время чтения *Братьев Карамазовых*, хотя и в польском переводе, Ежи Сосновски видел сны по-русски несколько дней подряд [Subbotko 2017a: 100].

[48] См. оригинал: „Marksizm zawsze ukazywał mi się jako konsekwencja głębokiej erozji, której na kontynencie europejskim, łącznie z Rosją, uległa wyobraźnia religijna człowieka. Rozumiał to Dostojewski, który w *Biesach* przedstawił w proroczym skrócie poczynania rewolucjonistów próbujących nadać sens historii w świecie bez Boga". В данном случае звучат знаковые идеи Милоша из очерка *Земля Ульро* (*Ziemia Ulro*), написанного в 1977 году [Miłosz 1977], и позже упоминавшиеся в иной публикации: Miłosz Cz., *Dostojewski i zachodnia wyobraźnia religijna; Mickiewicz i Dostojewski* [Miłosz 1981]. Рецепцию Достоевского у Милоша, идейный диалог и пересечения исследовали польские литературоведы: Suchanek L., *Fiodor Dostojewski w ocenie Czesława Miłosza* [Suchanek 1985]; Mikiciuk E., *Dostojewski Miłosza* [Mikiciuk 2011]; Sucharski T., *Miłosz i „herezje" Dostojewskiego* [Sucharski 2011].

[49] См. также работу: Brzoza H., *Dostojewski – między mitem, tragedią i apokalipsą* [Brzoza 1995], в которой исследовательница анализирует специфику реализма писателя, его миропонимание, двойственность восприятия, антропоцентризм.

антикоммунистическая тональность рассуждений и в то же время анализ польского Костела, его значения в истории, авторитета, путей развития, когда государство использует Костел в качестве инструмента в этических вопросах, таким образом заменяя собой предыдущую идеологию, нарушая демократический принцип разделения Костела и государства. Этот вопрос вызывал и продолжает вызывать общественные дискуссии, а разделения институций так окончательно и не произошло до сих пор, тема же эта порождает противоречивые настроения в польском обществе, для которого воспринимается напряженно публичное обсуждение о присутствии религии в школе, в котором Костел определяет критерии сексуального поведения и нравственных установок. Политические партии разрыв с Костелом переживают как утрату мощного союзника в борьбе за власть. „Gazeta Wyborcza" с начала создания обозначает свою либерально-демократическую позицию, которая к тридцатому году существования издания лишь усилилась, что в консервативных политических кругах воспринимается как прямая атака на Костел. Не учитывается при этом важный аргумент Милоша: «Всякий официоз и всякое принуждение вредят религиозной вере, и их необходимо, если возможно, избегать» [Miłosz 1991: 8][50]. Следует обратить внимание на то, что Милош назвал первым, – «понятие правды» (*Traktat teologiczny*).

Смерть Чеслава Милоша была воспринята как утрата одного из столпов нравственных основ современности. В 2010 году вышел посмертный сборник эссе и интервью разных лет Милоша *Rosja. Widzenia transoceaniczne. Tom I. Dostojewski – nasz współczesny* [Miłosz 2010]. Развернутая рецензия на данную книгу была опубликована в газете за 28 декабря 2010 года. Здесь же рассказывалось о преподавании Милошем курса о Достоевском в США и влиянии русского писателя на его миропонимание, а также поиск, вопреки полифонии М. М. Бахтина, единого голоса в произведениях классика. Преимущественно данный сборник является рецепцией Милоша на наследие Достоевского, который был возведен им в абсолют [Poprawa 2010: 14]. В издании сконцентрирован взгляд не только на творчество и личность Достоевского, но и на Россию в целом, вопросы о религиозности и вере, неоднозначности системных устройств.

2011 год был объявлен годом Чеслава Милоша. Газета обратилась к наследию национального гения, но никак нельзя было обойти и Достоевского, который стал неотделимым от польского автора. Так, в номере за 15 января появилась публикация *Miłosz i biesy* известного польского писателя еврейского происхождения, критика, публициста, переводчика Ежи Помяновского (Jerzy Pomianowski, 1921–2016 гг.)[51] [Pomianowski 2011: 27]. Это была еще

[50] См. оригинал: „Wszelka oficjalność i wszelki przymus szkodzą religijnej wierze i należy ich, jeśli można, unikać".

[51] Перевел на польский язык тексты из наследия Л. Н. Толстого, И. Э. Бабеля, М. А. Булгакова, Е. Л. Шварца, А. И. Солженицына, А. Д. Сахарова и пр. В 1999 году вместе с Ежи Гедройцем (Jerzy Giedroyć, 1906–2000 гг.) инициировал создание ежемесячного журнала «Новая Польша» („Nowaja Polsza") для русскоязычного читателя. О презентации издания

одна рецензия на уже упоминавшийся сборник эссе и интервью Милоша, в котором он рассматривал творчество, биографию, реалии и рецепцию писателя, проводил компаративистский анализ, соотнося наследие Достоевского с философами и писателями последующей эпохи. Это и разговор об авторе-шовинисте, националисте, критике католицизма, антисемите. Но это и представление о величайшем пророке мировой культуры, чьи *Бесы* читали Ленин, Луначарский, Сталин, Пол Пот, которые реализовывали шигалевщину в истории. Для профессора Ежи Помяновского книга Милоша – это указание на духовные ценности современникам, скатывающимся на дорогу героев пророческого романа Достоевского, который диктаторы использовали как инструкцию к действию.

Обе рецензии на сборник текстов Чеслава Милоша представляли собой основательный литературоведческий анализ. В нем упоминались биографические факты о писателе, перечислялись произведения, разворачивались центральные проблемы. Кроме того, указывалось на ряд параллелей с другими авторами, что представляло для читателей газеты широкую рецепцию Достоевского.

Следует отметить, что рецензии на книги являются одним из важнейших типов публикаций в „Gazeta Wyborcza", ибо не только помогают открыть более широкие контексты понимания творчества Достоевского, его личности, но и его значение в польской, европейской и мировой культуре, представляют неведомые горизонты исследований для литературоведов. А это уже хорошо видно в самых первых публикациях издания, когда авторами становятся не только журналисты и публицисты, но и представители научного мира, что подчеркивает значимость статей в газете.

Среди таких авторов, например, выступает православный священник Хенрик Папроцки (Henryk Paprocki, род. 1946 г.), который занимается исследованием творчества Достоевского и является автором многих известных публикаций о писателе[52]. Первой статьей этого исследователя в ежедневнике „Gazeta Wyborcza", в котором он обратился к наследию Достоевского, была публикация за 18 апреля 1992 года *Chrześcijaństwo:*

в Национальной библиотеке (Biblioteka Narodowa) в Варшаве сообщалось в ежедневнике „Gazeta Wyborcza" [MSP 2000: 7]. Рассуждая на встрече о мировом уровне русской культуры, Помяновски среди образцовых авторов называл и Достоевского (вместе с Пушкиным, Гоголем и Толстым), а также «выдающегося мыслителя» Льва Шестова. Проект «Новая Польша» возник как своеобразное продолжение еще советского журнала „Polsza", но уже в новых условиях работы без цензуры, и представлял диалог польской и русской общественной мысли. Продолжает существование и после смерти Помяновского, ориентируясь на читателя в интернете [Новая Польша].

[52] Примерами являются следующие публикации мыслителя: Paprocki H., *Jesteśmy irracjonalni, proszę państwa* [Paprocki 1977]; Paprocki H., *Chrystus i książę tego świata. Apokaliptyczna wizja Dostojewskiego* [Paprocki 1982]; Paprocki H., *Śniąc o człowieku* [Paprocki 1996]; Paprocki H., *Lew i mysz, czyli tajemnica człowieka* [Paprocki 1997]; Paprocki H., *Sołowjow i Dostojewski: idea Sofii* [Paprocki 1997]; Paprocki H., *Rozpacz czy nadzieja?* [Paprocki 2002]; Paprocki H., *Nad brzegiem otchłani* [Paprocki 2004]; Paprocki H., *Fiodora Dostojewskiego „theatrum divinum"* [Paprocki 2010].

Nadzieja czy groźba? (*Христианство: надежда или угроза?*) [Paprocki 1992: 21], где традиционно для автора раскрывается христианское миропонимание и, как и у Достоевского, даруется «эсхатологическая надежда». Уже на этом этапе в очередной раз представлен один из центральных элементов творческой системы писателя, который прочитывается в христианском ключе всепрощения любого грешника, что характерно вложено в уста старца Зосимы в главе *Кана Галилейская* в последнем романе Достоевского: «Я луковку подал, вот и я здесь. И многие здесь только по луковке подали, по одной только маленькой луковке...» [Достоевский 1976: 327]. В совершенно ином ключе данный код писателя представлен в еще одной публикации газеты о фотовыставке портрета в Торуне, когда читателю предлагается представить себе «улыбающегося Достоевского», будто открывающего путь надежды для страдальца: «Если ты в состоянии его себе представить таким, это может означать, что жизнь тебя уже помотала. Ты чего-то достиг, но и не одно поражение прогоняло сон с глаз и нужно было немало выкурить тех производимых в ПНР сигарет, чтобы успокоить нервы» [Milanowski 2000a: 1][53]. Глубокий метафизический смысл сведен к осмыслению современного искусства, но не утратил главной идеи Достоевского, которая представлена широкому читателю как рецепт незаурядности и силы личности.

Еще одним типом публикаций, определившихся уже на раннем этапе существования ежедневника „Gazeta Wyborcza", стали рецензии на киноленты и театральные постановки, привлекающие широкий интерес к наследию писателя[54]. Польская театральная сцена изобилует спектаклями по творчеству Достоевского, который притягивает, является индикатором чего-то достойного, серьезного, но и сложного, за что берется не каждый, а если берется, рискует оказаться под пристальным вниманием критиков и зрителей. Например, в анонсе на новый театральный сезон 2005/2006 гг. в Кракове (Teatr „Bagatela" im. Tadeusza Boya-Żeleńskiego[55]) в списке авторов назван и Достоевский, который охарактеризован как ставка на «крупный калибр» [JOTA 2005a: 1]. С одной стороны, зритель

[53] См. оригинал: „Jeśli jesteś w stanie wyobrazić go sobie takim, to może znaczyć, że życie dało ci już w kość. Coś osiągnąłeś, ale też niejedna klęska spędzała sen z powiek i trzeba było dużo wypalić tych peerelowskich papierosów dla poskromienia nerwów".

[54] О театральности наследия писателя см. в сборнике *Достоевский и театр* [Достоевский и театр 1983]; об идеях театральности: Chałacińska-Wiertelak H., *Idea teatru w powieściach Dostojewskiego* [Chałacińska-Wiertelak 1988].

[55] Обратим внимание, что театр носит имя польского писателя, интеллектуала, переводчика, критика, публициста Тадеуша Боя-Желеньского (Tadeusz Boy-Żeleński, 1874–1941 гг.). Биографический роман об авторе *Błazen – wielki mąż. Opowieść o Tadeuszu Boyu-Żeleńskim* (1998 г.) принадлежит перу польского писателя и публициста еврейского происхождения Юзефа Хена (Józef Hen, род. 1923 г.). Книга получила номинацию на литературную премию „Nike" в 1999 году. Статья последнего о Желеньском вышла в газете за 14 июня 2014 года, где отмечена связь и с русским писателем: «Одно является точным: сначала в его жизни был Достоевский, Шопенгауэр, Ницше, Пшибышевски…» (см. оригинал: „Jedno jest pewne: najpierw był w jego życiu Dostojewski, Schopenhauer, Nietzsche, Przybyszewski…") [Hen 2014: 34].

сам идет в театр, ищет эстетического наслаждения, но с другой – формируется новое явление, когда начинают появляться театры, которые выходят на улицу, идут к людям, являясь общедоступными для тех, кто никогда не был в театре. Такой пример можно найти в Кракове, о чем свидетельствует публикация газеты: «Прекрасно было убедиться, что к ночным гуляниям по городу людей могут подтолкнуть не только матчи, пиво и танцы, но и Достоевский или Гомбрович. Вместо клубинга – театринг» [Targoń 2008: 2][56]. Театральное искусство не просто знакомит зрителя с творчеством авторов, но и открывает новые горизонты понимания и прочтения известных текстов – как в классических постановках, так и в новых. И идет гораздо дальше – погружает в дискурс русской культуры. Это происходит через общий интерес польского зрителя, так как русская литература интересуется историей обычного человека, его нелегкой судьбой. Так, в интервью, посвященном премьере пьесы современного русского драматурга Василия Сигарева (род. 1977 г.) *Biedronki powracają na ziemię* (*Божьи коровки возвращаются на землю*), польский театровед, режиссер, драматург, писатель, автор адаптаций, переводчик Кшиштоф Копка (Krzysztof Kopka, род. 1958 г.), который продвигает русскую культуру в Польше, говорил:

> Входя в это глубже, думаю, что был прав Цезарий Водзиньски, который утверждал, что Россия является подсознанием Европы. Они смело, выразительно проходили через опыты, перед которыми мы отступали. Наши творческие люди были слишком рассудительны, чтобы совершать то, что, например, Лермонтов или Достоевский, хотя и чувствовали такую подсознательную потребность. Это также может быть феноменом русской культуры [Kamińska 2008: 10][57].

---

[56] См. оригинал: „Miło było się przekonać, że do nocnych wędrówek po mieście mogą ludzi skłonić nie tylko mecze, piwo i tańce, ale Dostojewski czy Gombrowicz. Zamiast clubbingu – teatring". Витольд Гомбрович (Witold Gombrowicz, 1904–1969 гг.) будет появляться в публикациях газеты вместе с Ф. М. Достоевским в самых различных контекстах, что можно будет увидеть далее в работе. Сам польский писатель неоднократно обращался к Достоевскому в своем трехтомном *Дневнике* (1953–1966 гг.), впервые изданном на русском языке в 2012 году [Гомбрович 2012]. На творческие параллели авторов указывал польский писатель, эссеист и переводчик Бронислав Свидерски (Bronisław Świderski, род. 1946 г.) в статье *Dostojewski Gombrowicza* (1997 г.), в которой преимущественно произведен компаративистский анализ повести *Фердидурка* (*Ferdydurke*, 1937 г.) и романа *Преступление и наказание* [Świderski 1997: 61–71].

[57] См. оригинал: „Wchodząc w to głębiej, myślę, że rację miał Cezary Wodziński, który wysunął tezę mówiącą, że Rosja jest podświadomością Europy. Oni odważnie, ekspresyjnie przechodzili doświadczenia, przed którymi my się cofaliśmy. Nasi twórcy byli zbyt rozsądni, by robić to, co np. Lermontow czy Dostojewski, choć odczuwali taką podświadomą potrzebę. To także może być fenomenem kultury rosyjskiej". Следует подчеркнуть, что Цезарий Водзиньски – современный польский ученый, который занимался изучением творчества Ф. М. Достоевского, что отмечено в данной работе. Часто фамилия исследователя попадает и на страницы ежедневника „Gazeta Wyborcza". Можно, например, прочитать в издании, что свою работу *Trans, Dostojewski, Rosja, czyli o filozofowaniu siekierą* (2005 г.) [Wodziński 2005] в мае на книжной ярмарке в Варшаве подписывал сам автор [Mikołajewski 2005b: 1]. В 2006 году за данную работу Цезарий Водзиньски получил премию ежемесячника „Literatura na Świecie" (nagroda im. Andrzeja Siemka) за 2005 год [SŁ 2006: 18]. 22 июня этого же года газета сообщила, что в категории эссеистики книга Ц. Водзиньского с «проникновением в русскую душу и ментальность» вышла

Русская литература вдохновляла и вдохновляет русских, польских и других режиссеров из разных стран. Так, из одной публикации газеты узнаем, что известный американский режиссер Вуди Аллен (Woody Allen, род. 1935 г.) своими духовными патронами называл Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, Ф. М. Достоевского, И. Бергмана, Ф. Феллини [Armata 2009a: 5][58];

в финал национальной литературной премии „Gdynia" [Fryc 2006a: 6]. Указанный материал печатался в региональном приложении, но с незначительным сокращением дублировался в общем номере газеты [Fryc 2006b: 21]; о номинации книги вспоминалось также в более поздних номерах газеты [Fryc 2006g: 16]; [Nominowane książki 2006: 6]; [Fryc 2006h: 12]. Автор книги не стал победителем. В 2009 году перед серией лекций исследователя по философии и культуре в ежедневнике „Gazeta Wyborcza" было опубликовано интервью с ним [Józefczuk 2009a: 4]. Одна из таких лекций посвящалась русскому писателю: *O transie – Dostojewski*. В статье также названы книги Водзиньского о Достоевском – *Św. Idiota. Projekt antropologii apofatycznej* (2000 г.) [Wodziński 2000a] и упомянутая *Trans, Dostojewski, Rosja, czyli o filozofowaniu siekierą*. 20 января 2010 года газета информировала о серии лекций Водзиньского в Люблине („Chatka Żaka") по роману *Братья Карамазовы* [MSA 2010: 13]. Упомянута книга о Достоевском и в справочной информации после большого интервью с Ц. Водзиньским в приложении газеты „Wysokie Obcasy Extra" за 24 февраля 2011 года [Klich 2011: 42]. 12 июня 2016 года Цезария Водзиньского не стало, в газете за 18 июня данное интервью было напечатано еще раз с информацией о похоронах в Варшаве. Как и в предыдущей публикации, в справке упоминалась и книга о писателе [Klich 2016: 36]. Обе книги о Достоевском приведены и в статье газеты, посвященной постановке спектакля *Братья Карамазовы* Януша Опрыньского (Janusz Opryński, род. 1953 г.) [MAGA 2011: 2], что будет рассматриваться далее. Именно для этого спектакля Цезарий Водзиньски сделал перевод романа Достоевского на польский язык, о чем еще будет упомянуто. О влиянии работ Водзиньского на постановку Опрыньского сообщалось в опубликованной в газете программе 16-го театрального фестиваля в Люблине *Konfrontacje Teatralne*, где спектакль показали 17 октября 2011 года [Program… 2011: 9], а также в иных публикациях о фестивале и постановке [Józefczuk 2011c: 5]; [Dostatni 2011: 5]. Еще раз обе книги Водзиньского о Достоевском упомянуты в справке об авторе под его большой публикацией в газете о немецком мыслителе Мартине Хайдеггере (Martin Heidegger, 1889–1976 гг.); новым было указание, что *Św. Idiota. Projekt antropologii apofatycznej* в 2011 году, а *Trans, Dostojewski, Rosja, czyli o filozofowaniu siekierą* в 2013 году вышли на французском языке [Wodziński 2014: 26]. Вспоминая о Водзиньском, польская репортер, писательница и педагог Иза Михалевич (Iza Michalewicz) писала в газете о его трудах как о наследии, которое «войдет в канон истории философской мысли в Польше». Названа работа *Św. Idiota. Projekt antropologii apofatycznej*, а также отмечено первое знакомство с трудом *Достоевский и Ницше. Философия трагедии* Л. Шестова, который стал для Водзиньского первой причиной изучения русского языка, а в итоге он сделал перевод книги на польский язык. Оценку перевода, по воспоминаниям самого Водзиньского, давали Анджей Валицки и Збигнев Подгужец, знатоки творчества Достоевского. Книга была рекомендована в печать, но по цензурным соображениям пролежала неизданной восемь лет, став первым польским изданием Шестова только в 1987 году, которое получило премию Общества польских переводчиков (Stowarzyszenie Tłumaczy Polskich). Позже Водзиньски признавался, что научился говорить по-русски на Шестове и Достоевском, что приводило к комическим ситуациям в быту, когда философ использовал архаические слова. Философия Шестова стала одной из основ его дипломной работы и затем кандидатской диссертации [Michalewicz 2016: 20]. После смерти Цезария Водзиньского в 2016 году появился ряд публикаций-воспоминаний о нем его современников и друзей. Лекции автора, прочитанные в Люблине, были изданы отдельной книгой *Próby z Dostojewskim i inne wykłady lubelskie* (2017 г.) [Krysiak 2017: 8].

[58] Повторение фраз автора статьи о «духовных патронах» Вуди Аллена можно встретить без изменений и в иных публикациях газеты [Armata 2009b: 5]; [Armata 2010a: 2]; [Armata

польский театральный режиссер и педагог Ежи Яроцки (Jerzy Jarocki, 1929–2012 гг.) признавался в интервью газете, что именно Достоевский находится среди его любимых авторов [Grzela 2009b: 8]. Неспроста, например, международному фестивалю *Konfrontacje teatralne* (Люблин), где массово демонстрировались постановки русского современного театра, была посвящена целая серия статей в газете за 2009 год. Директор фестиваля польский режиссер Януш Опрыньски, обращая внимание на двойственный подход поляков к русской культуре, в интервью утверждал, что «открытие русской культуры, особенно театра, имеет смысл, является ценным, требует сосредоточенности»:

> У нас всё еще слишком легкомысленный подход к русской культуре, нам привит «катынский страх» – и это верно, – который вызывает в нас отвращение к этой культуре. Необходимо это отделить, ибо я хотел бы, чтобы наша культура достигла такого уровня насыщения гуманистическим содержанием, какое дали известные в целом мире Чехов, Гоголь, Достоевский. Петербург и Москва – это сегодня неисчерпаемые источники театра [Józefczuk 2009b: 6][59].

Куратором фестиваля стала переводчица русской литературы Агнешка Любомира Пётровска (Agnieszka Lubomira Piotrowska), которая переводит как классику (А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, А. П. Чехова и др.), так и современных авторов (В. Сорокина, И. Вырыпаева, Е. Гришковца, Н. Коляду и пр.). Именно Достоевский стал своеобразным проводником этого фестиваля: постановка *Орестеи* Эсхила через призму романа *Преступление и наказание* узбекским театром «Ильхом»; постановка Челябинского драматического государственного «Камерного театра», в основу которой положена конфронтация Достоевского и Гилберта Кита Честертона (Gilbert Kit Chesterton, 1874–1936 гг.)[60]. Кроме того, зрители увидели фильм чешского режиссера Петра Зеленки *Карамазовы*, а профессор Цезарий Водзиньски

2010b: 2]; [Armata 2010c: 7].

[59] См. оригинал: „…odkrywanie kultury rosyjskiej, szczególnie teatru, ma sens, jest cenne i wymaga koncentracji"; „Mamy wciąż zbyt lekceważący stosunek do kultury rosyjskiej, mamy wszczepiony – i słusznie – «lęk katyński», który jednak obrzydza nam tę kulturę. Trzeba to oddzielić, bo życzyłbym sobie, żeby nasza kultura osiągnęła taki poziom nasycenia treściami humanistycznymi, jakie dali jej znani na całym świecie Czechow, Gogol, Dostojewski. Petersburg i Moskwa to dzisiaj niewyczerpalne źródła teatru". Интервью с режиссером появилось еще в одном номере газеты, где данная фраза также была приведена, но с добавлением, что «весь мир учится на Бахтине» [Józefczuk 2009d: 5]. В этом материале приведена цитата из Владимира Сорокина, который видел возможность прекращения русско-польского спора через литературу: «…соответствующим образом переведенная русская литература может помочь нашим странам сблизиться и побороть тоталитарное прошлое» (см. оригинал: „…adekwatnie przetłumaczona rosyjska literatura może pomóc naszym krajom zbliżyć się i przezwyciężyć totalitarną przeszłość") [Там же].

[60] Из последующих публикаций, посвященных данному фестивалю, можно узнать более подробно об этой постановке: режиссером спектакля *Достоевский – Честертон: Парадоксы преступления, или Одинокие всадники Апокалипсиса* (по одноименной пьесе Клима (Владимира Клименко, род. 1952 г.)) был петербуржец А. В. Янковский (род. 1961 г.) [GRJ 2009: 10]. К данной постановке мы обратимся более подробно в разделе, связанном с романом *Преступление и наказание*.

читал лекцию из серии *Jak żyć? – Trans – Dostojewski* (*Как жить? – Транс – Достоевский*) и пр. [Józefczuk 2009c: 5][61]. Фестиваль открывал диалог о русско-польской конфронтации, но не с позиций собственного возвеличивания, а скорее, через критический взгляд внутрь себя: «Много кто считает, что Россию символизирует топор Раскольникова, Европу же, а соответственно и Польшу, – белые перчатки западной демократии. Это не так» [Józefczuk 2009e: 8][62]. Через два года критик снова представил в газете фестиваль в Люблине как мост к русской культуре, сказал о ее ведущей роли в современности [Józefczuk 2011a: 4].

Пунктом примирения между народами называл культуру и связанный с Польшей российский писатель Виктор Ерофеев (род. 1947 г.), о нем еще будет идти речь далее. После его путешествия в Иран в газете появилось эссе, в котором Ерофеев отмечал отсутствие у иранцев уважения к России, но совершенно иное отношение к русской культуре: «Достоевский? В Тегеране куча диссертаций на его тему» [Jerofiejew 2011a: 22][63]. Данное замечание подчеркивало универсальный характер примирительной функции культуры, даже если речь идет о радикальных политических системах.

Первым же произведением Достоевского, которое попало в поле зрения авторов издания через театр, стал роман *Братья Карамазовы*. В статье за 28 ноября 1990 года речь идет о премьере в театре „Północny" в Варшаве одноименной адаптации. Хотя постановка не названа успешной, она, по мнению рецензента, является лучшей из трех премьер театра, который прежде всего «открывает существование литературы»:

> С не самым лучшим результатом, так как спектакль выглядит растянутым, хотя представляет собой только инсценировку процесса Дмитрия, дополненного разговором Ивана с чертом. Тогда как бессмысленно исчезает нравственно-философская проблематика романа, а внимание привлекает анализ обстоятельств преступления. Но даже в поверхностной адаптации проза Достоевского блистает артистизмом, что, конечно же, подчеркивает достоинства представления [Zwinogrodzka 1990: 1][64].

Критик негативно оценивает комичность образа чёрта, что мешает в полной мере реализации образа Ивана; открывается актерский талант в образах

---

[61] Детальная программа фестиваля с подчеркнутым «определенным мотивом», которым стал Достоевский, также была опубликована в газете [Program festiwalu… 2009: 3]; Достоевский в программе фестиваля упоминался и в иных публикациях издания [Józefczuk 2009f: 6]; [Józefczuk 2009g: 4].

[62] См. оригинал: „Wielu uważa, że Rosję symbolizuje siekiera Raskolnikowa, a Europę, więc i Polskę, białe rękawiczki zachodniej demokracji. Tak nie jest".

[63] См. оригинал перевода в газете: „Dostojewski? W Teheranie jest kupa dysertacji na jego temat".

[64] См. оригинал: „Z nie najlepszym skutkiem: spektakl wydaje się rozwlekły, choć stanowi tylko inscenizację procesu Dymitra, uzupełnioną o rozmowę Iwana z diabłem. Niepostrzeżenie ulotniła się zeń problematyka filozoficzno-moralna powieści, uwagę przykuwa analiza okoliczności zbrodni. Ale nawet w ulotnej adaptacji proza Dostojewskiego błyszczy artyzmem, co oczywiście podnosi walory przedstawienia".

Дмитрия (Славомир Ожеховски (Sławomir Orzechowski, род. 1958 г.)) и его адвоката (Збигнев Запасевич (Zbigniew Zapasiewicz, 1934–2009 гг.)); непонятно расположение судей к зрителям спиной. Все эти элементы спектакля позволяют критику найти задатки творческого потенциала, а также указать на необходимость дальнейшей театральной работы. И такая работа будет продолжена и углублена, что найдет отражение далее при обращении к многочисленным театральным премьерам, не только по этому роману писателя.

В рецензиях постановок этого периода затрагивались как конкретные спектакли, так и обращалось внимание на общие проблемы театра: движение в сторону коммерциализации, что означало попытку выживания любыми способами (сентиментальность, патриотизм, политичность, мелодраматизм, эротизм, интерактивность, псевдоинтеллектуальность и т. п.). Все эти компоненты ведут, по мнению Януша Майхерека, к разрушению качественного театра, что критик показывает на примере Варшавских театральных встреч (Warszawskie Spotkania Teatralne), где представлено только пять спектаклей, по которым сложно представить общую картину польской театральной сцены, что может привести к драматичным результатам: через год театральные встречи могут и не состояться[65]. При этом абсолютным фаворитом встреч назван спектакль *Братья Карамазовы* (по переводу Александра Вата (Aleksander Wat, 1900–1967 гг.)) в режиссуре Кристиана Люпы (Krystian Lupa, род. 1943 г.) из Старого театра (Narodowy Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej) в Кракове:

> Самое значительное событие Встреч и, вне всякого сомнения, театральный шедевр – это для разнообразия погружение в самые глубокие психологические бездны любви, безумия и преступления, изображенное вне русских контекстов, вне того, что называют «достоевщиной». Но в этой постановке всякий психологический и философский смысл не получится отделить от театральных форм, которые создает Люпа. Театр, казалось бы, нескончаемо замедленного ритма, онирических картин, художественных аллюзий, театр, требующий от зрителя сосредоточенности почти восемь часов, театр, которому сегодня нет равных [Majcherek 1990b: 9][66].

---

[65] Скепсис театроведа находим в еще одной более поздней публикации газеты (11 декабря 2007 года): в этом материале Я. Майхерек критичен по отношению к современному камерному театру, что высказал на фестивале в Лодзи (Łódzkie Spotkania Teatralnie), на котором он был членом жюри. Ностальгировал по времени, когда тренды off-театра определял Достоевский, что, по его мнению, стало «песнью прошлого» [Karczewski 2007b: 7]. Данное утверждение всё же не оправдалось в полной мере, так как камерный польский театр не исчез, а представление в нем творчества Достоевского продолжается. К примеру, 6–8 июля 2013 года в Люблине (Wojewódzki Ośrodek Kultury) прошел Девятый польский фестиваль малых театров (Festiwal Teatrów Niewielkich), на котором одним из главных авторов был назван и Достоевский, что отражено в публикации анонса мероприятия в газете [Fit 2013: 8].

[66] См. оригинал: „Największe wydarzenie Spotkań i niekwestionowane teatralne arcydzieło to dla odmiany penetracja najgłębszych otchłani psychologicznych, miłości, szaleństwa i zbrodni, pokazana niejako w oderwaniu od kontekstów rosyjskich, w oderwaniu od tego, co nazywamy «dostojewszczyzna». Ale w tym przedstawieniu wszelki sens psychologiczny i filozoficzny nie da się oddzielić od form teatralnych, które uprawia Lupa. Teatr nieskończenie, zdawałoby się,

Работа режиссера может нравиться или нет, но эта фигура становится центром театрального мира, определяя собственную долгую творческую жизнь, связанную с русской литературой и Достоевским. В интервью газете о своем личном дневнике *Labirynty* (писался в 1990–2000 гг.) Люпа именно Достоевского называл среди авторов, которые имели отношение к его «школе духовного мастерства» [Targoń 2002c: 21]. Писатель стал кем-то исключительным для режиссера, который в одном из интервью для газеты на вопрос о литературных героях, встреченных в снах, ответил так: «И это клинический случай. Многократно мне снились герои Достоевского: Иван, Раскольников, Мышкин… Это некий демонический вирус, который запускает в свои произведения Достоевский» [Subbotko 2016: 96][67]. Писатель проникал и в другие постановки режиссера, будто не отпуская: как в авторской пьесе самого Люпы *Persona. Marilyn* (*Персона. Мэрилин*), премьера которой состоялась в 2009 году в Варшаве (Teatr Dramatyczny). Спектакль посвящен личности легендарной Мэрилин Монро (Marilyn Monroe, 1926–1962 гг.), которая открывает нечто важное в образе Грушеньки из *Братьев Карамазовых* и третий муж которой – драматург и прозаик Артур Миллер (Arthur Miller, 1915–2005 гг.) – должен был написать для нее сценарий по этому роману Достоевского, но так и не написал. Об этом рассказывает в интервью газете польская актриса Катажина Фигура (Katarzyna Figura, род. 1962 г.), сыгравшая в пьесе Люпы актрису, педагога, прежде всего по актерскому мастерству, доверенное лицо Монро и подругу Полу Страсберг (Paula Strasberg, 1909–1966 гг.). Реплику Полы к Мэрилин из постановки приводит Фигура:

> Груша является энергией, которая даст тебе власть. Мэрилин, ты должна что-то дать людям, чем-то подтолкнуть. Это как рука Христа на фреске Микеланджело в Сикстинской капелле. Груша является материей, из которой снова возродишь Мэрилин Монро. Нельзя просто заполнить пустоту – ничего не выйдет наружу. Ни один ОБРАЗ [Montgomery 2017: 54][68].

---

zwolnionego rytmu, onirycznych obrazów, malarskich aluzji, teatr wymagający od widza skupienia przez blisko osiem godzin, teatr, który nie ma dziś sobie równych".

[67] См. оригинал: „I jest to przypadek kliniczny. Wielokrotnie śnili mi się bohaterowie Dostojewskiego: Iwan, Raskolnikow, Myszkin... To jakiś demoniczny wirus, który wpuszcza do swoich dzieł Dostojewski". Режиссер делился подробностями одного из своих снов: в его квартире укрывался Раскольников, с которым он вступил в продолжительный диалог и который стал неким «феноменальным идолом», напоминающим поп-короля Майкла Джексона (Michael Jackson, 1958–2009 гг.). Для режиссера это была ужасающая тайна соучастия с убийцей, которого разыскивают. В этом же интервью на вопрос о том, какую книгу и кому из писателей хотел бы подарить Люпа, он ответил, что это был бы *Известковый карьер* (*Das Kalkwerk*, 1970 г.) австрийского писателя Томаса Бернхарда (Thomas Bernhard, 1931–1989 гг.) для Достоевского, чтобы, как утверждал, «посмотреть, что он с этим сделает». В визитке о режиссере к этому интервью упомянут и его спектакль *Братья Карамазовы* по одноименному роману Достоевского [Subbotko 2016: 96].

[68] См. оригинал: „Grusza jest energią, która da ci władzę. Marilyn, ty masz coś dać ludziom, coś narzucić. To jak ręka Chrystusa na fresku Michała Anioła w kaplicy Sykstyńskiej. Grusza jest materią, z której na nowo zbudujesz Marilyn Monroe. Nie możesz zasypywać dziury, nic nie

Сама же Катажина Фигура тоже не раз обращается к Достоевскому. В газете можно найти анонс ее творческой встречи 26 ноября 2017 года в Люблине (DDK „Węglin"), где актриса читала тексты Достоевского и австрийской писательницы, лауреата Нобелевской премии по литературе 2004 года Эльфриды Елинек (Elfriede Jelinek, род. 1946 г.) [Kowalewicz 2017: 12]. Это были авторы, которые близки самой актрисе, оказали влияние на ее творческий путь.

Как видим, наследие писателя выступает не только в роли прямой постановки или экранизации, но и уже на протяжении десятилетий влияет на формирование мировоззрения творческой личности, отражаясь в ее шедеврах опосредованно. К таким примерам относятся многочисленные признания польских режиссеров и актеров, которые называли Достоевского на страницах газеты среди своих любимых авторов, как актриса театра и кино с полувековым стажем Ига Майр (Iga Mayr, 1921–2001 гг.) в беседе с литературным и театральным критиком Лешеком Пулкой (Leszek Pułka, род. 1956 г.) [Pułka 2000a: 9]. Свидетельством тому является также современная польская режиссер Малгожата Шумовска (Małgorzata Szumowska, род. 1973 г.)[69], признававшаяся в одном из интервью, что воспитывалась на серьезной литературе, называя в списке авторов и Достоевского наряду с Манном, Гессе, Милошем [Bielas 2000: 48]. Данный список режиссер, вероятно, унаследовала от матери. Это популярная современная писательница и журналистка Дорота Тераковска (Dorota Terakowska, 1938–2004 гг.), рассказывавшая в интервью газете, что среди авторов, которые были ей «необходимы, чтобы изменить жизнь», находятся Манн, Достоевский, Пруст, Кафка, Булгаков и другие, а критерием отбора стало «чувство боли от прочитанного» [N 2001: 11]. Данное утверждение и перечень авторов (с добавлением Конрада, Маркеса, Фолкнера) можно встретить в еще одной публикации газеты, приуроченной к встрече писательницы с читателями в городе Бытом в июне 2003 года. Тераковска с возмущением относилась к утверждению некоторых людей, что их жизнь своим творчеством способен перевернуть бразильский писатель Пауло Коэльо (Paulo Coelho,

---

wyjdzie na zewnątrz. Żadna KREACJA". Эту роль Катажина Фигура будто проживала на сцене, применяла особенности личности Монро к самой себе, ибо она также пережила отношение к своей персоне как к секс-символу польского кино, была вынуждена преодолевать такую поверхностность восприятия. В интервью она добавляла: «Мэрилин читала Рильке, Достоевского, а к ней относились пренебрежительно, как к игрушке толпы» (см. оригинал: „Marilyn czytała Rilkego, Dostojewskiego, a traktowano ją uwłaczająco, jak maskotkę tłumów") [Montgomery 2017: 54]. А на вопрос о вере, опять свободно ссылаясь на Достоевского, польская актриса ответила: «Всегда даже в худшем чудовище я вижу человеческое. „Все люди в мире плохие и хорошие, плохие и хорошие, плохие и хорошие", – пишет Достоевский в *Братьях Карамазовых*» (см. оригинал: „Zawsze, nawet w największym potworze, znajduję ludzki element. «Wszyscy ludzie na świecie są źli i dobrzy, źli i dobrzy, źli i dobrzy» – pisze Dostojewski w *Braciach Karamazow*") [Там же].

[69] Режиссер, имея опыт в документалистике, вошла в мир художественного кино с фильмом *Szczęśliwy człowiek* в 2000 году. Обладательница многочисленных национальных и международных наград, среди которых два «Серебряных медведя» кинофестиваля в Берлине.

род. 1947 г.). Для нее только перечисленные авторы на такое способны. Сама же Тераковска не хотела бы быть таким единичным писателем из-за «слишком большой ответственности» [MON 2003: 6].

Другая польская режиссер Агнешка Холланд (Agnieszka Holland, род. 1948 г.)[70], снявшая в 2001 году картину *Выстрел в сердце* (*Shot in the Heart*), обратилась к одноименному автобиографическому роману (1994 г.) американского писателя Микэла Гилмора (Mikal Gilmore, род. 1951). Это беседа двух братьев (современных Каина и Авеля), которые сходятся в тюрьме: старший – убийца двоих человек, младший может предотвратить его смертную казнь, но в процессе диалогов убеждается, что брат стал убийцей и должен понести наказание в виде смертной казни. И экзистенциальное непрямое самоубийство видится в финале как единственно верный выход. Оператор картины Яцек Петрыцки (Jacek Petrycki, род. 1948 г.) говорил в газете, что это «американский Достоевский» [Bielas 2001: 16]. Детальных тематико-типологических пояснений нет, но так происходит межкультурное слияние творчества Достоевского, американской литературы и польско-американского кино (стоит отметить, что Холланд снимала ленту для американского канала HBO). На кинофестивале в Венеции в 2002 году в официальном конкурсе появился фильм Холланд *Юлия возвращается домой* (англ. *Julie Walking Home*; польск. *Julia wraca do domu*), который был представлен в газете с долей критики: «Это так, как бы вдруг Алеша Карамазов встретил Соню и они пошли вместе в постель. Мало того, что они оба из двух разных романов, так еще и не вписываются в то, что делали на предыдущих страницах» [Orliński 2002: 16][71]. Режиссер, однако, подчеркивала, что сама жизнь зачастую приносит именно такие неожиданные решения, а той литературой, которая ее «всегда вдохновляла», она назвала Достоевского и Чехова, изображавших мир сложно и противоречиво, чему, по ее собственному утверждению, она следует в своем творчестве. В 2007 году режиссер вместе со своей сестрой Магдаленой Холланд-Лазаркевич (Magdalena Holland-Łazarkiewicz, род. 1954 г.) и дочерью Катажиной Адамик (Katarzyna Adamik, род. 1972 г.) создала первый польский телесериал политикалфикшн *Ekipa* (телеканал „Polsat"). Это был рассказ о современной польской политической ситуации, а некоторые сцены напрямую соотносились с происходящим в стране. Ежедневник „Gazeta Wyborcza" стал рекламным спонсором сериала. В номере за 1 декабря 2007 года в женском приложении

[70] Агнешка Холланд начала работу в кино как ассистентка известных режиссеров Анджея Вайды (Andrzej Wajda, 1926–2016 гг.) и Кшиштофа Занусси (Krzysztof Zanussi, род. 1939 г.). Важно отметить, что она была одной из сценаристов фильма *Бесы* А. Вайды. Режиссерская карьера принесла ей многочисленные польские и международные награды и славу. Холланд зачастую работает в зарубежных проектах. Она считается одной из ведущих польских режиссеров современности.

[71] См. оригинал: „To tak, jakby nagle Alosza Karamazow spotkał Sonię i poszli razem do łóżka. Nie dosyć, że oboje są z dwóch różnych powieści, to jeszcze nie pasuje to do tego, co robili na poprzednich stronach".

„Wysokie Obcasy" вышло интервью с тремя режиссерами. Когда зашла речь о фигурах польской политической сцены, которые могли бы стать героями подобного кино, Агнешка Холланд назвала Збигнева Зёбро (Zbigniew Ziobro, род. 1970 г.), одного из наиболее влиятельных политиков крайне правого толка[72]. Режиссер видит его как отрицательного персонажа, но сыгранного хорошим актером, а ее сестра добавляла: «Такой Достоевский для убогих, но вызывающий мрачные эмоции» [Krzyżaniak-Gumowska, Pacewicz 2007: 38][73].

В этом ряду еще несколько примеров. В интервью газете по поводу премьеры своей документальной картины *Jestem* (2004 г.) режиссер Мацей Адамек (Maciej Adamek, род. 1968 г.) признавался в страсти к литературе, в частности, чтении Достоевского еще со школьных лет, которого предпочитал Бергману, ибо тогда еще не собирался стать режиссером [Kozłowska 2005a: 6]. Культовый датский режиссер, обладатель «Золотой пальмовой ветви» (за фильм *Танцующая в темноте* (*Dancer in the Dark*, 2000 г.)) Ларс фон Триер (Lars von Trier, род. 1956 г.) в интервью для газеты восторгался классиками, а в частности, русским писателем: «Но наибольшим открытием оказался Достоевский – первый русский, которого я читал. Гениальный» [Felis 2011: 14][74]. Польский режиссер, создатель культового фильма *Psy* (1992 г.)[75] Владислав Пасиковски (Władysław Pasikowski, род. 1959 г.) утверждал, что одним из вдохновителей его работы был именно русский писатель:

> Ну и, конечно, Достоевский, который всегда и на каждую тему меня вдохновляет своим: «Как кто убил?.. <…> да вы убили, Родион Романыч! Вы и убили-с…» Или рогожинское, что за золотые кисти, «за это одно в Сибирь пойти может, если я захочу» [Subbotko 2014c: 24][76].

И это только некоторые примеры того, как глубоко, зачастую незримо, наследие писателя проникло в современную культуру, а будто случайно оброненная фраза в публикациях открывает глубинный контекст, который может стать основой для отдельных научных исследований.

Безусловно, польское кино и театральная сцена не представляются без наследия Анджея Вайды, который пронес дар Достоевского через всё

---

[72] Министр юстиции и генеральный прокурор Польши в 2005–2007 гг.; снова министр юстиции с 2015 года и генеральный прокурор с 2016 года по 2023 год.

[73] См. оригинал: „Taki Dostojewski dla ubogich, ale emocje mroczne".

[74] См. оригинал: „Ale największym odkryciem okazał się Dostojewski – pierwszy Rosjanin, którego czytałem. Genialny".

[75] Кинолента представила время посткоммунистической трансформации через образы бывших сотрудников спецслужб. Картина получила ряд наград, позже появились другие части фильма: *Psy 2. Ostatnia krew* (1994 г.), *Psy 3. W imię zasad* (2020 г.). Фильм называют одним из важнейших в современной польской кинематографии.

[76] См. оригинал: „No i oczywiście Dostojewski, który zawsze i na każdy temat mnie inspiruje swoim: «Jak to: kto zabił? <...> ależ pan zabił, Rodionie Romanyczu! Pan zabił...». Albo rogożynowskie, że za złote frędzle, «za to jedno tylko może pójść na Sybir, jeśli ja zechcę»".

свое творчество. Русский писатель стал ведущим творческим мотивом режиссера, его поисков. Достоевский, по его мнению, «величайший писатель мира». Анджей Вайда обратился к его произведениям еще в 1970-е годы[77]. Первым спектаклем стали *Бесы* на сцене Старого театра в Кракове (29 апреля 1971 г.). Режиссер писал в газете:

[77] О творчестве Достоевского в сценическом наследии А. Вайды см. подробнее: Pogorzelska H., *Tradycja literacka w filmach Andrzeja Wajdy* [Pogorzelska 1981]; Karpiński M., *Dostojewski – teatr sumienia* [Karpiński 1989]; Karpiński M., *Teatr Andrzeja Wajdy* [Karpiński 1991]; *Wajda – Filmy* [Wajda – Filmy 1996]; Walaszek J., *Teatr Wajdy. W kręgu arcydzieł: Dostojewski, Hamlet, Wesele* [Walaszek 2003]; Lubelski T., *Andrzej Wajda. Portret mistrza w kilku odsłonach* [Lubelski 2006]; Michalak B., *Wajda. Kronika wydarzeń filmowych* [Michalak 2016]. Отдельную информацию можно найти на официальной странице режиссера в интернете http://www.wajda.pl [Wajda]. Особое внимание следует обратить на работы историка театра и театрального критика Иоанны Валашек (Joanna Walaszek), которая исследовала как творчество самого Вайды, так и польский театр в целом. Именно она вела встречу с режиссером на фестивале в Кракове, о чем будет речь ниже по материалам нескольких публикаций газеты. В 2001 году исследовательница выступила с докладом на конференции *Filmowy i teatralny świat Andrzeja Wajdy* в Лодзи, о чем также писала газета. Выступление было названо одним из самых интересных: «Иоанна Валашек (Ягеллонский университет) продемонстрировала, как Вайда в театральных адаптациях Шекспира, Достоевского, Выспяньского допускает зрителя за кулисы творческого процесса, приглашая его к „борьбе с шедевром"» (см. оригинал: „Joanna Walaszek (UJ) pokazała, jak w adaptacjach teatralnych Szekspira, Dostojewskiego, Wyspiańskiego Wajda dopuszczał widza za kulisy procesu twórczego, zapraszając go do «zmagań z arcydziełem»") [Sobolewski 2001d: 16]. Не осталось без внимания в газете и названное выше издание книги И. Валашек *Teatr Wajdy. W kręgu arcydzieł: Dostojewski, Hamlet, Wesele*. Указывалось, что за 42 года работы в театре (1959–2001 гг.) Анджей Вайда поставил 42 спектакля. В книге Валашек анализирует 14 из них. Внимание автора привлекли постановки, тексты к которым не оставляли режиссера на протяжении многих лет, «мучили», рождая новые идеи. Среди таких, безусловно, и произведения Достоевского. Валашек представила «театр в движении», в котором Вайда развивает свое творчество, не отделимое и от кино, и от историко-политической ситуации. Монография является целостным взглядом на наследие режиссера [Targoń 2003: 6]. Биографию режиссера в политическом контексте *Andrzej Wajda. Podejrzany* издали в 2013 году Витольд Бересь (Witold Bereś) и Кшиштоф Бурнетко (Krzysztof Burnetko). О наследии Достоевского в творчестве Анджея Вайды можно найти обобщающую информацию в публикации, приуроченной к московской премьере *Бесов* в 2004 году в театре «Современник» [Wojciechowski 2004b: 12]. О данном спектакле детально речь пойдет ниже. 6 марта 2006 года газета опубликовала специальное приложение *Alfabet Andrzeja Wajdy* (*Алфавит Анджея Вайды*): под буквой D находим Достоевского. В статье представлены основные моменты творчества режиссера в контексте наследия писателя, названы театральные и киноработы, приведены краткие справки [Szczerba 2006: 3]. История появления спектакля по *Бесам* детально описывалась в иной публикации газеты [Targoń 2011: 9]. Касается Вайда данного романа и в еще одном большом интервью [Subbotko 2013b: 14]. Краковские места в биографии режиссера, подробности его жизни и творчества детально описаны в материале газеты за 3 марта 2016 года (экскурсию по Кракову для кинокритика Арматы на расстоянии вел сам Вайда, благодаря чему появился путеводитель *Kraków Andrzej Wajdy (Wersja reżyserska)*, вышедший как приложение к газете). Упоминаются и *Бесы*, которые он называл самым главным театральным представлением в Старом театре: «Ничто иное, появившееся там, не сыграло столь значительной роли в моем сознании» (см. оригинал: „Żadne inne, które tam powstało, nie odegrało tak dużej roli w mojej świadomości") [Armata 2016: 3]. 9 октября 2016 года Анджея Вайды не стало. А в газете за 11 октября вышел *Алфавит Анджея Вайды*, опубликованный десятью годами ранее, что отмечено выше [Szczerba 2016: 14]. 14 октября вышла еще одна обширная статья-воспоминание о режиссере, здесь упомянуты все три спектакля Вайды по романам Достоевского в Старом театре [Radłowska 2016: 6].

> На протяжении многих лет я возвращался к Достоевскому, ибо каждая работа была для меня личным опытом, из которого я вынес прежде всего знание о себе самом и узнал о вещах, которые каждый из нас скрывает глубоко и с чувством стыда. Но также я познал Россию, увиденную глазами, сердцем и разумом общественного и политического провидца, каким был Достоевский [Wajda 2002: 11][78].

Театральность наследия писателя Вайда видел в первую очередь в диалогичности «сознания его героев» [Szczerba 2006: 3]. В июле 1991 года ежедневник „Gazeta Wyborcza" опубликовал текст речи о политическом кино, с которой режиссер выступил в ратуше в Мюнхене. Это первое в газете упоминание фамилии Вайды вместе с фамилией Достоевского, на которого режиссер ссылался:

> Политическое кино может выйти из народного гнева, эманацией которого является художник, или же из согласия с принципом, который Достоевский охарактеризовал так: «Власть – это авторитет и тайна». Если художник желает служить власти, его фильмы помогают господству авторитета и тайны [Wajda 1991: 17][79].

Эту ссылку на главу *Великий инквизитор* из *Братьев Карамазовых*, рассуждая о влиянии искусства на власть, режиссер использовал еще раз в публикации газеты в 2003 году: «Как писал Достоевский: „Власть – это авторитет и тайна"» [Wajda 2003: 16][80]. Перед нами уже глубоко осмысленное наследие писателя после ряда постановок, когда ключ к прочтению режиссер находит в последнем романе писателя. И такое обращение не будет единственным: на Конгрессе польского кино (Kongres Filmu Polskiego) в 1996 году в Варшаве режиссер вновь вспомнил Достоевского, рассуждая о судьбе кинематографа, который стал свободным, но вопрос – «свободным от чего» [Cichy 1996: 12].

В рамках Пятого фестиваля Союза театров Европы (V Festiwal Unii Teatrów Europy) в Кракове, как сообщалось в публикации за 1 октября 1996 года, проходил День Анджея Вайды, ведущей темой которого стало представление наследия Достоевского в карьере режиссера. Зрители увидели

---

[78] См. оригинал: „Przez te lata powracałem nieustannie do Dostojewskiego, gdyż każda z tych prac była dla mnie osobistym doświadczeniem, z którego wynosiłem przede wszystkim wiedzę o sobie samym i dowiadywałem się rzeczy, które każdy z nas skrywa głęboko i wstydliwie. Ale poznałem też Rosję widzianą oczami, sercem i umysłem społecznego i politycznego wizjonera, jakim był Dostojewski". Данная публикация в газете является также вступительной статьей к каталогу выставки *Dostojewski. Teatr sumienia. „Biesy", „Idiota", „Zbrodnia i kara" w inscenizacjach Andrzeja Wajdy i scenografii Krystyny Zachwatowicz*, которая прошла в Музее литературы имени Адама Мицкевича в Варшаве в 2002 году.

[79] См. оригинал: „Film polityczny może powstać z gniewu ludu, którego artysta jest emanacją, albo z przyjęcia zasady, którą Dostojewski ujął następująco: «Władza to autorytet i tajemnica», jeśli artysta chce służyć władzy, jego filmy pomagają panowaniu autorytetu i tajemnicy".

[80] См. оригинал: „Jak pisał Dostojewski: «Władza to autorytet i tajemnica»". Это не прямая цитата из романа, являющаяся авторским сокращением Вайды: в произведении названы три силы власти – «чудо, тайна и авторитет», о которых рассуждает Инквизитор [Достоевский 1976а: 232; 234].

две версии видеозаписей спектакля *Преступление и наказание*: постановки в Кракове (Stary Teatr, 7 октября 1984 г.) и Берлине (Schaubuehne am Lehniner Platz, 1986 г.); фильмы *Настасья* (*Nastazja*, 1994 г.) и *Бесы* (*Les Possédés*; *Biesy*, 1988 г.). В зале им. Х. Моджеевской (Sala im. H. Modrzejewskiej), месте премьеры спектаклей *Преступление и наказание* и *Настасья Филипповна* (*Nastasja Filipowna*, 15 февраля 1977 г.), прошла встреча с самим Вайдой, там была развернута выставка *Достоевский в постановках Анджея Вайды* (*Dostojewski w inscenizacjach Andrzeja Wajdy*). Кроме того, были показаны картина *Достоевский по Анджею Вайде* (*Dostojewski według Andrzeja Wajdy*) Иренеуша Энглера (Ireneusz Engler, род. 1949 г.) и немецкий документальный фильм *Диктатуры и Бесы* (*Diktaturen und Demonen*) [Do wyboru… 1996]. Данная публикация представляет собой широкий взгляд на присутствие наследия русского писателя в творчестве Вайды, на чем мы еще будем останавливаться, касаясь каждого из отдельных произведений Достоевского на страницах газеты. Данному фестивальному событию посвящены еще две публикации газеты. Такое внимание особенное, ведь к тому времени Вайда обращался к Достоевскому уже на протяжении четверти века, а его фильмы по романам писателя снимались в Польше, Японии, США, Германии, Франции. Его спектакли были показаны на гастролях за границей множество раз, переживали свои новые воплощения с зарубежными актерами.

Сам Анджей Вайда признавался, что его приход к Достоевскому начался еще в 1956 году благодаря польскому писателю и сценаристу Мареку Хласко (Marek Hłasko, 1934–1969 гг.)[81], который цитировал *Бесов* и увлек режиссера: «А прочтя, я не переставал потом о них думать до сегодняшнего дня», – написал Вайда в автобиографии *Autobiografia: Kino i reszta świata*

[81] Когда Вайда поставит свое «театральное архиважное произведение», Хласко уже не будет в живых: он покончит с собой, что интересно, в Висбадене – городе, который нашел свое место и в биографии Достоевского, о чем речь пойдет ниже. Фамилии Хласко и Достоевского появляются вместе и еще в одной публикации газеты за 2 мая 2009 года, посвященной кинофестивалю goEast (Девятый фестиваль кино Центральной и Восточной Европы) тоже в Висбадене. Подзаголовок статьи так и звучал: *Dostojewski – tak, Hłasko – nie*; что означало: о русском писателе в городе знали и помнили, а вот о поляке нет: «Находящийся в земле Гессен город Висбаден – это целебные источники и известное казино, в котором проигрывали деньги Достоевский и Вагнер. Первый из них, кстати, описал это в романе *Игрок*. Достоевского вспоминали даже на закрытии фестиваля *goEst*» (см. оригинал: „Leżące w Hesji Wiesbaden to lecznicze źródła i słynne kasyno, w którym tracili pieniądze Dostojewski i Wagner, pierwszy z nich opisał to zresztą w *Graczu*. Na Dostojewskiego powoływano się nawet, zamykając festiwal goEast") [Szczerba 2009: 11]. В публикации газеты за 30 апреля 2010 года этот же автор снова писал о кинофестивале goEast и повторил уже упомянутый им факт: «Атмосфера на фестивале в Висбадене, в Гессе, где умер Хласко и где Достоевский спускал деньги в казино, очаровательная» (см. оригинал: „Atmosfera na festiwalu w Wiesbaden, w Hesji – gdzie umarł Hłasko i gdzie Dostojewski przepuszczał pieniądze w kasynie – jest urocza") [Szczerba 2010: 19]. Со ссылкой на книгу *Dostojewski – teatr sumienia* М. Карпиньского в еще одной публикации газеты указывалось, что именно Хласко открыл Достоевского Вайде. Приведен здесь же и фрагмент из книги о спектаклях *Настасья Филипповна* и *Преступление и наказание* [Armata 2016: 3].

(2000 г.) [цит. по: Wojciechowski 2004b: 12][82]. О роли писателя в творческом процессе режиссера читаем в другой публикации:

> О работе над спектаклем выразился словами, взятыми из советского учебника для водолазов: «Не всегда эта операция заканчивается смертью водолаза». Хотя такая максима и является особенно актуальной, когда «водолаз» берется за творчество Достоевского, Вайда сказал, что готов принять вызов [Mikos 1996: 3][83].

Театральный критик, исследователь современного польского театра Роман Павловски (Roman Pawłowski, род. 1965 г.) замечал: «Свой театр Достоевского – театр совести – Вайда создавал в то время, когда театр из Польши был в мире знаком качества» [Pawłowski 1996a: 16][84]. Анализируя наследие Вайды, критик будто ностальгически утверждал, что после Достоевского режиссеру было тяжело найти для себя литературу. Он был неким проводником русской культуры, Достоевского для западного зрителя, как сам говорил, при условии, если «в его романах больше интересовался *Евангелием*, нежели Россией» [Там же][85].

---

[82] См. оригинал: „A przeczytawszy, nie przestałem o nich myśleć do dziś". См. подробнее книгу: Wajda A., *Autobiografia: Kino i reszta świata*, Kraków: Znak, 329 s.

[83] См. оригинал: „O pracy nad spektaklem wyraził się słowami, wyjętymi z radzieckiego podręcznika dla nurków: «nie zawsze ta operacja kończy się śmiercią nurka». Chociaż ta maksyma jest szczególnie aktualna, kiedy «nurek» zabiera się za twórczość Dostojewskiego, Wajda powiedział, że gotów jest podjąć wyzwanie".

[84] См. оригинал: „Swój teatr Dostojewskiego – teatr sumienia Wajda tworzył w czasach, gdy teatr z Polski był miarą jakości na świecie". Публикации данного театрального критика, в которых затрагивалось творчество Достоевского, появлялись регулярно на страницах газеты, что нашло отражение и в нашем исследовании.

[85] Интересно пересечение Анджея Вайды с Акирой Куросавой (Akira Kurosawa, 1910–1998 гг.), который был также своего рода проводником, но между японским и европейским кинематографом. Он экранизировал роман Достоевского *Идиот* (1951 г.). Свою первую премию «Оскар» за лучший фильм на иностранном языке Куросава получил за ленту *Расёмон* (1951 г.) в 1952 году. Работа отмечена также «Золотым львом» фестиваля в Венеции годом ранее и рядом других наград и номинаций. Картина *Дерсу Узала* (1975 г.) получила следующую в карьере режиссера премию «Оскар» (1976 г.), номинировавшись с *Землей обетованной* (*Ziemia obiecana*) Вайды. Краткую биографическую справку в связи с показом на телевидении его фильма *Сны* (1990 г.) можно было найти в газете за несколько месяцев до смерти режиссера [Zarębski 1998: 2]. Уже 7 сентября 1998 года в газете появился материал, приуроченный к смерти режиссера (6 сентября). В нем можно прочитать: «Куросава – „Достоевский японского кино" – считался прекрасным психологом и исследователем человеческих характеров и общественных отношений» (см. оригинал: „Kurosawa, «Dostojewski japońskiego kina», był uważany za świetnego psychologa i tropiciela sprzeczności charakterów ludzkich i stosunków społecznych") [Szczerba 1998: 14]. Именно такое изображение характеров Достоевского на сцене и в кино было наиболее успешным. Уже 2 ноября газета опубликовала короткий справочный материал в память о Куросаве. В нем перечислены основные киноработы и достижения. Сначала он мечтал стать художником, а впоследствии выбрал другую карьеру, начав как «автор самурайского кино». Перфекционист, который, как император, властно оттачивал малейшие детали, работая над своими лентами годами. Осыпанный мировыми лаврами, был недооценен в самой Японии и даже пытался покончить с собой. В этом материале также упомянута картина *Hakuchi* (*Идиот*), снятая по роману Достоевского [KB 1998: 7]. В связи

В 2002 году в Музее литературы имени Адама Мицкевича (Muzeum Literatury imienia Adama Mickiewicza) в Варшаве открылась выставка *Dostojewski – teatr sumienia*, на которой были представлены различные аксессуары, связанные с постановками Анджея Вайды: программки спектаклей; одежда актеров (например, пальто Ставрогина (Яна Новицкого (Jan Nowicki, 1939–2022 гг.)[86]), испачканное грязью, из *Бесов* 1971 года); фотографии (среди них фото Мерил Стрип (Meryl Streep, род. 1949 г.), Кристофера Ллойда (Christopher Lloyd, род. 1938 г.), Омара аш-Шарифа (Omar Sharif, 1932–2015 гг.)). Всё это было свидетельством неисчерпаемого интереса польского зрителя к наследию Достоевского в творческом видении Вайды. Далее эта выставка из польской столицы попала в музей Ф. М. Достоевского в Санкт-Петербурге[87]. Это, по словам Вайды в публикации газеты, стало определенным знаком, что «мы, поляки, смогли отделить искусство от политики, а также трагическое и болезненное прошлое от великой русской литературы и ее гениальных писателей» [Wajda 2002: 11][88].

с показом фильмов Куросавы в апреле 2000 года в кинотеатре „Klaps" в Жешуве газета опубликовала заметку, в которой был сделан краткий обзор кинотворчества режиссера, упоминался и *Идиот*, хотя сама картина не демонстрировалась [MŻ 2000: 2]. В феврале 2001 года в цикле *Dostojewski – adaptacje i inspiracje* картина была показана в краковском кинотеатре „Rotunda", о чем сообщалось в краткой заметке [Dziś w Krakowie 2001a: 9]. В одном из интервью в 2002 году Анджей Вайда признавался, что среди японских режиссеров самым главным для него является именно Куросава [Bielas 2002b: 36].

[86] Ян Новицки был не только известнейшим актером, но и режиссером, педагогом, писателем, поэтом, фельетонистом. Его актерско-режиссерская карьера тесно переплетена с наследием Достоевского, что будет отмечено в нашем исследовании далее. Свой писательский опыт он называл «книжицами», ибо, по его словам в одном из интервью для ежедневника „Gazeta Wyborcza", «книги писали Толстой, Достоевский и т. д.» [Niemczyńska 2014a: 14].

[87] Из публикации газеты за 17 мая 2002 года можно было узнать, что из Варшавы в Петербург была доставлена только часть экспонатов. Оставшиеся в Польше экспонаты выставили в Быдгоще (Muzeum Okręgowe). Это были костюмы актеров из *Преступления и наказания* и *Бесов*, проекты декораций и фотографии из разных стран. В статье повторялись истории, рассказанные Вайдой на открытии выставки в Варшаве и уже приведенные в предыдущих материалах газеты, о чем мы упоминали в нашей работе. Сам режиссер также обещал появиться и на выставке в этом городе, но не на открытии, а позже [MAG 2002: 5]. 12 мая 2003 года выставка стартовала в музее Ягеллонского университета и была приурочена к 639-й годовщине открытия учебного заведения (1364 г.), как сообщалось в газете [MK 2003: 4]. О данном мероприятии также говорилось в анонсах газеты [Zapowiedzi. Dziś 2003: 6], а из иной публикации можно было узнать, что выставка приехала в Краков из Нового Сонча. Помимо этого перечислялись произведения Достоевского в творчестве Вайды. Каждый зал был посвящен одному роману (*Преступление и наказание*, *Идиот*, *Бесы*), можно было увидеть фильмы и видеозаписи спектаклей [JOTA 2003a: 2]. Из другой публикации газеты узнаем, что на выставке были представлены не только предметы, имеющие отношение к художественному миру Вайды, но и атрибуты, относящиеся к быту России XIX века, которые собирались из музеев и частных коллекций, чтобы отразить атмосферу времени. Кроме того, отмечена важная особенность работ польского режиссера: «Вайда не передавал сюжет романа Достоевского, он представлял в сокращении и уплотненности его мир» (см. оригинал: „Wajda nie opowiadał fabuły powieści Dostojewskiego, pokazywał w skrócie i zagęszczeniu jego świat") [JOTA 2003b: 7].

[88] См. оригинал: „…my, Polacy, potrafiliśmy odróżnić sztukę od polityki oraz tragiczną i bolesną przeszłość od wielkości rosyjskiej literatury i jej genialnych pisarzy".

На открытии выставки в Варшаве сценограф Кристина Захватович (Krystyna Zachwatowicz, род. 1930 г.)[89] говорила, что работа над Достоевским была для нее «наиболее интересным, но и самым трудным опытом», а вот режиссер признавался: «Каждая встреча с Достоевским является болезненной конфронтацией. Невероятным образом ему удается изобразить человека, который не может найти себе места в мире» [Kamiński 2002: 8][90]. В своих неповторимых спектаклях Вайда видел застывшую жизнь, которая остановилась вместе с уходом постановок со сцены, когда нет зрителя, будто «адресата любовных писем», дающего дух существования театральному миру писателя. Режиссер словно с сожалением называл выставку лишь «тенью его сражений с Достоевским», которые растянулись на целые десятилетия: «Театральное представление, в отличие от кино, смертно, и в этом я вижу его неоспоримую красоту и совпадение с нашей человеческой судьбой, которой также суждена смерть» [Wajda 2002: 11][91].

Творчество Достоевского неотделимо от наследия Вайды, его поисков и открытий вплоть до последней работы. Картина *Послеобразы* (*Powidoki*, 2016 г.) вышла в прокат уже после смерти режиссера – в 2017 году. В центре повествования последние годы жизни художника-авангардиста, уроженца Минска Владислава Стшеминьского (Władysław Strzemiński, 1891–1952 гг.), который, отказавшись от принципов соцреализма в искусстве, стал жертвой репрессивной системы. Сам Вайда повторял, что это «история, как из Достоевского», но «никакой Достоевский» этот сценарий ему

[89] Кристина Захватович – польская актриса, режиссер, сценограф и художник по костюмам. В 1972 году после совместной работы над постановкой *Бесов* стала четвертой женой Анджея Вайды [Szczerba 2006: 3]. Работала в Старом театре в Кракове над постановкой пьесы *Dziady* по Мицкевичу (1973 г.) с известным театральным режиссером Конрадом Свинарским (Konrad Swinarski, 1929–1975 гг.), который стоял у основ развития современного польского национального театра. Среди режиссеров, на которых он оказал огромное влияние, были и те, кто обратился позже к постановкам по творчеству Достоевского: Кристиан Люпа, Гжегож Яжина (Grzegorz Jarzyna, род. 1968 г.), работы которых рассмотрены в данном исследовании. О личности и творчестве Свинарского рассказывает обширная публикация в газете, посвященная 28-й годовщине его смерти. В ней подчеркивается неоднозначность судьбы и личности, как и в биографиях Гоголя или Достоевского. Сам же Свинарский не ставил произведений Достоевского на сцене [Grochowska 2003: 13]. О своем знакомстве с Кристиной Захватович при работе над *Бесами* Вайда также упомянул в одном из последних интервью для газеты. Там режиссер привел несколько фактов: это был выбор одной из немногих декораторов, работавших на мировом уровне; ей принадлежала идея испачкать грязью костюмы актеров, а один ботинок Ставрогина зашить шнурком, что, как отмечал Вайда, было замечено в одной из лондонских рецензий постановки [Subbotko 2013b: 14]. В поисках декораций к *Бесам* Вайда решил, что герои будут ходить по грязи, которую можно сделать из пластика. Сложность была в том, что пластиком невозможно испачкать костюмы. К. Захватович решила эту проблему, изваляв их в грязи [Radłowska 2016: 6].

[90] См. оригинал: „Każde spotkanie z Dostojewskim jest bolesną konfrontacją. W niezwykły sposób udaje mu się przedstawić obraz człowieka, który nie może znaleźć sobie w świecie miejsca”.

[91] См. оригинал: „Widowisko teatralne w przeciwieństwie do filmu jest śmiertelne i w tym właśnie widzę jego niezaprzeczalne piękno i zgodność z naszym ludzkim losem, któremu również sądzona jest śmierć”.

не написал [Słodkowski 2015: 14]. Созвучия с произведениями писателя наиболее отчетливы при изображении парадоксов судьбы личности, ее поисков, конфронтации и драматизма. Польская журналистка и историк искусств Малгожата Чиньска (Małgorzata Czyńska, род. 1975 г.) обратила внимание, что в картине *Послеобразы* будто исчезает жена художника, скульптор-авангардист, уроженка Москвы Катажина Кобро (Katarzyna Kobro, 1898–1951 гг.), хотя сам Вайда в одном из писем в июле 1993 года признавался в планах снять фильм о жизни обоих на основе биографической книги *Sztuka, miłość i nienawiść* (1991 г.; дополнена в издании 2001 г.) их дочери Ники Сташеминьской (Nika Strzemińska, 1936–2001 гг.). Как писала в газете М. Чиньска в 2014 году, она спросила режиссера, почему так и не получилось реализовать этот план. Вайда ответил, что книга-воспоминаний – это «обида ребенка», и ссылался на русского писателя: «По словам режиссера, сценарий к фильму о дуэте художников должен был написать Достоевский» [Czyńska 2016: 90][92]. Эту фразу Вайда повторял не раз, когда говорил о чем-то запутанном и непростом для реализации.

На страницах газеты представлены и публикации о советских экранизациях классики (*Братья Карамазовы* (1968 г.) Ивана Пырьева (1901–1968 гг.), *Преступление и наказание* (1969 г.) Льва Кулиджанова (1923–2002 гг.), *Игрок* (1972 г.) Алексея Баталова (1928–2017 гг.), *Двадцать шесть дней из жизни Достоевского* (1980 г.) Александра Зархи (1908–1997 гг.)). Появление таких картин в свое время объяснялось идеологически:

> Вероятно, проще было пробиться на экраны через сито цензурных и бюрократических ограничений, используя произведения мастеров отечественной литературы. А универсализм заключенных в них осмыслений позволял неоднократно и точно прокомментировать современность [JA 2000: 6][93].

---

[92] См. оригинал: „Zdaniem reżysera scenariusz filmu o duecie artystów musiałby napisać Dostojewski". М. Чиньска написала книгу о скульпторе *Kobro. Skok w przestrzeń* (2015 г.), за которую в 2016 году получила литературную награду „Juliusz", которую за лучшую польскую книгу вручает мэр города Рыбник, а в 2019 году – за лучшую биографию по-польски. Публикация газеты посвящалась биографии Катажины Кобро. Отношения между художниками складывались нелегко: жена испытывала физическое и психическое насилие, под конец ее жизни пара рассталась. Кобро болела, голодала, пребывала в творческом забвении. Не пожелала видеть мужа на своих похоронах. Вскоре не стало и художника, который также испытал нужду и преследования перед смертью.

[93] См. оригинал: „Chyba łatwiej było się przebić na ekrany przez sito cenzuralnych i urzędniczych ograniczeń, posiłkując się utworami mistrzów rodzimej literatury. A uniwersalność zawartych w nich przemyśleń pozwalała niejednokrotnie i na trafne skomentowanie współczesności". Обратим внимание, что в данной публикации допущена ошибка в фамилии режиссера Кулиджанова, который написан как „Kuridżanow". Статья обращалась к описанию показа двенадцати картин советской классики кинематографии в Кракове в кинотеатре „Wrzos" в январе 2000 года. Три из показанных фильмов, которые перечислены в основном тексте, были сняты по творчеству Достоевского, к ним мы еще обратимся в нашем исследовании. В 2001 году в краковском кинотеатре „Rotunda" в цикле *Dostojewski – adaptacje i inspiracje* также была показана картина Льва Кулиджанова [Weekend w Krakowie 2001: 5]. 29 ноября 2002 года газета приглашала зрителей в кинотеатр „Żak" в Гданьске на первый показ фильмов

Польский зритель мог неоднократно видеть перечисленные картины в разных городах, о чем информировала газета. Так, в анонсе показа фильмов по творчеству Достоевского в Гданьске читаем о картинах Кулиджанова и Пырьева:

> Проза такого уровня и значимости, как произведения Федора Достоевского, представляет для режиссеров большое искушение. Сложность проблематики, глубина психологического анализа, а прежде всего тематическая многоуровневость ставят каждого режиссера перед необычайно сложной задачей. Помимо множества замечаний, которые можно сделать русским режиссерам, это они на протяжении многих лет являются авторами наиболее интересных экранизаций прозы гениального писателя [Jackiewicz, Łopatka 2002: 6][94].

по творчеству Достоевского: среди прочего зрители могли увидеть картины Кулиджанова и Пырьева. Кроме того, на показе демонстрировалась лента Анджея Вайды *Бесы* и мультипликационный фильм Петра Думалы (Piotr Dumała, род. 1956 г.) *Преступление и наказание* (2000 г.) [Jackiewicz, Łopatka 2002: 6]. А уже 6 декабря анонсировался второй показ: вольная экранизация *Игрока* (*The Gambler*, 1997 г.) венгерского режиссера Каройа Макка (Károly Makk, 1925–2017 гг.); польская лента *Кроткая* (*Łagodna*, 1995 г.) Мариуша Трелиньского (Mariusz Treliński, род. 1962 г.); *Возвращение идиота* (*Návrat idiota*, 1999 г.) чешского режиссера Саши Гедеона (Saša Gedeon, род. 1970 г.) [Armata 2002: 4]. Все эти киноленты были упомянуты и в иных публикациях газеты, что найдет отражение в нашем исследовании далее. Картины Кулиджанова и Пырьева в феврале 2003 года увидел зритель кинотеатра люблинского центра культуры „Chatka Żaka", о чем сообщал анонс мероприятия. Речь шла о *Восьми встречах с Достоевским*, в рамках которых также демонстрировался студенческий спектакль *Бесы* с последующей дискуссией, *Кроткая* (*Łagodna*, 1985 г.) и *Преступление и наказание* Петра Думалы, *Четыре ночи мечтателя* (по *Белым ночам*) и *Кроткая* Брессона (Robert Bresson, 1901–1999 гг.), а также *Бесы* Анджея Вайды [AGDY 2003: 4]. В мае 2003 года уже в Кракове в кинотеатре „Apollo" в рамках дискуссионного киноклуба „Poza Prawem" по понедельникам был организован показ фильмов по произведениям Достоевского: показали названные выше картины Пырьева, Кулиджанова, Баталова, Трелиньского, Думалы [JA 2003: 7]. В ноябре 2005 года во Вроцлаве дискуссионный киноклуб „Introspekcja" организовал цикл показов лучших экранизаций по творчеству писателя: зрители увидели ленты Пырьева, Кулиджанова, Зархи, Вайды, Трелиньского [Zaproszenia 2005b: 10]. Об этом можно было прочитать и в других статьях, где сообщалось не только о кинопоказах, но и освещались дискуссии о сложности экранизаций Достоевского, а также прошел конкурс, призами в котором были четыре книги с романом *Игрок* [Czyż 2005: 8]; [O rety… 2005: 8]. При этом сообщалось, что в показ не попал телесериал *Идиот* (2003 г.) В. В. Бортко (род. 1946 г.), но по объективным причинам: его продолжительность – 550 минут. В статье за 10 апреля 2009 года имя режиссера появилось снова в контексте фестиваля русского кино в Кракове. Автор также приводил небольшой обзор картин; кроме того, анонсировалась лекция в краковском клубе (Klub Pod Jaszczurami) польского кинокритика Петра Клетовского (Piotr Kletowski, род. 1975 г.): «Достоевский в советском кино, или Была ли совесть в советском кино? Анализ явления на основе ленты Льва Кулиджанова *Преступление и наказание*» (см. оригинал: „Dostojewski w kinie radzieckim albo czy kino sowieckie miało sumienie? Analiza zjawiska na podstawie filmu Lwa Kulidżanowa *Zbrodnia i kara*") [OPR. JA 2009: 4]. Обе работы по *Кроткой* Думалы и Трелиньского показали зрителям во Вроцлаве в 2012 году (Centrum Edukacji Kulturalnej Dzieci i Młodzieży) в цикле *Kochać to nie zawsze znaczy to samo?* (*Любить – это не всегда означает одно и то же?*) [AGNOSZ 2012: 4].

[94] См. оригинал: „Proza tej rangi i tej miary, co Fiodora Dostojewskiego, stanowi dla filmowców wielką pokusę. Złożoność problematyki, głębia analizy psychologicznej, a przede wszystkim

«Монументальный фильм» Кулиджанова, как отмечалось, точно следует роману, подчеркивалось, что в картине сыграл «один из величайших русских актеров» Иннокентий Смоктуновский (1925–1994 гг.). В то же время работа Пырьева охарактеризована как «полемика с Достоевским», который через героев раскрывал сложную метафизику. Этого нет у режиссера, сосредоточенного на утрате собственного «я» персонажей в социальном контексте, что можно объяснить влиянием особенностей эпохи создания картины. В то же время в публикации о показах во Вроцлаве в ноябре 2005 года говорилось, что выбор преимущественно советских лент обусловлен тем, что они наиболее приближены к своим литературным образцам [Czyż 2005: 8].

Немаловажны и публикации, которые посвящены «Телевизионному театру» (Teatr Telewizji), подготовившему телепостановки произведений Достоевского: *Преступление и наказание* (февраль 1992 г.) [Zbrodnia i kara 1992b: 2], *Униженные и оскорбленные* (апрель 1992 г.) [Skrzywdzeni i poniżeni 1992: 6] и пр. Один из основателей театра, актер и театральный режиссер Адам Ханушкевич (Adam Hanuszkiewicz, 1924–2011 гг.) среди своих любимых литературных героев называл их автора – Достоевского [DOW 2000: 60]. Сам Ханушкевич, уроженец Львова, также обращался к многочисленным постановкам русской классики: в 1964 году это был роман *Преступление и наказание* (Ханушкевич также сыграл роль Раскольникова), а в 1979 году – *Dostojewski według „Braci Karamazow"* (*Достоевский по «Братьям Карамазовым»*). Последняя театральная постановка упомянута в газете за 8 января 2011 года в статье, посвященной памяти Кшиштофа Колберга (Krzysztof Kolberg, 1950–2011 гг.). Актер, как можно было прочитать в материале, сыграл ранее роль Ивана в этом спектакле в Варшаве (Teatr Narodowy). Приводилась цитата из издания „Życie Literackie"[95] польского театрального и литературного критика, публицистки и переводчицы Эльжбеты Моравец (Elżbieta Morawiec, род. 1940 г.): «Иван в представлении является единственным персонажем масштаба Достоевского. Он берет аутентичностью внутреннего напряжения и неким чудом актерской чувствительности живет полной жизнью на большой и пустой сцене» [Szczerba 2011: 12][96]. Так на страницы газеты попадали не только текущие театральные постановки, но и те, которые были представлены зрителю задолго до появления самого издания.

Вышел на польском телевидении и фильм-репортаж о Достоевском, в котором писатель представлен как автор психологического романа,

---

wielopłaszczyznowość zagadnień stawiają każdego reżysera przed niezwykle trudnym zadaniem. Mimo wielu zarzutów, które można postawić rosyjskim filmowcom, to oni od wielu lat są autorami najciekawszych ekranizacji prozy genialnego pisarza".

[95] „Życie Literackie" – общественно-литературный еженедельный журнал, выходивший в 1951–1991 гг. в Кракове.

[96] См. оригинал: „Iwan jest jedyną postacią przedstawienia na miarę Dostojewskiego. Broni się autentyzmem wewnętrznego napięcia i – jakimś cudem aktorskiej wrażliwości – żyje pełnym życiem na scenie wielkiej i pustej".

человек, стоявший перед лицом смерти на эшафоте, но попавший на каторгу, что нашло отражение в его творчестве. В фильме также рассматривалась идея вседозволенности Родиона Раскольникова. В роли Достоевского выступил Иан Малахайд (Ian Malahide), а критический голос отдан литературоведу Джону Джоунсу (John Jones, 1924–2016 гг.) [Spotkania…1992: 14]. Это свидетельствует о широкой заинтересованности не только творчеством, но и личностью писателя, желании цельного и глубокого осмысления фигуры Достоевского в польском общественном сознании, которое получило открытый доступ к свободной мысли.

В 1998 году в газете появилась публикация, критикующая «Телевизионный театр», который стал ориентироваться на массового зрителя, а качественные постановки сменились потоком еженедельных низкобюджетных премьер, что противопоставлялось многолетней высокой традиции театра, ищущего середину между сценой и кино:

> Если уж появляются шедевры, то настолько необыкновенно испорченные и рассчитанные на массовую аудиторию, когда сложно поверить, что, например, Флобер или Достоевский – это великие писатели. Из *Воспитания чувств* делается Мнишек, из *Идиота* – некий дешевый роман, в котором главной проблемой является то, должен ли князь Мышкин переспать с Аглаей или с Настасьей [Pawłowski 1998: 10][97].

Необходимо учитывать также, что 1990-е годы – это поиск новых форм в ином времени, когда приходится конкурировать с сериалами и кассовой продукцией зарубежного производства, поэтому театр утрачивает своего зрителя и по объективным причинам. Правда, реформирование и стремление к привлечению известных режиссеров и актеров нередко давало свои плоды в виде легендарных постановок, о которых также будем писать ниже. Вне всякого сомнения, «Телевизионный театр» играл и играет важную роль в популяризации творчества Достоевского. А постановка Анджея Вайды по роману *Преступление и наказание* (1987 г.) в 1999 году, как писало издание, попала в список золотого фонда спектаклей (сто лучших из пяти тысяч премьер) за сорокалетнюю историю существования «Телевизионного театра» [Złote spektakle 1999: 4].

В таком же ключе встречается Достоевский в радиоэфире. В марте 1999 года на „Radio Bis” прозвучал радиороман *Преступление и наказание* в адаптации Гражины Грончевской (Grażyna Gronczewska) и режиссуре Януша Кукулы (Janusz Kukuła), о чем информировала газета в радиопрограмме [Do usłyszenia 1999a: 35]. Уже в апреле в радиопрограмме появляется

---

[97] См. оригинал: „Jeśli już pojawiają się arcydzieła, to tak niebywale sknocone i dostosowane do masowej widowni, aż trudno uwierzyć, że na przykład Flaubert czy Dostojewski to wielcy pisarze. Ze *Szkoły uczuć* robi się Mniszkównę, z *Idioty* jakiś tani romans, w którym głównym problemem jest to, czy książę Myszkin ma przespać się z Agłają czy z Nastazją”. Речь идет о постановке по роману *Воспитание чувств* (*L'Éducation sentimentale,* 1869 г.) Густава Флобера (Gustave Flaubert, 1821–1880 гг.).

следующий анонс «звуковой биографии»: «Федор Достоевский (1821–81 гг.). О жизни и творчестве одного из величайших русских писателей XIX века будут говорить профессор Эугениуш Чаплевич, Анджей Кася – философ и Збигнев Подгужец – переводчик» [Do usłyszenia 1999b: 39][98]. В июне 2001 года Вторая программа Польского радио подготовила полуторачасовое представление *Odsłoniłem Ci moją rozpacz* (*Я приоткрыл тебе мое отчаяние*) по роману *Братья Карамазовы* в переводе Александра Вата, адаптация и режиссура Дануты Яглы (Danuta Jagła) [Radio 2001: 17]. В 2004 году, о чем сообщалось подробно в газете за 4 июня, в Сопоте прошел четырехдневный фестиваль теле- и радиопостановок „Dwa Teatry". 12 из 19 радиоспектаклей участвовали в конкурсе, среди них и *Spowiedź Marmieładowa* (*Исповедь Мармеладова*) в режиссуре Леха Гвита (Lech Gwit, род. 1937 г.) – „Radio Pomorza i Kujaw" [MW 2004: 9].

Так называемые театральные публикации газеты приближают читателя к высокой культуре, открывают новые или неизвестные имена, предлагают иные подходы в осмыслении наследия эстетического толка, а также делают классических авторов доступными. В данном контексте творчество Достоевского для подготовленного читателя становится объектом переосмысления, дополнения, углубления, а того, кто слышит о нем впервые, может побудить к дальнейшему знакомству. Режиссеры и актеры, будучи определенными авторитетами, становятся ретрансляторами идей Достоевского, который на различных срезах проникает в жизнь польского общества. Кроме того, статьи, посвященные театральным постановкам, могут открыть неизвестную информацию не только о жизни польской театральной сцены, но и мирового театра, как это, например, происходит в публикации, посвященной фестивалю молодежных театров в Кракове (XVI Krakowskie Reminiscencje Teatralne) 14–17 марта 1991 года, где участвовали 15 театров из Польши, Дании, Бельгии, Норвегии, Советского Союза. На семи сценах они показали 16 спектаклей, одним из которых были фрагменты из Достоевского [Tajemnice… 1991: 6].

Среди видов искусства, через которые творчество Достоевского попадает к польской публике, есть и мультипликация. Речь идет об уникальных работах уже упоминавшегося Петра Думалы[99] по мотивам *Кроткой*

---

[98] См. оригинал: „Fiodor Dostojewski (1821–81). O życiu i twórczości jednego z największych pisarzy rosyjskich XIX wieku mówić będą: prof. Eugeniusz Czaplewicz, Andrzej Kasia – filozof i Zbigniew Podgórzec – tłumacz".

[99] Творческий дебют Думалы – мультфильм *Lykantropia* (1981 г.), в котором человек, спрятавшийся в шкуре волка, оказывается уличенным и съеденным. Уже в этом фильме проявился особенный авторский стиль: углубленный психологизм, обращение к существенным метафизическим темам, традициям, неожиданная символика. Это будет визитной карточкой аниматора. Данная тема вернулась в мультфильме *Czarny kapturek* (1983 г.), который стал версией сказки для взрослых; история влюбленных представлена в *Latające włosy* (1984 г.). Раннее творчество Думалы характеризуется сочетанием, на первый взгляд, легких сюжетов с обращением к фольклору, черному юмору, гротеску, жестокости. Это был ряд работ, которые предшествовали приходу к Достоевскому в анимации – *Łagodna*. Автор в дальнейшем станет ведущим смысловым центром для режиссера. Позже появились *Ściany* (1987 г.) о человеческой

и *Преступления и наказания*. Традиция польской анимации имеет свою историю, которая, безусловно, оказывает влияние на новых авторов. Кинокритик и публицист Тадеуш Соболевски (Tadeusz Sobolewski, род. 1947 г.) отмечал в газете:

> В чем заключался смысл польской школы? В Италии, Франции, Великобритании, России каждый художник шел собственным путем. У поляков есть собственный узнаваемый стиль. В 60-е годы польские фильмы начали триумфальное шествие, на фестивалях говорили о них, что они «полны грусти» [Sobolewski 2008b: 16][100].

Автор приводил в качестве примера мультфильм одного из ведущих польских авторов Мирослава Киёвича (Mirosław Kijowicz, 1929–1999 гг.) *Klatki* (*Клетки*, 1969 г.). Надзиратель сначала приказывает заключенному совершать некие действия, потом лишает его инструментов, а позже – отбирает мысли, однако в финале мы узнаем, что и его свобода является иллюзорной,

---

судьбе в мрачной тональности Кафки; *Wolność nogi* (1988 г.) – «сюрреалистический рассказ», в котором каждая часть тела получает свободу. Далее – *Franz Kafka* (1991 г.) [Armata 1998: 6]. Думала – один из наиболее талантливых польских режиссеров-мультипликаторов, родился в Варшаве, учился на факультете художественной реставрации и специализировался в реставрации каменной скульптуры в Варшавской академии изобразительных искусств (ASP). Узнав, что в учебном заведении существует специализация по анимации, Думала начал параллельно заниматься на курсе режиссера-мультипликатора Даниеля Щехуры (Daniel Szczechura, род. 1930 г.) [Jędrzejczak 1993: 84]. Занятия с известным польским аниматором перевернули жизнь Думалы, который увидел в мультипликации возможности сочетания литературного текста, смысловой символики и художественного изображения. Он говорил: «Фильм является пересечением изображения и литературы. <…> Я не люблю повторяться, меня интересует углубление проблем – как в содержании, так и в форме» (см. оригинал: „Film jest skrzyżowaniem obrazu z literaturą. <…> Nie lubię się powtarzać, interesuje mnie pogłębianie problemów, zarówno w zakresie treści, jak i formy") [Biedrzycki 1986: 16]. Петр Думала работал и над художественными фильмами как режиссер, декоратор, создатель эффектов, что отмечено в одной из публикаций газеты за 16 октября 2014 года. В 2009 году он создал ленту *Las*, а в 2014 году, как следовало из статьи, трудился над *Ederly* (2015 г.). Его работы черно-белые, сосредоточенные на деталях, сделанные в стиле арт-хаус, с непоследовательным сюжетом. О новом проекте Думалы написано: «Есть здесь аллюзии на судьбы землемера в *Замке* Франца Кафки, прослеживается вдохновение *Идиотом* Федора Достоевского. В разъяснении читаем, что видеоряд близок к сериалу Дэвида Линча *Твин Пикс*, в котором для него более важно создать тайну, нежели ее разгадать» (см. оригинал: „Są tu aluzje do losów geometry w *Zamku* Franza Kafki, widać inspirację *Idiotą* Fiodora Dostojewskiego. W eksplikacji czytamy, że obrazowi blisko do serialu Davida Lyncha *Miasteczko Twin Peaks*, w którym bardziej zależy mu na wykreowaniu tajemnicy niż jej rozwiązaniu") [Szawiel 2014: 6].

[100] См. оригинал: „Na czym polegała polska szkoła? We Włoszech, Francji, Wielkiej Brytanii, Rosji każdy artysta podążał własną drogą. Polacy mają rozpoznawalny styl. W latach 60., gdy polskie filmy zaczęły triumfować na festiwalach, mówiono o nich, że są «smutne»". К сожалению, достаточного количества работ по истории польской мультипликации нет. Среди тех, которые наиболее удачно рассказывают о вопросе, – *Nie tylko Disney. Rzecz o filmie animowanym* (Marcin Giżycki) [Giżycki 2000], DVD-книга *Polski film animowany* (ред. Марцин Гижицки и Богуслав Змудзиньски) [Giżycki, Zmudziński]. Антология польской мультипликации вышла на дисках DVD: *Antologia polskiej animacji*, *Antologia polskiej animacji dla dzieci*, *Antologia polskiej animacji eksperymentalnej*.

так как клеткам нет конца и все зависят друг от друга. Прослеживается идея Великого инквизитора Достоевского, желавшего отобрать свободу у человека, однако и он был рабом этой идеи.

Традиции грусти, поиска ответа на метафизические вопросы бытия находим и в фильмах Петра Думалы, которому всё же удалось создать индивидуальный стиль, о чем еще мы будем говорить ниже. В своих мультфильмах он углубляет известные сюжеты, дорисовывает символическую глубину и образность, выстраивает контекстуальные связи, превращая свою анимацию в метафизику, проходящую по границе психологических состояний личности и создающую широкое поле для рефлексии. Мотив грусти появился и в интервью Тадеуша Соболевского с польским оператором и режиссером Адамом Сикорой (Adam Sikora, род. 1960 г.), который, рассуждая о мрачности и меланхолии искусства, заметил: «Достоевский записал в дневнике: „Грусть является очень важной". Без грусти нет жизни» [Sobolewski 2010a: 10][101]. Вероятно, имеется в виду всё же цитата слов Родиона Раскольникова из *Преступления и наказания* в разговоре с Порфирием Петровичем и Разумихиным при объяснении теории: «Истинно великие люди, мне кажется, должны ощущать на свете великую грусть» [Достоевский 1973b: 203].

Сравнительные аспекты творчества Достоевского с авторами русской, польской, мировой литературы отмечены в опубликованных в газете рецензиях на книги, а это позволяет шире смотреть не только на творчество самого писателя, но и цельно осмысливать литературный процесс. Так, в последней статье за 1991 год дается оценка книги *Княгиня Казамассима* (*The Princess Casamassima*, 1886 г.) американского писателя Генри Джеймса (Henry James, 1843–1916 гг,), которого сравнивают с Флобером и Тургеневым, но для рецензентки этого недостаточно, чтобы в книге, полной грязи, найти повод для восхищения. Главный герой – «ублюдок», по мнению критика, нашел бы совершенно иную реализацию у Достоевского: «…если только подумать, какую пользу из ублюдка, втянутого в революцию, извлек бы Достоевский, как приказал бы ему поубивать полгорода (хотя бы в мыслях), по крайней мере полмира, начиная с собственного отца» [Schiller 1991: 19][102]. Данная публикация открывает целый тип статей в ежедневнике „Gazeta Wyborcza", которые позволяют поместить творческое наследие русского писателя в широкий универсальный контекст литературы и культуры.

Связь творческой системы Достоевского с библейским текстом не вызывает сомнений, что нашло широкое отражение в философской, религиозной и литературоведческой мысли[103]. Писатель на протяжении всей

---

[101] См. оригинал: „Dostojewski zanotował w dzienniku: «Smutek jest bardzo ważny». Bez smutku nie ma życia".

[102] См. оригинал: „…gdy się pomyśli, jaki użytek z bękarta zaplątanego w rewolucję zrobiłby Dostojewski, jak kazałby mu wymordować – chociażby w myśli – co najmniej połowę świata, od własnego ojca poczynając".

[103] Более детально можно прочитать в: Romańczuk S., *Piękno zbawi świat. Pismo święte w twórczości F. Dostojewskiego* [Romańczuk 1972]. Для литературоведа Анны Разьны

своей жизни и творческого пути пытается понять сущность Бога, а также оценить последствия для мира и человека без Бога. Неспроста одними из важнейших публикаций в газете становятся те, в которых Достоевский упоминается в связи с фигурой Папы Римского, так как уже само такое соотношение повышает их смысловую значимость[104]. Первым подобным упоминанием становится статья, посвященная визиту понтифика Иоанна Павла II в Краков в августе 1991 года, когда на площади собрались более

Достоевский помещен в христианские координаты: Raźny A., *Fiodor Dostojewski. Filozofia człowieka a problemy poetyki* [Raźny 1988]. Понятие зла и морали, идея, свобода воли и психология человека – всё это аспекты данной работы. Христианское миропонимание Достоевского в *Дневнике писателя* прослеживает Анна Косьцёлек (Anna Kościołek) [Kościołek 2000]; как христианского автора представляет Достоевского и ксендз Дариуш Ястшомб (Dariusz Jastrząb) [Jastrząb 2009]. Исследование особенностей христианства автора можно найти у Дороты Евдокимов (Dorota Jewdokimow) [Jewdokimow 2009]. Безусловно, мы называем только несколько исследований из множества тех, которые можно причислить к так называемому христианскому литературоведению, берущему начало у представителей русского религиозного ренессанса (Н. А. Бердяев [Бердяев 1994], В. В. Розанов [Розанов 1996], Н. О. Лосский [Лосский 1994], К. В. Мочульский [Мочульский 1995] и пр.) и особенно развившемуся уже на рубеже XX–XXI вв. (Л. И. Сараскина [Сараскина 1996], [Сараскина 2006], [Сараскина 2010]; Т. А. Касаткина [Касаткина 2015], Б. Н. Тихомиров [Тихомиров 2012a], [Тихомиров 2016]; Ху Сун Вха [Ху Сун Вха 2001], В. К. Кантор [Кантор 2010] и пр.). Кроме того, отдельные статьи представителей русского религиозного ренессанса можно найти в сборниках: *О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 гг.* [О Достоевском 1990]; *Русские эмигранты о Достоевском* [Русские эмигранты 1994]. Можно привести пример и такого исследования, когда границы литературоведения и богословия смещаются, переходя в проповедование: *Поэтика русской идеи в великом пятикнижии Ф. М. Достоевского* О. И. Сыромятникова [Сыромятников 2014].

[104] О рецепции Достоевского Иоанном Павлом II см. публикацию: Przebinda G., *Historia i dzień współczesny w naszej Europie. Wojtyła czyta Dostojewskiego i Sołżenicyna* [Przebinda 2002]; известно также русскоязычное издание статьи автора: Пшебинда Г., *Войтыла читает Достоевского и Солженицына* [Пшебинда 2002]; фигура Папы в контексте современной России представлена и в позднейшей публикации в газете [Przebinda 2006: 30]. К творчеству Достоевского исследователь-филолог обращался неоднократно, помещая его в координаты христианской этики. Можно найти такое упоминание и на страницах газеты: в публикации, посвященной выходу польского перевода книги Венедикта Ерофеева (1938–1990 гг.) *Dzieła prawie wszystkie* (2000 г.), Г. Пшебинда провел параллель между «русскими мальчиками» Достоевского и автором *Москвы – Петушков*: «Еще такие хорошо не познакомились в закуренном притоне, а уже начинают разговорчики о вечных вопросах: существует ли Бог, почему страдают невинные дети, а душа – умирает ли или улетает в рай, а может, – в ад, напоминающий закопченную баньку с пауками по углам?» (см. оригинал: „Jeszcze się tacy dobrze nie poznali w zadymionej spelunce, a już wszczynają pogwarki o kwestiach przedwiecznych: czy Bóg istnieje, dlaczego cierpią niewinne dziatki, a dusza, czy umiera, czy idzie do raju, a może do piekła przypominającego zakopconą łaźnię z pająkami po kątach?”) [Przebinda 2000: 5]. Здесь же автор упомянул, что, несмотря на увлеченность алкоголем, Ерофеев не забывал читать, а среди прочтенного было и наследие Достоевского. В 2005 году в газете анонсировалось издание книги эссе, репортажей и исследований *Piekło z widokiem na niebo* Г. Пшебинды. Это собрание материалов, опубликованных в 1999–2004 гг. в различных польских изданиях, а также в ежедневнике „Gazeta Wyborcza”. В своей книге автор затронул знаковые фигуры XIX–XX вв. (Достоевский, Гоголь, Соловьев, Шаламов, Солженицын, Ерофеев, Путин, Алексий II) [RFK 2005: 7].

80 тысяч человек, вместе с президентом Лехом Валенсой (Lech Wałęsa, род. 1943 г.) и представителями уже новой власти. Папа обращается к верующим со словами:

> Для человека в конце XX века программа звучит: «Давайте жить так, будто бы Бог не существовал». Однако, если Бога нет, то всё дозволено – это утверждал еще Достоевский. Мы находимся вне добра и зла – добавляет Ницше. Когда XX век приближается к завершению, у нас есть опыт, слишком красноречивый и ужасающий, который свидетельствует о том, что в действительности обозначает эта ницшеанская программа. К чему идем, живя так, будто бы Бог не существовал? [Fedor, Polak 1991: 1][105].

Бесспорный авторитет для многих поляков ссылался на Достоевского, фигура которого становится сакральной в сознании слушающих и читающих. Это уже не только автор, который затрагивал «польский вопрос», но и тот, кто мучился метафизическими страданиями поиска Бога. Так писатель становится близким, вторым «я» в восприятии собственной души для читателя. Однако появление фигуры Достоевского в плоскости католической церкви на страницах газеты не всегда будет иметь положительную коннотацию, когда речь будет идти об атаке на веру, Папу, католичество, как, например, в публикациях профессора Станислава Обирека (Stanisław Obirek, род. 1956 г.), о чем пойдет речь ниже[106]. Появится фамилия Достоевского вместе с Папой-поляком в различных контекстах не в одной публикации. Этой темы мы еще коснемся отдельно. Уже после смерти Иоанна Павла II ко второй годовщине памяти эти две значительные фигуры культуры предстали в одной статье газеты, где рассуждалось о значении смерти в жизни человека. Автор материала пришел к заключению, что эта тема волновала преимущественно тех, кого считают великими, а к ним причислен и Достоевский [Majewski 2007: 10]. И для писателя, и для Папы смерть неотделима от христианской вечной жизни. Это их и помещает в единое пространство при всех парадоксах противоречий.

Невозможно оставить Достоевского в стороне и от современных проблемных вопросов о католической церкви. Институция, которая претендует на голос моральности, оказалась покрыта сетью педофильских скандалов,

---

[105] См. оригинал: „Dla człowieka przy końcu XX stulecia program brzmi: «żyjmy tak, jakby Bóg nie istniał». Jednakże: jeżeli Bóg nie istnieje, wszystko wolno – stwierdził to już Dostojewski. Jesteśmy poza dobrem i złem, dopowiada Nietzsche. Kiedy wiek XX zbliża się ku końcowi, mamy za sobą doświadczenia aż nazbyt wymowne i straszliwe, które świadczą o tym, co w rzeczywistości oznacza ten nietzscheański program. Ku czemu idziemy, żyjąc tak, jakby Bóg nie istniał?".

[106] Прошедший через монастырь иезуитов, Станислав Обирек критически осмысливает католическую церковь и авторитарные действия Иоанна Павла II; симпатизирует «теологии освобождения», которая направлена на доминирование поддержки бедных и незащищенных вопреки всему на первостепенной библейской основе через идею сопротивления ненасилием, как это было у Махатмы Ганди (Mahatma Gandhi, 1869–1948 гг.), Мартина Лютера Кинга (Martin Luther King, 1929–1968 гг.), а также Льва Толстого, но противоречит утверждению костела как института с консервативной идеологией, направленной на утверждение собственной системы.

коррупции и гомосексуальности, о чем в феврале 2019 года на страницах своей книги *Тайны Ватикана: власть, гомосексуальность, лицемерие* (*In the Closet of the Vatican: Power, Homosexuality*) рассказал французский философ, политолог, правовед и журналист Фредерик Мартель (Frédéric Martel, род. 1967 г.), ссылающийся на полторы тысячи различных интервью внутри Костела из десятков стран. Значительная часть расследования связана с представителями именно польского Костела. Книга стала бестселлером, издана в Польше медиахолдингом „Agora", в который входит и ежедневник „Gazeta Wyborcza". Польский перевод книги – *Sodoma. Hipokryzja i władza w Watykanie* [Martel 2019]. В продолжение темы прозвучали откровенные признания жертв в мае того же года в польском документальном фильме *Tylko nie mów nikomu* (*Только никому не говори*) братьев Томаша Секельского (Tomasz Sekielski, род. 1974 г.) и Марека Секельского (Marek Sekielski, род. 1978 г.). Это стало поводом для поспешного утверждения о начале конца польского Костела как такового. А творческая система Достоевского в такой плоскости набирает новых смыслов: грех против ребенка, который никак не может понять Иван Карамазов и возвращает Богу билет, совершают те, кто борется за моральную чистоту, что звучит как двуличие. Герой *Братьев Карамазовых* не может принять такое мироустройство:

> Солидарность в грехе между людьми я понимаю, понимаю солидарность и в возмездии, но не с детками же солидарность в грехе, и если правда в самом деле в том, что и они солидарны с отцами их во всех злодействах отцов, то уж, конечно, правда эта не от мира сего и мне непонятна [Достоевский 1976: 222].

И здесь звучит характерный для поэтики писателя мотив богоборчества: «Не бога я не принимаю, Алеша, я только билет ему почтительнейше возвращаю» [Там же: 223].

Творчество и личность Достоевского неоднократно упоминаются в газете опосредованно, через фигуры известных деятелей, которые либо ссылаются на автора, его миропонимание, либо проводят с ним некие параллели. Так, в 1992 году в публикации о русском шахматисте Борисе Спасском (род. 1937 г.), который эмигрировал из Советского Союза во Францию в 1976 году и потом посетил Варшаву, его любимыми авторами названы А. И. Солженицын (1918–2008 гг.) и Ф. М. Достоевский, но без раскрытия деталей о последнем, тогда как первый был орудием антикоммунизма:

> Именно Солженицын объяснил механизм оппозиции в тоталитарной стране. Если ты известен, то можно быть в оппозиции и тебе ничего не угрожает, кроме того, что тебя будут считать сумасшедшим. Этого Спасский не боялся, но не желал потерять уважение по отношению к самому себе [Borys Wielki 1992: 17][107].

[107] См. оригинал: „Właśnie Sołżenicyn wyjaśnił mechanizm opozycji w kraju totalitarnym. Jeżeli jest się znanym, to można być w opozycji i nic nie grozi, poza uznaniem za wariata. Tego Spasski się nie bał. Nie chciał natomiast utracić szacunku do samego siebie".

Данное утверждение, однако, и в контексте исторической действительности, и биографии самого Солженицына не выглядит убедительным. Упоминание же Достоевского в связи с такими фигурами, как Спасский, ведет к открытию автора массовым сознанием, вводит личность писателя в широкий обиход в культуре.

Движение в новый, XXI век, также было ознаменовано фамилией русского писателя. Так, газета за 4 марта 2000 года сообщала о встрече по теме *Dostojewski u kresu wieku* (*Достоевский на рубеже века*) в замке Острожских (Zamek Ostrogskich) в Варшаве, где находится музей Фридерика Шопена (Fryderyk Chopin, 1810–1849 гг.) [Zaproszenia 2000: 7]. Это была вся информация в заметке, но за ее скупостью скрывается целый раздел третьего номера за тот же год католического социо-культурного журнала „Więź", который имел идентичное со встречей название и включал ряд публикаций, в том числе авторства Хенрика Папроцкого, Гжегожа Пшебинды, Цезария Водзиньского и других; беседы, в которых участвовали Чеслав Милош, Збигнев Подгужец и прочие; поэтическое творчество, поднимавшее вопросы свободы и зла, христианские аспекты наследия писателя [Więź 2000: 14–131][108]. Свидетельством того, что газетная публикация относится именно к названному журналу, является радиопрограмма в газете за 24 марта 2000 года, где находим информацию, что по Второй программе Польского радио прозвучал получасовой материал: «*Достоевский на рубеже века* – репортаж с литературной сессии в ежемесячнике „Więź"» [Radio 2000a: 19][109]. Еще одной публикацией о данном событии является статья в газете за 5 апреля того же года литературоведа Марека Залеского (Marek Zaleski, род. 1952 г.), обращавшего внимание на антропологическое значение личности Достоевского в XXI веке, который, по указке писателя, оказался под угрозой исчезновения без религиозного переосмысления; но и сам Достоевский остается «вызовом для богословов, философов,

[108] Православный священнослужитель Хенрик Папроцки рассуждал об антропологической диалектике Достоевского через категории свободы и зла, которые раскрывал на примере ряда художественных произведений писателя; представил основные проблемы философии автора и христианского миропонимания, в котором «всё, что не по вере, грех» (Рим. 14, 23). Утверждал, что «сила Достоевского заключается в политической и религиозной эсхатологии», человек же свободен в совершении добра и зла, а поэтому от него зависит возможность покончить со злом [Paprocki 2000: 26–37]. В беседе Збигнев Подгужец, Цезарий Гаврысь (Cezary Gawryś) и Юзеф Маевски (Józef Majewski) рассуждали о «польском вопросе» и современной им рецепции писателя в Польше и за рубежом. Отмечена недостаточная изученность в Польше творчества Достоевского в соотношении с библейским текстом и прежде всего взгляд на автора как мыслителя, а также отсутствие переводов работ ведущих российских достоевсковедов на польский язык. Достоевский назван писателем будущего, ведущим к Богу [Podgórzec… 2000: 77–83]. Исследователь Цезарий Водзиньски обратился к феноменологическому осмыслению образа юродивого в культуре, обратив внимание, что яркие примеры данного явления присутствуют в наследии Достоевского [Wodziński 2000b: 89–104]. Представлены в данном разделе журнала и другие материалы.

[109] См. оригинал: „*Dostojewski u kresu wieku* – reportaż z sesji literackiej w miesięczniku «Więź»".

психологов, литературоведов». По-прежнему звучит вопрос о специфике веры Достоевского, у которого нет «знака веры в Бога» (Милош), религиозность является «трансгрессивной» (Водзиньски). Образы и смыслы автора лишены однозначности, а «со своим православным видом гностики становится чуть ли не постмодернистом», но и тем, который ведет через греховность к воскрешению, хотя не всегда. Именно в такой рецепции Достоевский с «окрашенным антиномиями мышлением» входил в новый век [Zaleski 2000: 17].

Творческая система Достоевского полна противоречий, парадоксов, в ней автор будто ведет активный диалог с читателем, при этом пытаясь понять самого себя. Сложная вариативность интерпретации, мотивные связи, неоднозначность тематики затрагивают самые главные аспекты человеческой психологии. Кроме общечеловеческих, универсальных проблем читатель в Польше получает тезисы о мессианизме, «польском вопросе», национализме, шовинизме, что формирует разноуровневое представление о писателе. А его творчество становится орудием идеологических нестыковок и борьбы различных социально-политических групп, выходя за пределы литературоведческого осмысления, что также попадает на страницы ежедневника „Gazeta Wyborcza”[110].

Это основные направления представленной рецепции Достоевского в ежедневнике „Gazeta Wyborcza”, и наша цель – проследить рецепцию писателя в издании во всем многообразии через синтез литературоведческих, богословско-философских, историко-культурных, социальных, политических категорий, чтобы представить не только новый взгляд в анализе творческой системы писателя, но и показать ее значение для польских интеллектуалов, читателей, зрителей, реципиентов массовой культуры. Важным аспектом в процессе исследования также стало открытие глубины польской культуры, что может быть интересно для читателей внутри страны и за рубежом. Среди задач – показать специфические особенности рецепции писателя, определить типологию с характерными чертами и свойствами; соотнести представленную рецепцию с биографическим, художественным, публицистическим и личным наследием автора; представить пути влияния Достоевского на современную польскую культуру и мир

[110] Помочь в восприятии подобного направления в наследии Достоевского могут некоторые работы известнейшего польского достоевсковеда А. де Лазари: Lazari A. de, *W kręgu Fiodora Dostojewskiego. Dostojewski i panslawizm Mikołaja Danilewskiego* [Lazari 1984]; Lazari A. de, *Sprawa polska w kręgu „poczwienników”* [Lazari 1987]; Lazari A. de, *„Poczwiennictwo”. Z badań nad historią idei w Rosji* [Lazari 1988]; Lazari A. de, *Достоевский как идеологический авторитет в политической борьбе наших дней (о категории «всечеловечности»)* [Lazari 1998]; Lazari A. de, *Категории народа, народности и всечеловечности в мировоззрении Федора Достоевского и его духовных наследников* [Lazari 2002]; Lazari A. de, *Достоевский как зеркало «консервативной революции»* [Lazari 2004]; Lazari A. de, *(Kontr)rewolucjonista Dostojewski* [Lazari 2007]. В данном контексте интересны работы: Poźniak T., *Dostojewski i Wschód. Szkice z pogranicza kultur* [Poźniak 1992]; Bohun M., *Fiodor Dostojewski i idea upadku cywilizacji europejskiej* [Bohun 1996].

обывателя, образовательные процессы и повседневный быт. Это многовекторное исследование через призму публикаций на протяжении тридцати лет существования не только самой газеты, но и новой независимой Третьей Речи Посполитой. Такой подход позволяет, выходя за пределы персональных границ, разрушить их, создав универсалии метафизического свойства.

Рецепция писателя исследуется с помощью биографического метода, который базируется на фактах и документах; с его помощью через комплексный анализ будет определен ряд неточностей в публикациях газеты. Применен синтетический подход литературоведческого, культурологического, исторического, социологического, политологического осмысления. Образ писателя и его наследие иногда рассматриваются как несовпадающие элементы, а в некоторых случаях – как смежные или накладывающиеся друг на друга. Ключевым является описательный метод, который служит ретрансляции газетных публикаций через призму художественного текста, публицистики, переписки, дневников, личного опыта писателя. Осмысление представленного материала и его хронологическое и диахроническое уложение позволяют создать нарративный образ автора и срез его творческой системы в современной польской культуре.

Авторские идеи писателя в нынешней действительности существуют автономно, не связаны со своим создателем, свободно воспроизводятся и используются. Достоевский таким образом присутствует в сознании и подсознании, превращаясь в архетипический код современной культуры. Исследование открывает также компаративистские связи с авторами польской и мировой литературы, конструируя основу для дальнейших научных изысканий.

Представленная рецепция Достоевского соотнесена по принципу биографического и типологического распределения, что позволяет отобразить наиболее полно взгляд на писателя за три десятилетия в современной Польше, когда его личность и наследие занимают значительное место в жизни поляков[111]. А фамилия писателя в современном культурном пространстве стала узнаваемым знаком, связывающим напрямую с русской культурой. Так, в 2012 году на ежегодном фестивале „Szalone Dni Muzyki" в Национальной опере в Варшаве ведущей темой стала Россия, а точнее – русская музыка. Залы, в которых проходили концерты и выступления, на время фестиваля (28–30 сентября) были переименованы по фамилиям русских классиков, среди которых был и Достоевский (также в программе можно было найти залы *Пушкин*, *Гоголь*, *Толстой*, *Чехов*). Подробную программу публиковала газета [Szalone Dni Muzyki 2012: 3]. Отмечен данный факт и в публикации издания о событии, на котором символически

[111] Здесь следует обратить внимание на работу знаменитого мыслителя Гжегожа Пшебинды: Пшебинда Г., *Между Краковом, Римом и Москвой. Русская идея в новой Польше* [Пшебинда 2013]. В книге представлена рецепция русской культуры в Польше после 1991 года, автор анализирует возможность диалога культур между православием, католичеством и коммунизмом, а также ряд противоречий. Один из разделов исследования посвящен именно Ф. М. Достоевскому.

и дословно сошлись «величайшие из величайших» в музыке и литературе [Dębowska 2012: 2]. Данный пример демонстрирует, как культура (литература) способна разрушить границы и устранить зоны конфронтации. Однако иные примеры из газеты и сегодняшняя геополитическая ситуация создают условия для бинарной характеристики культуры, становящейся средством манипулирования и влияния на сознание человека. А это свойство публицистического стиля, который превалирует в газетных материалах. И если ранее зачастую можно было говорить, что русская культура позволяет устранять идейные конфликты через этические установки, то сегодня (особенно после 2022 года) эмоциональное восприятие всего русского перевешивает любые рациональные доводы. Данное направление исследований требовало бы отдельной методологии и ухода анализа в совершенно ином направлении, что открывает перспективу дальнейшего изучения, но выходит за рамки нашей работы, в которой мы можем только обозначить научные возможности. Единственно обоснованным, на наш взгляд, подходом к русской культуре в такой ситуации является ее анализ через общечеловеческие ценности и объективное осмысление в ней имперских посылов либо герметический литературоведческий анализ.

Биографический нарратив Достоевского

Федор Михайлович Достоевский родился 11 ноября[112] 1821 года в Москве. Год рождения писателя попал на страницы газеты в публикации, посвященной Мазовецкому музею (Muzeum Mazowieckie; ранее – Muzeum Publiczne i Szkolne Województwa Płockiego) в Плоцке. История музея берет начало 21 сентября 1821 года, что совпало с годом рождения Достоевского [Kowalski 2011b: 5]. Город рождения писателя впервые появился на страницах газеты в интервью с католическим епископом и богословом Антони Юзефом Длугошем (Antoni Józef Długosz, род. 1941 г.), рассказывавшим о местах, в которых побывал во время поездки в Россию: «Я посетил дом, в котором родился Достоевский, ибо люблю наследие этого писателя» [Piersiak 2006: 5][113]. Хотя ксендз не уточнял, конечно, речь идет о музее-квартире на улице Достоевского, дом 2 (на момент рождения писателя – улица Новая Божедомка). Позже при описании проблем с открытием станции метро «Достоевская», о чем речь подробнее пойдет далее, в газете появилось еще одно упоминание музея:

> Станция «Достоевская», хотя и носит имя одного из величайших русских писателей, не имеет счастья. Находится на периферии. Называется так благодаря близлежащему музею Федора Достоевского. Но писатель жил в Москве недолго

[112] В публикации газеты за 18 мая 2002 года в заметке под интервью с мексиканским писателем Карлосом Фуэнтесом (Carlos Fuentes, 1928–2012 гг.) отмечено, что он также родился 11 ноября, как и Достоевский; кроме того, назван американский писатель Курт Воннегут (Kurt Vonnegut, 1922–2007 гг.), родившийся в этот же день [Domosławski 2002: 18].

[113] См. оригинал: „Odwiedziłem dom, w którym urodził się Dostojewski, bo kocham dorobek tego pisarza”.

(большую часть жизни он был связан с Петербургом), а музей не является важной туристической достопримечательностью [Wojciechowski 2010: 2][114].

В одной из публикаций, посвященной исключению из польской школьной программы ряда авторов в 2007 году, чего мы коснемся ниже, так как вычеркнут был и русский писатель, также вскользь упомянут факт, что «Ницше и Достоевский имели польские корни», со ссылкой на первый том *Дневника* Витольда Гомбровича, который попал в тот же черный список Министерства образования [Żak 2007a: 2]. Действительно, это фраза из первых записей Гомбровича за 1953 год, в которых он приводил рассказ одного поляка в аргентинском кафе о гордости за свое отечество. Больше никаких деталей в статье нет, но имеются многочисленные исследования рода Достоевского, на самом деле уходящего корнями в историю Великого Княжества Литовского и Речи Посполитой [Сараскина 2013: 782–785]. Эту мысль в своей публикации о современном писателе нового имперского толка Захаре Прилепине (род. 1975 г.) повторил и публицист Вацлав Радзивинович (Wacław Radziwinowicz, род. 1953 г.): «А Федор Достоевский? Этот поляков, хотя сам немного поляк, ненавидел» [Radziwinowicz 2016: 31][115].

Самый ранний отрезок жизни будущего писателя попадает на страницы ежедневника „Gazeta Wyborcza" через интервью со швейцарской психотерапевткой польского происхождения с еврейскими корнями Алис Миллер (Alice Miller, 1923–2010 гг.). В основе ее теории – идея о деструктивном влиянии на личность жестокости, пережитой в раннем детстве[116]. Психотерапевтка говорила: «Отец Достоевского был жестоким, убивал

---

[114] См. оригинал: „Stacja *Dostojewska*, choć nosi imię jednego z największych rosyjskich pisarzy, nie ma szczęścia. Leży na peryferiach. Nazwę zawdzięcza niedalekiemu muzeum Fiodora Dostojewskiego. Jednak pisarz mieszkał w Moskwie krótko – przez większość życia związany był z Petersburgiem – a muzeum nie jest wielką atrakcją turystyczną".

[115] См. оригинал: „A Fiodor Dostojewski? Ten Polaków, choć sam trochę Polak, nienawidził". В статье речь шла о противоречивой личности Захара Прилепина, которого пригласили на литературные фестивали в Кракове и Познани в 2016 году по случаю выхода его романа *Обитель* на польском языке (*Klasztor*). Позже приглашение отменили из-за сепаратистских взглядов писателя на события на востоке Украины. Вацлав Радзивинович, который должен был вести встречу с Прилепиным, сожалел и приводил примеры классиков, которых также нельзя было бы пригласить в Польшу: Гоголя – за антипольского *Тараса Бульбу*, Толстого – за участие в империалистической войне, Достоевского – за поляконенавистничество. Анализ произведения современного писателя можно найти в нашей публикации *Поэтика романа «Обитель» Захара Прилепина* в журнале „Studia Rossica Gedanensia" (5/2018).

[116] Теория Алис Миллер отражена уже в ее первой книге, ставшей мировым бестселлером, – *Драма одаренного ребенка и поиск собственного Я* (*Das Drama des begabten Kindes und die Suche nach dem wahren Selbst*, 1979 г.), а также следующей значительной работе *В начале было воспитание* (*Am Anfang war Erziehung*, 1980 г.), в которой представлено влияние «губительной педагогики» на личность Адольфа Гитлера (Adolf Hitler, 1889–1945 гг.). О разрушающем воспитании в жизни известных людей психотерапевтка написала, например, такие книги: *The Untouched Key* (1988 г.), *The Body Never Lies: The Lingering Effects of Cruel Parenting* (2005 г.), где фигурирует и соотношение личности Достоевского с его воспитанием в детстве.

крепостных. Но мать его очень любила. Достоевский не стал преступником, но у него была эпилепсия» [Bikont 1999b: 16][117]. Такое оторванное от фактов утверждение напрямую восходит к теории психоанализа. Этому, например, посвятила свое исследование первая психоаналитик-практик в России, уроженка Минска еврейского происхождения Т. К. Розенталь (1884–1921 гг.), которая была лично знакома с отцом психоанализа Зигмундом Фрейдом. В декабре 1919 года в Петрограде в журнале «Вопросы изучения и воспитания личности», датированного 1920 годом, вышла первая часть ее работы *Страдание и творчество Достоевского. Психогенетическое исследование* [Розенталь 1920: 88–107][118]. Исследовательница ставила задачу «дать психологическое объяснение особенностям данного художественного творчества и линии его развития»; изучив воспоминания современников писателя, переписку, ряд исследований, а также на примере Голядкина из *Двойника* и Ордынова из повести *Хозяйка* она предположила, что автор изобразил «подлинную галлюцинацию одного из своих сумеречных состояний», что являлось результатом «самонаблюдений» [Там же: 92; 101; 107]. Работа Розенталь должна была быть продолжена, но в 1921 году исследовательница совершила самоубийство, а материал был бесследно утрачен.

Позже обращение к личности писателя находим в работе *Достоевский и отцеубийство* (*Dostojewski und die Vatertötung*, 1928 г.) самого Зигмунда Фрейда [Фрейд 1995: 285–294]. Как и высказывание Алис Миллер, теория Фрейда вызывает критику, хотя и является достаточно популярной. Автор, анализируя роман *Братья Карамазовы*, увидел в нем эдипов комплекс (конкурирование за любовь матери и желание смерти отца), который перенес и на биографию «писателя-невротика», а причины эпилепсии считал следствием невроза.

Даже Чеслав Милош не раз видел в героях Достоевского рассыпанные черты собственного характера писателя. А вот польский литературовед Здзислав Лапиньски (Zdzisław Łapiński, род. 1930 г.) на страницах газеты в беседе о Витольде Гомбровиче и его творческих провокациях приводил следующий пример: «Когда-то я читал признания актера Яна Свидерского, который писал, что его спас Достоевский, ибо показал, как творчески

---

[117] См. оригинал: „Ojciec Dostojewskiego był okrutny, zabijał poddanych. Ale matka go bardzo kochała. Dostojewski nie stał się zbrodniarzem, miał za to epilepsję".

[118] В комментариях к повести *Хозяйка* в новом издании *Полное собрание сочинений и писем в тридцати пяти томах* Ф. М. Достоевского также находим указание на развитие данной теории: «Сон Ордынова привлек особое внимание последователей З. Фрейда, увидевших в „злом старике" воплощение образа М. А. Достоевского, отца писателя…» [Достоевский 2014а: 627]. Обратим, однако, внимание, что работа Фрейда о писателе, которую мы упоминаем выше, была опубликована позже (1928 г.), и сама комментатор С. В. Березкина отметила, что «впервые» данной темы касалась именно Т. К. Розенталь (1919 г.), хотя, как читаем в статье последней, она, ссылаясь на теорию австрийского психоаналитика, выражала и свое несогласие с ней, а также перечисляла ряд других исследователей, которые ранее обращались к вопросу соотношения личности Достоевского с его творчеством, а поэтому слово «впервые» также вызывает вопрос; допущена неточность и в нумерации страниц при ссылке на статью Розенталь: вместо «88–107» (верных) приведены «99–101» (неверных).

можно использовать то, что в себе ненавидишь и не можешь принять…» [Michnik… 2004: 18][119]. В этой фразе еще одно указание на творческую сублимацию, которая снова возвращает нас к психоанализу и Фрейду.

В данном контексте достаточно интересно замечание в газете польского психиатра Кшиштофа Чумы (Krzysztof Czuma):

> После перерыва в четверть века я вернулся к Достоевскому. Чтение Достоевского – это настоящий интеллектуальный и духовный праздник. Начал с *Братьев Карамазовых*. Меня потрясло необычайное сходство между описанием человеческих типов семьи Карамазовых и теорией личности Фрейда. При этом оказалось, что Достоевский, скорее всего, был первым. Возможно ли, чтобы Фрейд прибегнул к плагиату? [Czuma 1999a: 12][120].

В материале автор обещал вернуться к данному вопросу. И сдержал слово: 12 ноября 1999 года, менее чем через месяц после первой публикации (29 октября), вышла статья *Czy Freud był plagiatorem?* (*Был ли Фрейд плагиатором?*) [Czuma 1999b: 5]. Здесь автор более детально говорил о своем первом знакомстве с романом Достоевского еще в студенческие годы и новой рецепции через двадцать пять лет, хотя неизменно не был дан ответ на вопрос о существовании Бога. Психиатр разобрал текст согласно теории Фрейда, которая появилась, что было отмечено в статье, через два десятилетия после написания романа: «Имел ли Фрейд возможность познакомиться с произведением Достоевского? Исключить этого нельзя. Так или иначе более правдоподобным кажется утверждение, что Фрейд занимался достоевщиной, а не наоборот» [Там же][121].

Психиатр из Катовице на протяжении нескольких лет писал в газету эссе на темы различных пограничных и патологических состояний человеческой личности, итогом стала книга *Spotkania z psychiatrią* (*Встречи с психиатрией*), вобравшая в себя данные материалы [Czuma 2000], о чем также сообщалось в ежедневнике „Gazeta Wyborcza" с упоминанием и фамилии Достоевского [Ziemek 2000: 9]. Несомненным плюсом книги, как и ранее опубликованных отдельных эссе, является собрание актуальных в той или

---

[119] См. оригинал: „Kiedyś czytałem wyznania aktora Jana Świderskiego, który pisał, że uratował go Dostojewski, bo pokazał, jak można twórczo wykorzystać to, czego się w sobie nienawidzi i nie akceptuje...". Данная публикация полностью посвящена Витольду Гомбровичу и влиянию его творчества на поляков, появление в ней фамилии Достоевского выступает как случайный пример вне углубленных сравнительных параллелей.

[120] См. оригинал: „Po ćwierćwieczu powróciłem do Dostojewskiego. Lektura Dostojewskiego to prawdziwa uczta intelektualna i duchowa. Zacząłem od *Braci Karamazow*. Uderzyło mnie niezwykłe podobieństwo między opisem typów ludzkich rodziny Karamazowów a teorią osobowości Freuda. Okazało się przy tym, że Dostojewski najprawdopodobniej był pierwszy. Czy możliwe, by Freud popełnił plagiat?".

[121] См. оригинал: „Czy Freud miał okazję zaznajomić się z dziełem Dostojewskiego? Wykluczyć tego nie można. Tak czy siak, bardziej prawidłowe wydaje się stwierdzenie, że to Freud uprawiał dostojewszczyznę, a nie odwrotnie". К данному материалу мы еще обратимся при анализе рецепции романа *Братья Карамазовы*.

иной мере для каждого человека проблем, описанных общедоступным языком. В нашем случае важны представленные психиатром литературные контексты.

В связи с психиатрией фамилия писателя появилась также в публикации об американо-британской комедийной актрисе Руби Вакс (Ruby Wax, род. 1953 г.), которая, пройдя через психиатрическую лечебницу, позже сама получила образование терапевта и стала помогать людям с психическими расстройствами через свое творчество и публикации, организуя различные мероприятия. О личном кризисе актрисы читаем: «Ее разочаровало то, что нервное расстройство не имело романтического измерения, о котором писали Кафка или Достоевский. Она чувствовала себя не героиней экзистенциальной драмы, а куском бетона» [Derkaczew 2013: 7][122].

Известнейший польский писатель-фантаст и эссеист Станислав Лем (Stanisław Lem, 1921–2006 гг.) в напечатанной в газете беседе о снах с современной польской поэтессой Эвой Липской (Ewa Lipska, род. 1945 г.) называл З. Фрейда «обычным маньяком», а теорию психоанализа – «заболеванием», которое «выдает себя за терапию». При этом в сновидениях Лем отмечал присутствие «своей ауры»:

> Аура, хотя и совершенно иная, появляется также перед эпилептическими припадками. Об этом писал Достоевский, классик эпилепсии, если так можно сказать. В снах аура является чрезвычайно сильной, эмоциональной – всё это «сниво» насыщено какой-то смесью эмоциональных состояний, которые наяву являются оксюмороном, взаимным противоречием [Lipska 2003: 22][123].

Опыт из снов писатель использовал в своем творчестве. Достоевский же, будучи эпилептиком, как известно, неоднократно обращался к эпилептическим состояниям и у своих героев. Вероятно, С. Лем говорил именно о личном опыте болезни эпилепсии, воплощенном в произведениях Достоевского.

Жизненный путь писателя на страницах газеты чаще всего составляется из неких фрагментов, представляя собой мозаику, а не цельный образ. Так, в одной из статей читатель и узнает об эпилепсии, которой страдал писатель, но это материал о заболевании вообще и проблеме, с которой сталкиваются сотни тысяч поляков и миллионы людей в мире; среди известных эпилептиков названы Достоевский, Цезарь, Бетховен. Имеет место только упоминание писателя, хотя и с важной биографической деталью [Moskal 2008: 15]. Точно в таком же ключе фамилия Достоевского позже появилась

---

[122] См. оригинал: „Rozczarowało ją to, że załamanie nerwowe nie miało romantycznego wymiaru, o jakim pisali Kafka czy Dostojewski. Nie czuła się jak bohaterka dramatu egzystencjalnego, ale jak kawał betonu".

[123] См. оригинал: „Aura – choć zupełnie inna – pojawia się też przed atakami epileptycznymi. Pisał o tym Dostojewski, klasyk epilepsji, jeśli można tak powiedzieć. W snach aura jest bardzo silna, emocjonalna – całe to «śniwo» nasycone jest jakąś mieszanką stanów emocjonalnych, które na jawie są oksymoroniczne, wzajemnie sprzeczne".

в еще одной публикации газеты [Twardowska 2011: 18]. История вопроса эпилепсии стала предметом внимания и в иной публикации газеты. В ней были приведены взгляды на болезнь и примеры отношения к ней в различных культурах и эпохах. Среди тех, кто был эпилептиком, особо выделен Достоевский, который, как отмечено в материале, не только знал о заболевании, но и просил близких описывать происходящее в ужасающих подробностях. Иногда его припадки случались дважды в сутки, чаще всего в четыре часа утра, впоследствии погружая писателя в депрессивное состояние. А свое представление об эпилепсии он использовал для создания образов Мышкина и Смердякова [Krzyk 2015: 5].

В одном из туристических приложений газеты находим описание синдрома Стендаля. В психиатрии «это комплекс психических и соматовегетативных симптомов, которые вызваны острым эмоциональным переживанием, спровоцированным произведениями искусства или другими эстетическими объектами (людьми, природой)» [Синдром Стендаля 2020]. Как считал автор публикации, данное психическое расстройство имел и писатель: «Этим синдромом, похоже, был мучим Достоевский, который, как сообщала его жена, окаменел при виде *Мертвого Христа в гробу* (1521–22 гг.) Ганса Гольбейна Младшего (Hans Holbein der Jüngere, 1479–1543 гг.), а на другие картины этого мастера реагировал восторженно (впрочем, известно, что он страдал эпилепсией)» [Jarymowicz 2007: 7][124]. Действительно, А. Г. Достоевская описала визит в музей Базеля в 1867 году следующим образом:

> Картина произвела на Федора Михайловича подавляющее впечатление, и он остановился перед нею как бы пораженный. Я же не в силах была смотреть на картину: слишком уж тяжелое было впечатление, особенно при моем болезненном состоянии, и я ушла в другие залы. Когда через минут пятнадцать-двадцать я вернулась, то нашла, что Федор Михайлович продолжает стоять перед картиной как прикованный. В его взволнованном лице было то как бы испуганное выражение, которое мне не раз случалось замечать в первые минуты приступа эпилепсии [Достоевская 2015: 218].

Экфрасис[125] данной картины появился и в романе *Идиот* во время визита Мышкина в дом Рогожина. Последний признавался, что любил смотреть на эту картину, на что Мышкин воскликнул: «Да от этой картины у иного еще вера может пропасть!» [Достоевский 1973d: 182]. Всех этих подробностей, вероятно, рассчитывающий на скандальный эффект автор публикации газеты не приводил. Его вывод о синдроме Стендаля у Достоевского предстал как необоснованное утверждение. Что же касается проявлений

[124] См. оригинал: „Na ów syndrom cierpiał prawdopodobnie Fiodor Dostojewski, który – jak relacjonowała jego żona – skamieniał na widok *Chrystusa w grobie* Hansa Holbeina, a na inne obrazy tego mistrza reagował ekstatycznie (skądinąd wiadomo, że cierpiał na epilepsję)".

[125] Данный термин в самом широком смысле определяется как «всякое воспроизведение одного искусства средствами другого» [Геллер 2002: 13]. Традиционно речь может идти лишь о «словесном выражении визуальных артефактов» [Яценко 2011].

впечатлительности писателя от произведений искусства, то у той же А. Г. Достоевской в воспоминаниях можно встретить и иные примеры. Остается под вопросом, какие «другие картины» Ганса Гольбейна Младшего имел в виду автор статьи.

Еще в одной публикации газеты за 14 сентября 2007 года обращает на себя внимание подпись под фотографией писателя: «Ненавидел поляков, боролся с алкогольной и игорной зависимостью. Книги: *Игрок*, *Идиот*, *Бесы*, *Братья Карамазовы*, *Преступление и наказание*» [Dutka 2007: 3][126]. Помимо безапелляционного обвинения в полоненавистничестве еще больше возмущает утверждение об алкогольной зависимости писателя. Это полностью не соответствует фактам. В приведенных воспоминаниях жены и друзей в книге *Достоевский без глянца*, составленной П. Е. Фокиным, можно найти подробную информацию о гастрономических пристрастиях Достоевского, а также о том, что с употреблением алкоголя он был «чрезвычайно умерен» из-за его вредного воздействия [Фокин 2008: 83–86]. В данном случае в газете использован уже известный элемент скандальности для броскости подписи и привлечения внимания.

Петербург – это место, где прошла значительная часть жизни и творчества писателя. Литературовед Б. Н. Тихомиров замечает: «Петербург – это город, который Достоевский не любил и без которого не мог жить и писать…» [Тихомиров 2012b: 6]. Об этом городе в биографии и творчестве писателя написано огромное количество работ. Не проходит мимо и „Gazeta Wyborcza", на страницах которой Петербург не может быть отделен от Достоевского. Для публициста Рышарда Капущиньского (Ryszard Kapuściński, 1932–2007 гг.) город заключает ту двойственность, которая отражена в творчестве писателя [Kapuściński 1993a: 12]. Речь об этом пойдет ниже при разборе повести *Двойник*. Польский писатель и журналист Влодзимеж Калицки (Włodzimierz Kalicki, род. 1955 г.), рассуждая о «магических городах», к ним относит и Петербург, который, как и Венеция, Париж, Прага, Дублин, Вена, Москва, Варшава, Вильнюс, Львов, Краков, становится таковым через литературу и культуру. Магию Северной столицы в жизнь воплощают Достоевский и его Раскольников из *Преступления и наказания*, которое абсолютно неотделимо от топоса Петербурга [Kalicki 1995: 3]. Даже в телеприложении „Gazeta Telewizyjna" Достоевский соотнесен с Петербургом: в 1999 году на спутниковом канале "SAT 3" появился документальный фильм *Poeta i miasto: Dostojewski i Petersburg* (*Поэт и город: Достоевский и Петербург*), что отражено в телепрограмме за 21 января [SAT-TV 1999: 30].

Детальный взгляд на Петербург Достоевского с адресами из жизни и творчества, а также литературными параллелями, в том числе с Адамом

---

[126] См. оригинал: „Nienawidził Polaków, walczył z nałogiem alkoholizmu i hazardu. Książki: *Gracz*, *Idiota*, *Biesy*, *Bracia Karamazow*, *Zbrodnia i kara*". Публикация предназначена для школьников, в ней проводится сравнительный анализ идей Ницше и Достоевского. Подробнее мы еще обратимся к этой статье далее.

Мицкевичем, в газете представляет польский писатель и публицист Павел Хюлле (Paweł Huelle, 1957–2023 гг.)[127]. Отмечено, что в Петербурге Достоевский прожил 28 лет по более чем 20 различным адресам, а поэтому сложно, гуляя по городу, не обнаружить мест, которые так или иначе пересекаются с личностью писателя. Первым важным адресом названа Сенная площадь, вблизи которой не только жил Достоевский, но на которой и вокруг разворачивается сюжет романа *Преступление и наказание*: канал Грибоедова, 63 – литературный дом Сони Мармеладовой, по другой стороне – старухи-процентщицы Алены Ивановны и совсем рядом – самого Раскольникова. Упомянут и «польский акцент»: «В дневнике Хелены Шимановской Сенная площадь вспоминается при случае покупки картофеля, в семь часов утра, с господином… Адамом Мицкевичем» [Huelle 1999: 10][128]. Имперский Петербург, каким его видел поэт[129], изображен

---

[127] Павел Хюлле в интервью газете после выхода его книги *Inne historie* (1999 г.), представляющей собой сборник публикаций, появившихся в разное время на страницах газеты, говорил, что общего для него между Кавафисом, Манном, Беккетом, Фолкнером, Канетти и Достоевским: «Я занимаюсь теми авторами, которые мне нравятся. Я закоренелый консерватор. Не признаю искусства, которое является „пеной современности" и ко всему подходит как к ток-шоу. Культура – это вещи, которые продолжаются тысячелетиями» (см. оригинал: „Zajmuję się autorami, których lubię. Jestem zatwardziałym konserwatystą. Nie uznaję sztuki, która jest „pianą współczesności" i wszystko traktuje jak talk-show. Kultura to sprawy, które trwają tysiąclecia") [Ubertowska 1999: 18]. В другом интервью для издания Хюлле называл себя «как бы сказал Достоевский, богоискателем» [Subbotko 2014a: 24]; рассуждал о Боге в контексте «горнила сомнений», упоминаемом и русским писателем.

[128] См. оригинал: „W pamiętniku Heleny Szymanowskiej Siennaja Płoszczad' wspomniana jest przy okazji kupowania kartofli, o siódmej rano, z panem... Adamem Mickiewiczem". Названная здесь Хелена Шимановска-Малевска была дочерью известного композитора, одной из первых пианисток в истории европейской музыки Марии Шимановской (Maria Szymanowska, 1789–1831 гг.), которая впервые посетила Петербург в 1822 году и последние годы жизни которой связаны с этим городом (с 1827 г.). В ее салоне бывали Крылов, Карамзин, Глинка, Вяземский, Пушкин, Мицкевич. Ей русские поэты посвящали стихи и оставляли записи в альбоме [Orłowski 1992: 81–82]. Так Хелена Шимановска познакомилась с Мицкевичем и его другом Францишком Малевским (Franciszek Malewski, 1800–1870 гг.). Сын поэта Владислав Мицкевич (Władysław Mickiewicz, 1838–1926 гг.) позже женился на дочери Хелены.

[129] Автор публикации в газете заметил, что для Мицкевича «за фасадом» блеска скрывалась «идея самодержавия, гордыня российской монархии». Урбанистический образ Петербурга появился у Мицкевича в части III *Дзядов* (*Dziady*): «Часть III, написанная под впечатлением поражения восстания 1830–31 гг. и ликвидации политической автономии Царства Польского, стала первым литературным выражением идеи польского национального мессианства» [Душенко 2019: 204]. Исследователь К. В. Душенко в обширной статье представил сравнительный анализ образов двух Петербургов – польского поэта и того, который описан в «наиболее прекрасных строках» в *Медном всаднике* А. С. Пушкина. Это также демонстрация глубокой биографической базы, что отображает большую заинтересованность проблемой в литературоведении. Поэты встретились лично в 1826 году в Москве и позже – в Петербурге (во время пребывания польского романтика в России с декабря 1827 года по май 1829 года). Явное расхождение позиций поэтов наблюдалось в отношении к восстанию 1830–31 гг. против власти Российской империи. Пушкин видел исключительную историческую правду «по стороне отечества» по причине колониальной идеологии, когда «Польши участь решена» и ее дальнейшая судьба после поражения восстания виделась поэту в составе России и под

в ключе сурового реализма у Достоевского. Но это также город, где по адресу Кузнечный переулок, 5/2 находится последняя квартира писателя и с 12 ноября 1971 года действует самый известный в мире Литературно-мемориальный музей Ф. М. Достоевского [Музей Достоевского]. Именно из этой квартиры, как отмечено в статье газеты, Достоевский совершал свои вояжи на встречи с царской семьей (царем, императрицей, великим князем), документальные детали чего привел в своей книге *Достоевский на Кузнечном* Б. Н. Тихомиров [Тихомиров 2012b: 110–130]. Здесь Достоевский жил дважды: в 1846 году, когда работал над *Двойником*, и позже как состоявшийся писатель и семьянин с 1878 года, когда писал *Братьев Карамазовых* и *Пушкинскую речь*, полную русского мессианизма.

Большая публикация в приложении газеты „Duży Format" появилась к трехсотлетию Петербурга. В форме репортажа была представлена история города и его современность. Не могло обойтись и без Достоевского, героев которого автор публикации рассмотрел в нынешних жителях Северной столицы. Была упомянута и квартира писателя в Кузнечном переулке:

> Сегодня там музей, можно увидеть его кабинет педанта, восстановленный по старым фотографиям. Самый петербургский из писателей не заработал на собственный угол. В съемных квартирах выдерживал иногда по три месяца, но нигде не пребывал дольше трех лет. Выбирал угловые дома, вблизи церкви, в таком же поселил и героя *Преступления и наказания* [AZ 2003: 18][130].

Квартиру героя автор публикации называл под адресом на углу улицы Гражданской и Столярного переулка, откуда до дома старухи-процентщицы было 730 шагов. Местные жители гонят журналистов с комментарием: «Здесь Раскольникову не хватило бы на счета, сейчас здесь живут солидные люди. А орды туристов гадят им на лестнице» [Там же][131]. Вечное пересечение истории, художественного мира и современности, которые пронизывает личность Достоевского. Без него немыслим ни Петербург, ни современная русская культура.

О «печати писателя», наложенной на город, в его трехсотлетие писала газета, анонсируя специальный номер журнала „Zeszyty Literackie" (№ 83)[132],

---

руководством царя как части общеславянского мира, существованию которого мешает политика Запада [Orłowski 1992: 83; 89–90].

[130] См. оригинал: „Dziś jest tam muzeum, można obejrzeć jego gabinet pedanta, zrekonstruowany według starych fotografii. Najbardziej petersburski z pisarzy nie dorobił się swojego kąta. W wynajmowanych mieszkaniach wytrzymywał czasem trzy miesiące; nigdzie nie został dłużej niż trzy lata. Wybierał kamienice narożne, blisko cerkwi, w takiej też osiedlił bohatera *Zbrodni i kary*".

[131] См. оригинал: „Tu Raskolnikow nie miałby na czynsz, tu teraz solidni ludzie mieszkają. A hordy turystów sikają im na schodach".

[132] Польский ежеквартальный литературный журнал был основан в Париже в 1982 году, а после падения коммунизма возвратился в Польшу (1990 г.). До 1987 года в редколлегию журнала входил Иосиф Бродский. Ему были посвящены четыре тематических номера (№ 39, 55, 57 и 92). Также вышел номер, посвященный Москве (№ 117). В 2018 году журнал прекратил свое существование в печатной версии, но продолжает жизнь в интернете [Zeszyty Literackie].

посвященный Санкт-Петербургу [Szczęsna 2003: 15]. В издательстве журнала в этом же году вышла книга *Dyptyk petersburski, czyli przewodnik po przemianowanym mieście*, которая включала перевод на польский язык двух эссе Иосифа Бродского: *Путеводитель по переименованному городу* (1979 г.) и *Полторы комнаты* (1985 г.)[133]. В газете об издании писал специалист по Достоевскому Рышард Пшибыльски [Przybylski 2003a: 16]. Город предстал как средоточие трагедий масс и личности в историческом развитии, став накопителем человеческой боли. Во втором эссе, рассказывающем о родителях, жизни в коммуналке и невозможности встречи после вынужденной эмиграции, так как им отказывали в визах на протяжении двенадцати лет – до самой смерти, Бродский писал о движении двух стариков в «печь государственного крематория»: «Ни одна страна не овладела искусством калечить души своих подданных с неотвратимостью России…» [Бродский 1995].

Еще одним отзывом о книге стала публикация в газете публицистки Моники Куц (Monika Kuc), которая обратила внимание на Петербург Бродского как город ностальгии (оба эссе написаны в эмиграции) и колыбели литературной традиции мирового масштаба, к которой принадлежал и сам писатель:

> Могло ли быть иначе, если на его улице до этого жил Блок, а немного дальше – Пушкин? Если в молодости здесь ходил следами Раскольникова из *Преступления и наказания*? Если город воспевали Мандельштам и Ахматова? Бродский доказывает, что русская литература действительно родилась в Санкт-Петербурге. Величайшие русские писатели черпали отсюда литературное вдохновение. Достоевский называл Петербург «самым умышленным городом в мире»[134] [Kuc 2003a: 17][135].

---

[133] Эссе Бродского впервые были изданы на английском языке в Нью-Йорке в 1986 году в книге *Less than One. Selected Essays* (*Меньше единицы. Избранные эссе*). Выбор английского языка сам Бродский объяснял данью уважения одному из величайших творцов XX века, англо-американскому поэту Уистену Хью Одену (Wystan Hugh Auden, 1907–1973 гг.). Польский перевод *Śpiew wahadła* появился в 1989 г. („Zeszyty Literackie"). Позже переиздавался. В 2006 году газета сообщала об издании *Mniej niż ktoś. Eseje* („Znak") [RFK 2006: 7]. Отмечалось, что в эссе можно прочитать также о жизни и творчестве Достоевского. Режиссер А. Ю. Хржановский (род. 1939 г.) снял фильм *Полторы комнаты, или Сентиментальное путешествие на родину* (2009 г.), который опирался на прозу И. Бродского, его биографические материалы, а также иллюстрировался его рисунками и сопровождался стихами.

[134] Эта цитата вариативно использована Бродским в его эссе дважды, взята из *Записок из подполья* Достоевского: «…сугубое несчастье обитать в Петербурге, самом отвлеченном и умышленном городе на всем земном шаре» [Достоевский 1973a: 101].

[135] См. оригинал: „Czy mogło być inaczej, skoro na jego ulicy mieszkał wcześniej Błok, a niewiele dalej Puszkin? Jeśli w młodości chodził tutaj tropem Raskolnikowa ze *Zbrodni i kary*? Jeśli miasto opiewali Mandelsztam czy Achmatowa? Brodski dowodzi, że rosyjska literatura naprawdę narodziła się w Sankt Petersburgu. Najwięksi rosyjscy pisarze czerpali stąd inspiracje literackie. Dostojewski nazywał Petersburg «najbardziej wymyślonym miastem na świecie»". В этой же публикации помещен отзыв на первую книгу немецкого писателя Инго Шульце (Ingo Schulze, род. 1962 г.) – *33 мгновенья счастья. Записки немца о приключениях в Питере*

Всё это тезы из эссе Бродского, который видел в городе отражение литературы и наоборот: «К середине девятнадцатого столетия отражаемый и отражение сливаются воедино: русская литература сравнялась с действительностью до такой степени, что, когда теперь думаешь о Санкт-Петербурге, почти невозможно отличить выдуманного от доподлинно существующего» [Бродский 2016: 720]. С перспективы XXI века Петербург – это уже художественная реальность и самого Бродского.

Примеров, когда город становится неотделим от автора, выступает действующим лицом его произведений, в литературе множество. Например, Гданьск как главный герой у нобелевского лауреата (1999 г.) Гюнтера Грасса (Günter Grass, 1927–2015 гг.), уроженца этого города, представлен в серии публикаций газеты по случаю радиопостановок-экскурсий, сделанных по текстам писателя. Это были четыре радиотрансляции в эфире „Radio Gdańsk" в октябре (2–4, 6) 2007 года. В данных публикациях повторялось интересующее нас утверждение:

> К этой группе принадлежат такие знаменитости, как Федор Достоевский и Иосиф Бродский, описывающие Петербург, Томас Манн – Любек, Томас Венцлова – Вильно, Джеймс Джойс – Дублин. Для многих читателей *Преступление и наказание*, *Петербургский диптих*, *Будденброки* или *Улисс* являются прекрасными путеводителями по описанным городам [Abramowicz 2007a: 2][136].

В Петербурге состоялся и литературный дебют писателя, о котором в интервью газете вспоминала рожденная в Ленинграде современная русская писательница Татьяна Толстая (род. 1951 г.)[137], рассуждая о графоманах, подсовывающих ночью под ее дверь свои рукописи: «И ждет, что утром, после бессонной ночи, я прибегу пожать руку новому таланту. Так Белинский и Некрасов открыли миру Достоевского…» [Żebrowska 2005a: 10][138]. Здесь,

---

(*33 Augenblicke des Glücks*, 1995 г.). Книга стала своеобразным сборником рассказов, литературной мистификацией, которая заключалась в публикации якобы забытого в поезде дневника. Это автобиографическая история автора, который провел полгода в Петербурге в 1993 году, после чего написал книгу, получившую несколько наград. Город стал для Шульце сердцем русской литературы, к которой он неизбежно прикасается и следует ее правилам. Это еще один литературный образ Петербурга, в котором смешиваются реальный и вымышленный миры [Kuc 2003a: 17].

[136] См. оригинал: „Do grupy tej należą takie sławy, jak Fiodor Dostojewski i Josif Brodski – opisujący Petersburg, Tomasz Mann – Lubekę, Tomas Venclova – Wilno, James Joyce – Dublin. Dla wielu czytelników *Zbrodnia i kara*, *Dyptyk petersburski*, *Buddenbrookowie* czy *Ulisses* są wspaniałymi przewodnikami po miastach opisanych". Данный текст полностью повторен в трех последующих публикациях, анонсирующих очередные радиотрансляции по разным районам Гданьска [Abramowicz 2007b: 2]; [Abramowicz 2007c: 2]; [Abramowicz 2007d: 2].

[137] Писательница, публицистка, телеведущая, внучка известного писателя А. Н. Толстого (1882–1945 гг.) и поэта и переводчика М. Л. Лозинского (1886–1955 гг.), стала широко известна польскому читателю после появления романа *Кысь* (2000 г.) в польском переводе (*Kyś*, 2004 г.) Ежи Чеха (Jerzy Czech, род. 1952 г.).

[138] См. оригинал: „I czeka, że rano, po bezsennej nocy, przybiegnę uścisnąć dłoń nowemu talentowi. Tak Bieliński z Niekrasowem odkryli światu Dostojewskiego...". Литературный дебют

правда, нет подробностей биографического факта, когда после ночного чтения Н. А. Некрасовым (1821–1878 гг.) и Д. В. Григоровичем (1822–1899 гг.) *Бедных людей* открылся «новый Гоголь» перед В. Г. Белинским (1811–1848 гг.), как нет и названия самого первого романа автора, но цитата отсылает к важному моменту писательской биографии. В Достоевском писательница видела того, кто «вознес великий храм культуры», а в современных авторах – чаще «разрушителей» великой традиции, но никак не «новых Достоевских», о которых спрашивала журналистка.

С Петербургом связан еще один очень важный момент биографии Достоевского – его арест и смертный приговор, исполнение которого в последнее мгновение перед расстрелом на Семеновском плацу 22 декабря 1849 года было заменено каторгой. Подробно этот эпизод описала Л. И. Сараскина, назвавшая его «жестоким спектаклем» [Сараскина 2013: 238–242]. Устами князя Мышкина в романе *Идиот* Достоевский воспроизвел эту историю [Достоевский 1973d: 51–52]; она не отпускала писателя до последних дней жизни, как можно прочитать в книге Б. Н. Тихомирова [Тихомиров 2012b: 121–122]. В публикации газеты за 21 июня 2002 года, посвященной жестокости правления императора Николая I (1796–1855 гг.), упомянут и указанный факт из биографии писателя: «В этой ситуации в стране росло количество подпольных организаций. К одной из них принадлежал Федор Достоевский, приговоренный за это к смертной казни и помилованный в последний момент» [Car kolekcjoner 2002: 24][139]. Данная информация, безусловно, требует дополнения и уточнения, ибо не назван кружок Петрашевского, а что самое главное – приписывание к нему Достоевского достаточно сомнительно: писатель посещал собрания, был активным участником дискуссий, но не более. Хотя в еще одной публикации газеты историк Виктория Сливовска (Wiktoria Śliwowska, 1931–2021 гг.)[140] рассказывала, как во время работы над книгой о социалистах-утопистах изучала доносы в ленинградском архиве, и в этом контексте упоминала также Достоевского: «Русские это называли организацией, но

Достоевского и великие надежды В. Г. Белинского упомянуты еще в одной публикации газеты по случаю уже называвшегося издания романа *Преступление и наказание* в качестве приложения для читателей [Kaczorowski 2005a: 17].

[139] См. оригинал: „W tej sytuacji w kraju mnożyły się organizacje spiskowe. Do jednej z nich należał Fiodor Dostojewski, skazany za to na śmierć i w ostatniej chwili ułaskawiony". Материал газеты был подготовлен на основе книги *Poczet władców Rosji. Romanowowie* (1992 г.) польского историка-русиста и украиниста Владислава Анджея Серчика (Władysław Andrzej Serczyk, 1935–2014 гг.) [Serczyk 1992].

[140] Историк вместе с супругом, литературоведом и переводчиком Рене Сливовским (Rene Śliwowski, 1930–2015 гг.) издала множество книг по истории, истории литературы, культуре России. В особенности – периода XIX века. Ряд работ вышел в их соавторстве. Супруги занимались также исследованием переписки, публицистики, наследия Ф. М. Достоевского. Именно дело петрашевцев специалист по истории сибирской ссылки Виктория Сливовска исследовала подробно: еще в 1963 году вышла ее книга *Sprawa Pietraszewców*. Наследию самих супругов посвящена диссертация *Польская интеллигенция после Второй мировой войны. Виктория и Рене Сливовские* В. О. Синицина [Синицин 2012].

те фурьеристы на самом деле были дискуссионным кружком, к которому принадлежал среди прочих и Федор Достоевский, позже великий писатель» [Leszczyński 2014: 8][141]. В. Сливовска также рассказывала о доносах П. Д. Антонелли (1825–1885 гг.), провокатора царской охранки, под кураторством следователя И. П. Липранди (1790–1880 гг.). Это послужило в дальнейшем основой для уголовного дела петрашевцев. Интересен факт, что, скрываясь от презрения, Антонелли был вынужден уехать из Петербурга в Польское Королевство, но его приняли с холодом и недоверием. Далее, отвечая на вопрос, чем дискутирующий Достоевский мог угрожать власти, В. Сливовска добавляла к сказанному: «Они дискутировали, что лучше – монархия или республика, а это уже было преступление» [Там же][142]. Биографический факт о замене смертной казни ссылкой упомянут также в интервью для газеты с драматургом и режиссером Тадеушем Слободзянеком, мать которого пережила похожую ситуацию, попав в советский лагерь, что уже упоминалось нами ранее [Klich 2015: 26].

Рассуждая о сериале *Californication* (первый сезон – 2007 г.), публицист Войцех Орлиньски (Wojciech Orliński, род. 1969 г.) задается вопросом поиска вдохновителя для творца, музы, которую утрачивает герой сериала. В культуре вдохновение воплощено в разных составляющих: подсознание (Фрейд), Святой Дух (христианство), общественное сознание (Маркс); зачастую же источником такого вдохновения становятся страдания. Автор находит обоснование этого в биографии Достоевского:

> Последние 15 лет жизни Федор Достоевский писал шедевр за шедевром – *Бесы*, *Преступление и наказание*, *Братья Карамазовы*. Однако и самый большой графоман не хотел бы пройти через всё то, что стало источником вдохновения Достоевского. Это был процесс по обвинению в политической деятельности с угрозой смертной казни и прохождение через постановочную расправу: милостивый царь заменил смертный приговор на каторгу. Но десять лет в Сибири – этого еще мало, нужно добавить смерть жены и брата, алкоголизм, зависимость от игры в карты, травматическое детство с отцом-тираном, а также приступы эпилепсии и, конечно, глубокую депрессию [Orliński 2008: 4][143].

Вероятно, все эти примеры хорошо подходят к статье Орлиньского, который достаточно часто на страницах газеты обращается к имени писателя, но вот с биографией Достоевского соотносятся не совсем. Писателя арестовали

---

[141] См. оригинал: „Rosjanie nazywali to organizacją, ale ci fourieryści w gruncie rzeczy byli klubem dyskusyjnym, do którego należał m.in. Fiodor Dostojewski, wielki później pisarz".

[142] См. оригинал: „Dyskutowali, co jest lepsze: monarchia czy republika, a to już była zbrodnia".

[143] См. оригинал: „Przez ostatnie 15 lat życia Fiodor Dostojewski pisał arcydzieło za arcydziełem – *Biesy*, *Zbrodnia i kara*, *Bracia Karamazow*. Nawet największy grafoman nie chciałby jednak przejść przez wszystko to, co stało się źródłem weny Dostojewskiego. A był to proces za działalność polityczną zagrożoną karą śmierci i przeżyciem sfingowanej egzekucji – car łaskawca zamienił śmierć na katorgę. Ale dziesięć lat na Syberii to jeszcze mało, trzeba dodać śmierć żony i brata, alkoholizm, uzależnienie od hazardu, traumatyczne dzieciństwo u boku ojca tyrana i ataki epilepsji oraz – oczywiście – głęboką depresję".

по делу петрашевцев 23 апреля 1849 года, после следственных действий, суда, «казни» и помилования 24 декабря его отправили в Тобольск. Срок каторги завершился 22 января 1854 года, поэтому никак не получаются упомянутые 10 лет. Документально не подтверждены алкогольная зависимость и депрессия, не ясны данные о жестокости отца; кроме того, автор использует биографические факты и инсинуации, относящиеся к различным жизненным и творческим отрезкам, выбрав для читателя наиболее яркие и броские из них[144].

Более точен автор в публикации-календаре на 11–17 ноября 2013 года. Здесь не упоминался день рождения писателя, но называлась дата 16 ноября как день, когда Достоевский был приговорен к смертной казни. Основатель кружка назван полной фамилией – «социалист-утопист» М. В. Буташевич-Петрашевский. О собраниях читаем: «Участники этих встреч дискутировали о философии, политике, критиковали отсталость России, систему, опирающуюся на всевластие царя, обсуждали реформы, которые могли бы приблизить страну к Западу» [Nehring 2013: 2][145]. Отмечен факт жестокости приговора Николая I в контексте «весны народов», но и его замены на ссылку на четыре года перед самым исполнением 22 декабря. В заметке подчеркнуто, что это судьба «будущего создателя *Преступления и наказания*». Таким образом акцентировалось массовое восприятие писателя польским читателем. Узловой эпизод творческой биографии Достоевского стал здесь, скорее, интересным фактом, ибо отсутствовала информация о его дальнейшем значении для автора. Данный факт биографии снова фигурирует в публикации-календаре на 21–27 декабря в 2015 году. Автор обратился именно к дате 22 декабря 1849 года – моменту казни, помилования, а позже – ссылки; кратко охарактеризовал кружок Петрашевского, что в основных чертах дублировало предыдущую публикацию в газете [Maciorowski 2015: 2]. «Достоевский чудом избежал расстрела», – упоминал в публикации газеты об А. П. Чехове литературовед, поэт и переводчик Кшиштоф Цеслик (Krzysztof Cieślik, род. 1985 г.) [Cieślik 2016: 35]. Это был пример той крайней, переломной черты, которая есть «у каждого русского писателя», о чем писал автор статьи, ссылаясь на книгу *Антон Чехов. Хождение на каторжный остров* (2013 г.) Л. Е. Бежина, отметившего и случай Достоевского [Бежин 2013][146].

---

[144] Творческий и биографический опыт Ф. М. Достоевского совмещали ранее в уже упоминаемых работах *Достоевский и Ницше (философия трагедии)* Лев Шестов [Шестов 2000: 389] и *Достоевский и отцеубийство* Зигмунд Фрейд [Фрейд 1995: 285–294]. Данные представления также вызывают вопросы, ибо не всегда соотносятся с фактической канвой биографии писателя.

[145] См. оригинал: „Uczestnicy tych spotkań rozprawiali o filozofii, polityce, krytykowali zacofanie Rosji, system opierający się na wszechwładzy cara, omawiali reformy, które miałyby zbliżyć ich kraj do Zachodu".

[146] В 2016 году в Варшаве (издательство „Sic!") вышел польский перевод книги Бежина *Anton Czechow. Droga na wyspę katorżników* (пер. Ренаты Лис (Renata Lis)), чему и была посвящена публикация в газете. Как отмечает Цеслик, анализ русской литературы в книге

Биографический факт писателя сравнивал с личным опытом польский предприниматель, писатель, журналист и активист Славомир Сикора (Sławomir Sikora, род. 1964 г.), который в 1994 году с коллегой Артуром Брылиньским (Artur Bryliński, род. 1965 г.) совершил двойное убийство своих преследователей. Он был приговорен к 25 годам тюрьмы, отбыл 10. В 2005 году его помиловал президент Александр Квасневски. Автобиография-дневник *Mój dług* (2004 г.) представила читателю историю Сикоры, которая ранее стала основой для фильма *Dług* (1999 г.) Кшиштофа Краузе (Krzysztof Krauze, 1953–2014 гг.), а позже – *Mój dług* (2022 г.) Дениса Делича (Denis Delić, род. 1966 г.) и Богуслава Йоба (Bogusław Job). Вместе с журналистом Радославом Груцей (Radosław Gruca) Сикора вернулся к исповеди в книге *Osadzony* (2008 г.). В интервью для газеты бывший заключенный отметил:

> Помню, как в одном из романов Достоевского я наткнулся на сцену, в которой герой стоит перед расстрельным полком. Я не мог поверить, что автору хватило воображения. Позже я узнал, что Достоевский тоже был помилован. Людям стоит давать шанс. Только сначала они должны искупить свою вину [Niemczyńska 2016: 2][147].

Информация о пребывании писателя под арестом попадает на страницы газеты и через публикацию о сборнике *Письма на заметку* (англ. *Letters of Note*, 2013 г.; польск. *Listy niezapomniane*, 2015 г.; русск. – 2016 г.) британца Шона Ашера (Shaun Usher, 1978 г.), который поместил под одной обложкой 125 интересных писем известных людей. Среди них и письмо Ф. М. Достоевского из Петропавловской крепости к брату Михаилу (1820–1864 гг.) в 1849 году, о чем сообщалось в газете [Rachid Chehab 2014: 12]. Но при этом в публикации больше нет никаких деталей. В самой же книге письмо писателя размещено под 58-м номером под заголовком-цитатой *«Обо мне не тужи…»*. Шон Ашер из четырех писем, написанных из Петропавловской крепости к брату за этот год (18 июля, 27 августа, 14 сентября, 22 декабря), выбрал последнее. Его Достоевский написал сразу же после возвращения с Семеновского плаца и испытания казнью. В нем еще живы и отчетливы эмоции, звучит радость даже в преддверии ссылки: «Жизнь везде жизнь, жизнь в нас самих, а не во внешнем. Подле меня будут люди, и быть *человеком* между людьми и остаться им навсегда, в каких бы то ни было несчастьях, не уныть и не пасть – вот в чем жизнь, в чем задача ее. Я осознал это» [Достоевский 1985а: 162]. Начинались долгие четыре года каторги. В разных вариантах Достоевский повторял брату «не тужить» о нем. Следующее письмо к Михаилу писатель

разворачивается на фоне социально-политических реалий, конфликта между богатыми и, как автор передавал словами Достоевского, «бедными людьми» [Cieślik 2016: 35].

[147] См. оригинал: „Pamiętam, jak w jednej z powieści Dostojewskiego natrafiłem na scenę, w której bohater staje przed plutonem egzekucyjnym. Nie mogłem uwierzyć, że autorowi wystarczyła wyobraźnia. Potem się dowiedziałem, że Dostojewski także został uniewinniony. Warto dawać ludziom szansę. Tylko muszą najpierw swoje winy okupić".

написал только лишь 30 января – 22 февраля 1854 года из Омска. В газете за 12 мая 2015 года среди книжных новинок, рекомендованных к прочтению, названо издание *Писем на заметку* на польском языке, но в этой краткой рецензии фамилия писателя уже не упоминалась [Kurkiewicz 2015: 74].

В публикации газеты за 17 мая 2011 года, посвященной выставке работ фотохудожника Алексея Титаренко (род. 1962 г.) в Лодзи, снова появляется Петербург Достоевского. Уроженец этого города, фотограф, живущий в США, делает его героем своих работ. В интервью для газеты он отмечал:

> С самых ранних романов, таких как *Бедные люди* и *Белые ночи*, Достоевский использовал город – в этом случае Петербург – как инструмент для выражения собственного видения. Город в романах Достоевского существует как личность, как независимый персонаж. Такой взгляд влияет на меня [Rakowski-Kłos 2011: 6][148].

Параллели с творчеством писателя Титаренко провел, характеризуя свои работы, сделанные в Петербурге начала 90-х годов прошлого века: «На грязных улицах пахло достоевщиной» [Там же][149]. В очередной раз Петербург становился неотъемлемой частью биографии Достоевского и его наследия.

Как уже отмечалось, биографический опыт Достоевского зачастую сопоставляется с его творчеством, хотя не всегда подобного рода изыскания опираются на факты. Ряд неточностей встречается и в книге Станислава Цат-Мацкевича (Stanisław Cat-Mackiewicz, 1896–1966 гг.) *Dostojewski* (первое английское издание – 1947 г.; польское – 1957 г.), которая продолжает переиздаваться и формировать польскую рецепцию биографии Достоевского в современности [Cat-Mackiewicz 2013][150]. Ссылался на данную книгу и Павел Хюлле в приведенной выше статье. При всех своих плюсах (живости языка, неиконизации Достоевского, жизненности и отсутствии излишнего академизма) книга, однако, имеет серьезные недочеты: фактологические ошибки (неточности в датах, отсутствие документально подтвержденных описаний) и даже инсинуации (например, Достоевский

---

[148] См. оригинал: „Od najwcześniejszych powieści, jak *Biedni ludzie* i *Białe noce*, Dostojewski także używał miasta – w tym przypadku Petersburga – jako narzędzia do wyrażenia swojej wizji. Miasto w powieściach Dostojewskiego jest jak osoba, jak niezależna postać. Ten sposób patrzenia na mnie wpływa".

[149] См. оригинал: „Na brudnych ulicach pachniało dostojewszczyzną".

[150] Более глубокое соотношение биографического опыта и творчества писателя можно найти в книге: Urbankowski B., *Dostojewski – dramat humanizmów* (1978 г.), переизданной в 1994 году [Urbankowski 1994]. В ней представлены указания на идеи христианства, мессианизма, а также нетерпимости по отношению к иному. В ноябрьском номере газеты за 1992 год дается информация о лекции *Dramat humanizmów: Dostojewski* Богдана Урбанковского в Варшавском университете [Najkrócej 1992: 2]. Уже через год в качестве книжных новинок газета назовет книгу *Dostojewski: dramat humanizmów* [Nowości marca 1994: 15]. См. также попытку биографического опыта известного польского специалиста по русской культуре, литературе и истории Юзефа Смаги (Józef Smaga, 1937–2019 гг.): Smaga J., *Fiodor Dostojewski* [Smaga 1974].

якобы изнасиловал малолетнюю девочку, что нашло отражение в его произведениях; садо-мазохизм в отношениях с Аполлинарией Сусловой (1840–1918 гг.)). Этот текст на страницах газеты критик, переводчик и издатель Ян Гондович (Jan Gondowicz, род. 1950 г.) назвал «лучшей книгой Мацкевича» [Gondowicz 1994b: 11][151]. О личности Цат-Мацкевича и его книге о Достоевском можно прочитать в еще одной обширной публикации газеты за 25 сентября 2010 года. Пребывая в жесточайшей эмигрантской нужде, автор создавал, как сам говорил, «лучшую книгу этого десятилетия». Именно такой оценки он ожидал и от польских литературных критиков, считая, что идет следами таких авторов знаковых текстов, как Достоевский [Augustyniak 2010: 23]. Книга *Достоевский* как изданная ранее в Польше, «литературное эссе», работа с «точно информирующим» названием трижды

[151] Данная оценка прозвучала в контексте рецензии на художественную книгу близкой подруги Мацкевича Ядвиги Карбовской (Jadwiga Karbowska) *Z Mackiewiczem na ty* (1994 г.). Именно ей Мацкевич посвятил свою работу о Достоевском («Посвящаю Эдди» („Poświęcam Eddy") – написано на его книге). Мацкевич предстает как противоречивая личность со сложным характером, но имевшая безграничную популярность [Karbowska 1994]. Самому Мацкевичу была посвящена еще одна статья газеты известного польского писателя-эмигранта, историка, эмигрантского активиста Юзефа Гарлиньского (Józef Garliński, 1913–2005 гг.), который представил его как неоднозначного журналиста правого толка, редактора издания „Słowo" в Вильно, эмигрировавшего на Запад (во Францию, затем в Великобританию) в начале Второй мировой войны, сотрудничавшего с польским правительством в изгнании, выступавшего за договоренности с немцами, наподобие Франции. Книга *Historia Polski* (1941 г.), написанная в Лондоне, вызвала бурные дискуссии и противоречивые оценки. В результате политических разногласий Мацкевич утратил мандат в Национальном совете (Rada Narodowa), преодолевая трудности, занимался изданием брошюр, в годы войны также написал книгу *Dostojewski*, которая была опубликована значительно позже. После войны Цат (под этим псевдонимом он был известен в Лондоне) начал издавать еженедельник „Lwów i Wilno". Выступал категорически против каких-либо договоренностей с Москвой. В 1949 году опять вошел в Национальный совет. А в 1954 году даже выдвигался на должность премьера. Понимал, что в эмиграции многое не сделать для страны. Это период десталинизации, в котором Мацкевич увидел для себя возможность возвращения из эмиграции, что и сделал в 1956 году, оставив должность премьера в изгнании, вызвав шквал критики. Поддерживал контакты на Западе, перед смертью был обвинен в деятельности, направленной против советского государства [Garliński 2002: 12]. Еще одна биографическая статья о Мацкевиче в эмиграции появилась в газете в 2010 году; также было напечатано несколько писем из переписки 1946–1965 гг. с журналистом, редактором и издателем Мечиславом Грыдзевским (Mieczysław Grydzewski, 1894–1970 гг.) [Augustyniak 2010: 23]. Позже писал о Мацкевиче в газете и ее редактор Адам Михник, который приводил критические замечания бывшего приятеля Мацкевича, польского ксендза, теолога Валериана Мейштовича (Walerian Meysztowicz, 1893–1982 гг.), писавшего об утрате человеческого достоинства Мацкевичем. Михник всё же утверждал, что Мацкевич остался верен себе, ненавидел большевизм, как и прежде, когда писал книгу *Myśl w obcęgach. Studia nad psychologią społeczeństwa Sowietów* (1931 г.). В статье приведена обширная цитата из этой работы: речь шла о пари отца Карамазова на прелюбодеяние с Лизаветой Смердящей, в результате чего родился Смердяков, его «сын, лакей и убийца»: «Большевизм и есть Смердяков, явление порожденное из содомии пьяного интеллекта с истерией вульгарности» (см. оригинал: „Bolszewizm jest Smierdiakowem, zjawiskiem zrodzonym z sodomii pijanego intelektu z histerią chamstwa") [цит. по: Michnik 2012: 34]. Редактор Михник делал вывод, что мысль Мацкевича могла быть «подвергнута цензуре, но никогда не была закрепощена».

упомянута в еще одной публикации газеты о Цат-Мацкевиче за 25 апреля 2015 года. Автор – оппозиционный деятель коммунистической Польши, публицист Томаш Волек (Tomasz Wołek, род. 1947 г.), представляя личность Цат-Мацкевича, обратил внимание на то, что тот нередко выражал свои взгляды импульсивно, «часто ошибался, оценивал ошибочно» [Wołek 2015: 26][152]. Важно подчеркнуть, что именно на этой книге базируется польская версия статьи в «Википедии» о Достоевском (2024 г.) [Fiodor Dostojewski], к которой прежде всего обращается сегодняшний представитель массовой культуры, хотя авторы страницы используют также академическую книгу Яцека Углика[153] *Dostojewski, czyli rzecz o dramacie człowieka* [Uglik 2014]. Для широкого польского читателя пока недоступна на родном языке наиболее полная научная биография писателя Л. И. Сараскиной *Достоевский* (2011 г., 2013 г.) [Сараскина 2013].

Еще один аспект личности Достоевского – эротизм, который разбирается польскими авторами и через творчество, и через биографию писателя, а часто – выдавая желаемое за действительное. В статье польского писателя и журналиста Мариуша Щигела (Mariusz Szczygieł, род. 1966 г.)[154] Достоевский появляется в 1993 году в контексте популяризации мастурбации, когда один из героев материала некий 23-летний Артур «Цезарь» Красицки (Artur „Cezar" Krasicki, род. 1970 г.)[155] представляет свой «манифест онанизма», а среди авторов, которые высказывались о явлении положительно (Тадеуш Конвицки (Tadeusz Konwicki, 1926–2015 гг.), Генри Миллер (Henry Miller, 1891–1980 гг.), Милан Кундера (Milan Kundera, 1929–2023 гг.), Витольд Гомбрович, Ян Волкерс (Jan Wolkers, 1925–2007 гг.)) назван и Достоевский. Репортер, однако, уточняет: «Достоевского проверяю – и ничего не нахожу, но „Цезарь" видит. Видит „некие переносные

[152] Публикация была приурочена к выходу в краковском издательстве „Universitas" избранных сочинений С. Цат-Мацкевича *Pisma wybrane* (23 тома). В 2013 году в этой серии снова вышла книга о Достоевском.

[153] В газете за 8 сентября 2006 года анонсировался новый номер художественно-литературного ежеквартального издания „Fraza" (№ 1–2 (51–52) 2006), в котором печаталось эссе Яцека Углика *Dostojewski – pokora i poniżenie* [Tylmanowski 2006: 4].

[154] Мариуш Щигел связан с газетой с 1990 года, с 2002 года – на постоянной основе; является лауреатом ряда журналистских и литературных наград, среди которых главная литературная премия Польши «Ника» („Nike") в 2019 году за книгу репортажей *Nie ma*; книга также получила «Нику» от читателей, а еще – «Нику» от читателей на 25-летний юбилей существования премии – в 2021 году. Сама национальная премия появилась в 1997 году, ее инициатором стала Хенрика Бохняж (Henryka Bochniarz, род. 1947), польская экономистка и политик, которая обратилась в газету с предложением партнерства, редактор Адам Михник дал согласие. Были разработаны правила национальной награды, на которую ежегодно претендуют двадцать новых книг, написанных по-польски, в финал попадает семь из них, победителя определяет независимое авторитетное жюри, свою награду также определяют читатели [Papuzińska… 2001: 6].

[155] Артур «Цезарь» Красицки даже издал свой «манифест онанизма» в виде книги *Wal pókiś młody* (1993 г.). Сотрудничал с рядом изданий, написал позже и другие книги. Среди его читателей и автор репортажа Мариуш Щигел.

значения онанизма"» [Szczygieł 1993: 16][156]. В январском выпуске *Дневника писателя* за 1876 год Достоевский рассказывал о посещении колонии для малолетних преступников, где интересовался присутствием «известных детских порочных привычек», воспитатель отвечал отрицательно, во что писатель не верил и сопоставлял с увиденным в отделении малолетних преступников в Литовском замке в Петербурге, которое посетил вместе с известным юристом А. Ф. Кони (1844–1927 гг.) 27 декабря 1875 года:

> Потом я узнал с совершенной достоверностью, что разврат между ними в замке был необычайный, что те из поступивших в замок бродяг, которые еще не заражены были этим развратом и сначала гнушались им, подчинялись потом ему почти поневоле, из-за насмешек товарищей над их целомудрием [Достоевский 1981a: 19–20].

В данном фрагменте нельзя всё же найти хотя бы некой положительной оценки от Достоевского. Вероятно, Артур «Цезарь» Красицки создает фактоид на базе неких ложных представлений о наследии и биографии писателя.

Войцех Орлиньски в одной из публикаций газеты о сексуальной революции в Америке отмечал историческое английское пуританство американской культуры, которая трансформировалась именно под европейским влиянием только в XX веке. В качестве примера использовалась эротическая скромность американской литературы XIX века и полный контраст по отношению к ней у авторов Европы (Ги де Мопассан (Guy de Maupassant, 1850–1893 гг.), Эмиль Золя (Émile Zola, 1840–1902 гг.), Федор Достоевский) [Orliński 2005: 26]. Сфера сексуальности человека разворачивала оценку «негативного» воздействия на одну из культур с точностью до наоборот.

В качестве альтернативной биографии на страницах газеты предстает «акунинский миф» о Достоевском в романе *Ф. М.* (2006 г.). Современный русский писатель Борис Акунин (род. 1956 г.), известный широкому польскому читателю с 2003 года, создает историю с участием внука своего героя Эраста Фандорина, объединявшего ранее серию его романов. Польский кинокритик Яцек Щерба (Jacek Szczerba) отмечал:

> Достаточно здесь о жизни самого Достоевского (включая благодатный бюст некой Аполлинарии Сусловой). Заголовок каждой главы состоит из двух слов, начинающихся буквами «Ф» и «М», а в конце Акунин добавляет примечания, в которые необходимо вникнуть, так как они включают важную дополнительную информацию [Szczerba 2008: 16][157].

---

[156] См. оригинал: „Dostojewskiego sprawdzam i niczego nie zauważam, ale «Cezar» widzi. Widzi «pewne onanistyczne znaczenia przenośne»".

[157] См. оригинал: „Sporo jest tu oczywiście o życiu samego Dostojewskiego (w tym o obfitym biuście niejakiej Apolinarii Susłowej). Tytuł każdego rozdziału składa się z dwóch słów zaczynających się od liter F i M, a na koniec Akunin dorzuca przypisy, które trzeba zgłębić, bo zawierają istotne materiały uzupełniające".

Ранее в интервью газете Борис Акунин говорил о русской литературе XIX века, отдельно отмечая Достоевского и Толстого как то хорошее, что Россия дала миру: «Толстой и Достоевский не уступят никому на земном шаре» [Wojciechowski 2004c: 12][158]. Именно в этой литературе писатель видел скрытую русскую «национальную идею», всё то, что «важное в жизни, что является добрым, а что злым». И на этой литературе, ставшей фундаментом не для одного современного автора, вырос и талант самого Акунина, который наследовал стиль классической эпохи в своем творчестве:

> Я профессиональный переводчик литературы. Благодаря этому неплохо чувствую стиль конкретного автора. Я могу подражать стилю Достоевского, Толстого. Знаю, в чем заключается специфика стиля Чехова. Это затягивает. Обожаю игру со стилем [Там же][159].

Об игре со стилем у писателя и его схожести с Достоевским (как и Гоголем, Тургеневым или Чеховым) упомянуто также в опубликованном в газете отзыве на польское переиздание седьмого романа из цикла *Приключения Эраста Фандорина – Статский советник* (1999 г.; первое польское издание *Radca stanu* – 2004 г., переиздание – 2011 г.) [Pieszy 2011: 58]. Позже в газете в эссе о себе автор отметил Достоевского, наряду с Толстым и Чеховым, среди писателей, которые влияли как «культовые фигуры» не только на литературу, но и общество в целом [Akunin 2013: 26][160].

В 1862 году Ф. М. Достоевский впервые попал за границу, под влиянием чего написал очерки *Зимние заметки о летних впечатлениях*. О посещенных городах читаем:

> Я был в Берлине, в Дрездене, в Висбадене, в Баден-Бадене, в Кельне, в Париже, в Лондоне, в Люцерне, в Женеве, в Генуе, во Флоренции, в Милане, в Венеции, в Вене, да еще в иных местах по два раза, и всё это, всё это я объехал ровно в два с половиною месяца! [Достоевский 1973а: 46].

В публикациях газеты ряд этих городов встречается вместе с фамилией писателя. Одним из них является Лондон, где Достоевский пробыл восемь дней. В материале о польском издании книги *London: The Biography* (*Лондон. Биография*, 2000 г.; русск. пер. – 2009 г.; польск. пер. – 2011 г.) британского писателя, поэта и литературного критика Питера Акройда (Peter Ackroyd, род. 1949 г.), который известен множеством работ и произведений, касающихся истории и культуры Великобритании, упомянут также Достоевский. В статье отмечено: «…еще Верлен и Достоевский писали, что

---

[158] См. оригинал: „Tołstoj i Dostojewski nie ustąpią nikomu na kuli ziemskiej".

[159] См. оригинал: „Jestem zawodowym tłumaczem literatury. Dzięki temu nieźle czuję, co to jest styl danego autora. Umiem naśladować styl Dostojewskiego, Tołstoja. Wiem, na czym polega specyficzny styl Czechowa. To wciąga. Uwielbiam zabawy stylem".

[160] Здесь же Акунин рассказывает, как от него отвернулись коллеги, узнав, что он не только переводчик, но и автор современных детективов, а некая известная переводчица Достоевского на японский язык назвала его «предателем чистой литературы».

лондонцы ходят вечно пьяными, в основном думают лишь о том, чтобы как можно быстрее напиться…» [Varga 2011c: 23][161]. В очерках Достоевского действительно Лондон предстает как Вавилон, апокалиптический город, наполненный пьянством и развратом ночи, которая сменяет величие дня:

> Тут уж вы видите даже не народ, а потерю сознания, систематическую, покорную, поощряемую. И вы чувствуете, глядя на всех этих париев общества, что еще долго не сбудется для них пророчество, что еще долго не дадут им пальмовых ветвей и белых одежд и что долго еще будут они взывать к престолу всевышнего: «доколе, господи» [Достоевский 1973а: 71].

Зимние заметки о летних впечатлениях как «малоизвестная книга» Достоевского и навеянная его первым путешествием за границу упомянута также в другом эссе Кшиштофа Варги, указывавшего, что писатель «предпочитал Россию» [Varga 2014b: 3]. Символом враждебной цивилизации для Достоевского стал Хрустальный дворец, построенный ко Всемирной выставке 1851 года в Лондоне. Здание вместе с фамилией русского писателя было упомянуто в статье о дневниках датского писателя Ганса Христиана Андерсена (Hans Christian Andersen, 1805–1875 гг.): «…можно сравнить, что пишет он о Хрустальном дворце в Сайденхэмпарке, а что пишет Достоевский» [Bieńczyk 2014: 30][162].

Через роман *Игрок*, а точнее связанную с ним экранизацию *Двадцать шесть дней из жизни Достоевского* в режиссуре А. Г. Зархи на страницах газеты разворачивается не только информация о фильмах по роману, но и о новых фактах биографии писателя [26 dni… 1996: 5]. В ноябре 2005 года картина была показана в рамках цикла лучших экранизаций по Достоевскому во Вроцлаве. Мероприятие организовал дискуссионный киноклуб „Inrospekcja", о чем сообщалось в газете, а также говорилось, что это фильм о том, как писатель работал над *Игроком* [Zaproszenia 2005b: 10][163]. В газете этот роман назван «одним из самых автобиографических» в творчестве автора[164].

Итак, в октябре 1866 года Достоевский оказался в тупиковой ситуации, которую он объяснял еще в письме от 17 июня, будучи в Москве, к А. В. Корвин-Круковской:

---

[161] См. оригинал: „…już Verlaine i Dostojewski pisali, że londyńczycy są wiecznie pijani, względnie myślą jedynie o tym, żeby się jak najszybciej upić…".

[162] См. оригинал: „…można porównać, co pisze o Pałacu Kryształowym w Sydenham Parc on, a co pisze Dostojewski". Польское издание *Andersen. Dzienniki 1825–1875* появилось в 2014 году, по этому случаю и публиковалась статья в ежедневнике „Gazeta Wyborcza".

[163] О данном показе говорилось в еще одной статье газеты [Czyż 2005: 8]. В рамках мероприятия также проходил конкурс, призами в котором были четыре книги романа *Игрок* [O rety… 2005: 8].

[164] Как интересный для читателя факт в 1997 году газета сообщила о начале переговоров с американской кинозвездой Брэдом Питтом (Brad Pitt, род. 1963 г.) о возможности сыграть главную роль в ленте по роману *Игрок* [j.sz. 1997: 14]. Правда, картина так и не появилась в фильмографии актера.

> Прошлого года я был в таких плохих денежных обстоятельствах, что принужден был продать право издания всего прежде написанного мною, на один раз, одному спекулянту, Стелловскому, довольно плохому человеку и ровно ничего не понимающему издателю. Но в контракте нашем была статья, по которой я ему обещаю для его издания приготовить роман, не менее 12-ти печатных листов, и если не доставлю к 1-му ноября 1866-го года (последний срок), то волен он, Стелловский, в продолжении девяти лет издавать даром, и как вздумается, всё что я ни напишу безо всякого мне вознаграждения [Достоевский 1985b: 159–160].

В это время писатель работал над *Преступлением и наказанием*, а также был вынужден писать и второй роман. Факт о бедственном финансовом положении «Достоевского с *Преступлением и наказанием*» попал на уровне упоминания и в публикацию газеты, в которой разбиралась ситуация, когда современная польская автор Кайя Малановска (Kaja Malanowska, род. 1974 г.)[165] возмущалась в Facebook низкими писательскими гонорарами. Ее поведение вызвало возмущение в среде литераторов, а в статье приводились примеры бедных гениев [Piekarska 2014: 9].

Чтобы ускорить работу над двумя романами сразу, в дом писателя пришла стенографистка А. Г. Сниткина, которая стала в последующем его женой. Именно эти 26 дней совместной работы сочетают в себе биографический опыт и художественную реальность. Писателя в фильме сыграл Анатолий Солоницын (1934–1982 гг.), который начал свой творческий взлет с роли Андрея Рублева (около 1360–1428 гг.) в одноименном фильме (1966 г.) Андрея Тарковского (1932–1986 гг.)[166], став его ведущим актером

---

[165] Роман писательницы *Patrz na mnie, Klaro!* (2012 г.) попал в финал литературной премии „Nike" за 2013 год и был номинирован на „Paszport" еженедельника „Polityka" в 2012 году. Последняя награда присуждается с 1993 года за достижения в различных областях культуры. В итоге писательница этих наград не получила.

[166] В 1999 году ежедневник „Gazeta Wyborcza" публиковал избранные фрагменты дневника Андрея Тарковского [Tarkowski 1999: 36], который вел свои записи с 30 апреля 1970 г. по 16 декабря 1986 г. Данная публикация была связана с польским изданием книги *Dzienniki* (1998 г.). Первый том издали уже после смерти режиссера в 1989 г., второй том – в 1991 г. на немецком языке. Русскоязычное издание *Мартиролог. Дневники* появилось лишь в 2008 г., но оно представляет собой текст с рядом купюр, что нарушает цельную смысловую структуру записей [Тарковский 2008]. В дневнике режиссера множество отсылок именно к Достоевскому, а также цитат из его произведений, так как Тарковский называл автора одним из своих любимых писателей. Планировал снимать фильм о Достоевском и собирал материал к ленте уже с начала 70-х годов прошлого века. Появилась фамилия Достоевского и в тех фрагментах, которые опубликовала газета. Высказываясь о ленте *Жизнь, любовь, смерть* (*La vie, l'amour, la mort*, 1969 г.) французского режиссера Клода Лелюша (Claude Lelouch, род. 1937 г.), Тарковский говорил о «тривиальности», которая заключает «протест против смертной казни», а далее иронично замечал: «Почти Достоевский!». В своих записях Тарковский также размышлял о человеке и современном мире. В человеке он видел «единство противоречий», когда, обретая власть, тот становится способным лишь к разрушению в мире безграничного материализма. Результатом этого стала «ужасная болезнь» – «утрата духовности». Самоспасение каждой единичной личности – это рецепт режиссера на выход из этого кризиса человека и «варварского мира». «Величие современного человека заключается в протесте», – писал Тарковский [Tarkowski 1999: 36]. Дневниковые записи имеют и много

из ленты в ленту. Играть Достоевского у Тарковского Солоницын собирался и ранее, но запланированный фильм *Идиот* так и не был снят, хотя актер хотел даже сделать пластическую операцию для этой роли. На возражения Тарковского, что тот больше не сможет потом играть, Солоницын отвечал: «Если я сыграю Достоевского, зачем мне что-то еще играть» [Top 5 Roles]. За роль в ленте Зархи (*Двадцать шесть дней из жизни Достоевского*) он получил «Серебряного медведя» (1981 г.) на Берлинском кинофестивале в номинации «Лучший актер». Судьбоносный факт: актера не стало через два года после выхода фильма, причиной смерти был рак легких, из-за болезни которых умер и сам Достоевский. Умер от рака легких и Андрей Тарковский, переболевший ранее туберкулезом. Такое роковое сплетение биографий.

Через роман *Игрок* к биографии Достоевского в 1997 году также обратился венгерский режиссер Карой Макк в одноименной экранизации (*The Gambler*). В марте 1999 года лента попадает к польскому зрителю, чему в газете посвящено несколько публикаций, хотя и с хорошей оценкой, но без восторженных откликов. В первой статье сообщалось, что картина была «не адаптация этого романа, но история его создания», а также уже известная история со Стелловским[167] и встречей с будущей женой, поэтому материал получил название *Zakochany Dostojewski* (*Влюбленный Достоевский*) [Armata 1999a: 5][168]. Данная «костюмированная драма»

личной информации (например, о жене и сыне, которого советские власти не выпускали на Запад после того, как Тарковский с женой решили остаться за границей; о развитии раковой опухоли; размышления о смерти, творчестве, ответственности перед близкими). Эти страницы дневника преисполнены особым драматизмом. В еще одной публикации газеты приведены высказывания Тарковского во время его визита в редакцию журнала „Nurt" (ежемесячное общественно-культурное издание, выходившее в Познани с мая 1965 г. по декабрь 1989 г.) 9 ноября 1979 года. Среди своих любимых авторов он здесь назвал именно Достоевского. Режиссер говорил о значении искусства, без которого немыслимо бытие человека и в котором он на первое место ставил музыку, затем – кино и поэзию. В его эталоне изображения время и пространство не имеют значения, так как предметом постижения становятся вечные ценности, «делающие человека бессмертным». Искусство, по Тарковскому, не должно «учить» или «воспитывать»: «Потому как задачей искусства есть трогать, волновать, потрясать – пробуждать в человеке то, что в нем является наиболее ценным» (см. оригинал в газете: „Zadaniem sztuki jest bowiem poruszać, wzruszać, wstrząsać – budzić w człowieku to, co jest w nim najwartościowszego") [wyb. rab. 1999: 6]. Интересно, что Андрей Тарковский даже хотел стать ассистентом Анджея Вайды, но не получил согласия советских властей.

[167] Отметим, что по мере рецензирования фильма в газете не только возрастало количество страниц, которые Достоевский должен был Стелловскому в новом романе: до 160 – у Арматы, а уже в другой публикации – не менее 200; причиной ситуации назывались финансовые проблемы писателя, вызванные игровой зависимостью [BŻ 1999: 2]. В данном случае мы имеем дело с типичным примером журналистских фактоидов.

[168] В другой статье этого же автора в газете приведен экскурс в историю фильмов, снятых по роману Достоевского: *Игрок* (1915 г.) русского режиссера В. П. Касьянова (1883–1960 гг.); *Игрок* (*El jugador*, 1947 г.) аргентинского режиссера с польскими корнями Леона Климовского (León Klimovsky, 1906–1996 гг.); *Великий грешник* (*The Great Sinner*, 1949 г.) немецко-американского режиссера Роберта Сёдмака (Robert Siodmak, 1900–1973 гг.); *Игрок* (*Le Joueur*, 1958 г.) французского режиссера Клода Отана-Лара (Claude Autant-Lara, 1901–2000 гг.); *Игрок*

сравнивается с показываемым в кинотеатрах того времени и получившим семь статуэток «Оскар» и многих других наград *Влюбленным Шекспиром* (*Shakespeare in Love*, 1998 г.) британского режиссера Джона Мэддена (John Madden, род. 1949 г.). В этом фильме Уильям Шекспир предстает перед зрителем в процессе работы над *Ромео и Джульеттой* (*Romeo and Juliet,* ~1595 г.). Интересно, что в более поздней публикации газеты об американской актрисе Гвинет Пэлтроу (Gwyneth Paltrow, род. 1972 г.), получившей премии «Оскар» и «Золотой глобус» за лучшую женскую роль (сыграла Виолу де Лессепс (Viola de Lesseps)) в этом фильме в 1999 году, отмечено, что в списке среди рекомендованных ею авторов находится и Достоевский [Staniszewska 2017: 80]. Еще одна параллель с биографией Шекспира намечена в публикации газеты, в которой речь шла о спорном вопросе авторства английского писателя. В качестве аргумента «за» названо желание небогатого актера заработать своим творчеством, как и в случае некоторых иных мастеров культуры, а среди них – и русский писатель: «Достоевский писал *Преступление и наказание*, чтобы рассчитаться с долгами…» [Zawadzki 2011: 68][169].

Игрок – совершенно иное кино:

> Всё же, пропустив достаточно поверхностные аналогии (и здесь, и в фильме Мэддена говорится о превращении жизни в искусство и представляется любовь как сильнейший стимулятор творчества), между двумя картинами существует стилистическая и качественная пропасть [Gracz 1999a: 3][170].

В *Игроке* роли исполнили Джоди Мэй (Jodhi May, род. 1975) – Анна Григорьевна; Майкл Гэмбон (Michael Gambon, род. 1940 г.) – Достоевский; Полли Уолкер (Polly Walker, род. 1966 г.) – Полина; Доминик Уэст (Dominic West, род. 1969 г.) – Алексей. В рецензии совместная продукция Великобритании, Голландии и Венгрии отмечена неплохой реализацией, «солидной конструкцией», «хорошей игрой», но подходящей, скорее, для телевидения, а не для большого экрана:

> Наиболее интересна в фильме психологическая эволюция спокойной, сдержанной девушки, постепенно вовлекаемой в мрачный, ненормальный, помеченный

русского актера и режиссера А. В. Баталова, который ошибочно назван Балатовым („Bałatow"): «Клиническое исследование игровой зависимости искушало кинематографистов. Игра в рулетку, соединенная с полной страсти игрой в жизнь…» (см. оригинал: „Kliniczne studium hazardu kusiło filmowców. Gra w ruletkę, połączona z pełną namiętności grą w życie…") [Armata 1999b: 18]. Эта картина вспоминается еще в одной публикации о показах классики советской кинематографии в Кракове, что отмечалось во введении [JA 2000: 6]. Ленту Баталова краковский зритель мог увидеть также в мае 2003 года в кинотеатре „Apollo" в рамках дискуссионного киноклуба „Poza Prawem", который организовал показ фильмов по произведениям Достоевского по понедельникам [JA 2003: 7].

[169] См. оригинал: „Dostojewski pisał *Zbrodnię i karę*, żeby spłacić długi…".

[170] См. оригинал: „Jednak pominąwszy dość naskórkowe analogie (i tu, i w filmie Maddena mówi się o przetwarzaniu życia w sztukę i ukazuje miłość jako najpotężniejszy stymulator twórczości), między obydwoma tytułami istnieje stylistyczna i jakościowa przepaść".

> саморазрушением мир Достоевского. Поддержка, которую она оказывает печальному, физически слабеющему писателю, является трогательно тактичной. Но уже эротический характер ее увлечения выглядит сомнительным; его можно объяснить лишь присутствием исключительно неинтересного жениха [Там же][171].

Польский журналист и кинокритик Ежи Армата (Jerzy Armata, род. 1953 г.) обратил внимание на следование традиции А. Г. Зархи, больше интересующегося историей создания романа, нежели его сюжетом, а также на объединение художественной и биографической реальностей [Armata 1999b: 18]. При этом фабула самого романа не просто уходит на второй план, но и выглядит довольно схематичной, как и герои произведения:

> В фильме венгерского режиссера действительный мир доминирует над воображаемым. Захватывающим является сражение писателя с материей, а его ассистентки – с ним самим. Мы с интересом наблюдаем за рождением чувства, взаимного очарования этих двух таких разных людей [Там же][172].

В романе же не только личная, еще не побежденная страсть к игре, но и страсть эротическая: прототипом для героини послужила Аполлинария Суслова[173], к которой, уже будучи женатым на А. Г. Сниткиной-Достоевской, писатель будет писать последнее письмо из Дрездена 23 апреля (5 мая) 1867 года, называя «другом вечным» [Достоевский 1985b: 184]. Философ В. В. Розанов, женившийся позже на Сусловой, говорил о женских прототипах во многих романах Достоевского, а сама Аполлинария описала взаимоотношения с писателем в *Дневнике*, а также в автобиографической повести *Чужая и свой* [Суслова 1994]. Данный биографический момент появился и в цикле *Как быть нелюбимым* (*Фабрика любви*, *Девальвация*, *Карма*) известного современного русского писателя, литературоведа и публициста

---

[171] См. оригинал: „Najciekawsza w filmie jest psychologiczna ewolucja spokojnej, powściągliwej dziewczyny, wciąganej stopniowo w mroczny, szaleńczy, naznaczony autodestrukcją świat Dostojewskiego. Wsparcie, jakiego udziela zniechęconemu, słabnącemu fizycznie pisarzowi, jest ujmująco dyskretne. Ale już erotyczny charakter jej fascynacji wydaje się wątpliwy; można go wytłumaczyć jedynie posiadaniem wyjątkowo nieciekawego narzeczonego". Данное описание повторяется еще в шести публикациях газеты при обзорах новинок для зрителя большого экрана [Szczerba, Mossakowski 1999: 2]; [Konfrontacje… 1999: 2]; [Gracz 1999b: 2]; [Rycak 1999: 17]; [Filmy… 1999: 3]; [Mossakowski… 1999: 2].

[172] См. оригинал: „W filmie węgierskiego reżysera świat rzeczywisty dominuje nad wyobrażonym. Frapujące są zmagania pisarza z materią, a jego asystentki z nim samym. Z zaciekawieniem obserwujemy narodziny uczucia, wzajemnej fascynacji tych dwojga jakże odmiennych ludzi". Киноленту венгерского режиссера в декабре 2002 года демонстрировали в рамках второго показа экранизаций по творчеству Достоевского в кинотеатре „Żak" в Гданьске. В анонсе события в газете повторялась информация Ежи Арматы об особенности сюжета, пересекающегося с биографией писателя, игровой зависимости Достоевского, пересказывалось содержание и, как в предыдущей публикации, характеризовалась проблематика [Armata 2002: 4].

[173] В 2022 году в серии *ЖЗЛ* вышла биография *Аполлинария Суслова* Л. И. Сараскиной [Сараскина 2022], которая ранее уже обращалась к исследованию жизни этой фигуры, но в данном издании многие факты упоминаются впервые.

Виктора Ерофеева, который сотрудничал как автор с ежедневником „Gazeta Wyborcza". Это произведение вышло 23 сентября 2001 года в журнале «Огонёк» (№ 38), также отдельным изданием *Бог Х. Рассказы о любви*, 19 июля 2003 года появился польский перевод в газете [Jerofiejew 2003: 16]. Об игровой зависимости Достоевского Ерофеев упоминал и в одном интервью газете за 12 июня 2007 года, подчеркивая, что это нисколько не умаляет литературного гения [Żebrowska 2007b: 15]. В его *Девальвации* читаем: «Полина Суслова, чемпионка России по киданию ярких личностей, типа Достоевского и Розанова, написала в краткой записке последнему после того, как его бросила: „Тысячи людей в вашем положении – и не воют. Люди не собаки"»; и далее, характеризуя брошенного мужчину: «…ты станешь многословным, как Достоевский в *Братьях Карамазовых*» [Ерофеев 2001].

Кинолента Зархи соткана из цитат наследия писателя, совмещает, как отмечалось, слитые воедино биографический и художественный опыт. Впервые самого Достоевского в ленте встречаем в распивочной, когда к нему подсаживается с графином водки незнакомец, напоминающий Мармеладова. Сам Раскольников далее назван «страдающим убийцей», в то же время видит великого страдальца в Достоевском и его стенографистка Сниткина. В фильме Аполлинария Суслова утверждает, что он «счастлив не будет»: «Ты и своими, и чужими страданиями, как конфетами, лакомишься». Этот персонаж появляется будто некая фантазия, видение, художественное воплощение в создаваемом романе. Для польского зрителя интересен факт, что роль Сусловой исполняет известная в Польше актриса Эва Шикульска (Ewa Szykulska, род. 1949 г.). Еще один польский акцент в картине встречается во время визита писателя к Анне Григорьевне, когда звучит музыка Шопена (*IV Preludium e-moll* – одна из самых известных и вошедшая в цикл 24 прелюдий, написанных на Майорке в 1836–1839 гг., где композитор пребывал вместе со своей партнершей Жорж Санд (George Sand, 1804–1876 гг.)[174]; позже немецкий дирижер Ханс Гвидо фон Бюлов (Hans Guido von Bülow, 1830–1894 гг.) назвал композицию *Удушье* (польск. *Duszenie się*)).

Страсть Достоевского к игре – известный биографический факт, о котором ярко рассказывала в своих воспоминаниях жена писателя

[174] Стоит отметить, что Достоевский с творчеством Жорж Санд был знаком с юности, даже переводил ее роман *Последняя Альдини* (*La Dernière Aldini*, 1837–38 гг.), в его наследии эта фамилия упомянута много раз [Достоевский 1990: 325–326], а после смерти писательницы он посвятил ей отдельную главу в июньском номере *Дневника писателя* за 1876 год [Достоевский 1981b: 30–37]. В одной из публикаций газеты, посвященной Жорж Санд, материал представлен на базе беседы с литературоведом Ягеллонского университета Регионой Бохенек-Франчаковой (Regina Bochenek-Franczakowa), которая отметила: «Поклонниками и друзьями писательницы были великие русские – ее близкий друг Иван Тургенев, а также Федор Достоевский, который с трепетом относился к ее таланту» (см. оригинал: „Admiratorami i przyjaciółmi pisarki byli wielcy Rosjanie – jej dobry przyjaciel Iwan Turgieniew oraz Fiodor Dostojewski, który z uwielbieniem odnosił się do jej talentu") [Duda 2012: 3]. Здесь следует сделать уточнение, что Достоевский не был лично знаком с Жорж Санд, а только с ее творчеством.

А. Г. Достоевская [Достоевская 2015: 214–217]. Попадает он неоднократно и на страницы газеты. В публикации, рассказывающей о референдуме в Швейцарии, где одним из вопросов являлось разрешение на открытие казино, упоминается некое казино „Saxon", в котором, по утверждению автора, Достоевский не только играл, но и писал роман *Игрок* [Surdel 1993: 6]. Данная публикация вводит очередную биографическую неточность, так как замысел названного романа возник в 1863 году [Достоевский 1973а: 398] во время путешествия по Европе с Аполлинарией Сусловой. Литературовед Л. И. Сараскина в биографии писателя утверждает однозначно: «Гомбург, роковой Рулетенбург…» [Сараскина 2013: 409]. А это и есть тот самый немецкий город, в котором происходит действие произведения. Сам писатель также бывал именно в Гомбурге не один раз, а наиболее роковые для него травмы проигрышей связаны с немецкими казино (в том числе в Висбадене). Непосредственная же работа над *Игроком* проходила в 1866 году в Столярном переулке в Петербурге, о чем также свидетельствуют воспоминания А. Г. Достоевской [Достоевская 2015: 105].

Об игровом факте в биографии Достоевского упомянуто и в статье о Баден-Бадене, который был известен даже древним римлянам и привлекал не только курортами, но и развлечениями: «Среди них значительную роль играет казино, основанное французом Жаком Беназе и названное просто "Cassino". Это сюда приходил Достоевский, который потом написал *Игрока*. В Бадене также жил Тургенев» [Jagiełło 1995: 4][175]. В туристических советах в путешествии по Рейну, одной из самых крупных рек Европы, среди рекомендованных для посещения мест древнегерманского эпоса *Песни о Нибелунгах* (*Das Nibelungenlied*, кон. XII – нач. XIII вв.) и романтической легенды о Лорелее (Loreley) назван и Висбаден – как славный курорт и игорный город, где в XIX веке лечились не только от болезней, но и от скуки, проигрывая все деньги: «Казино в Висбадене Достоевский увековечил в *Игроке*. Казино и источники продолжают свое существование, но здравница давно преобразилась в современную столицу Гессена» [Kuc 2003b: 7][176]. В туристическом приложении к газете в эссе-путешествии по Западной Германии описан находящийся в городе Бад-Эмс (Эмс) на берегу реки Лан бывший отель "Russischer Hof", где якобы бывали «императрица-мать Мария Федоровна» и император Александр II (1818–1881 гг.). Здесь приведена ошибочная информация, так как, вероятно, речь идет об Александре Федоровне (1798–1860 гг.), которая действительно бывала в Эмсе, как и ее сын Александр II с супругой

[175] См. оригинал: „Wśród nich niemałą rolę odgrywało kasyno, założone przez Francuza Jacques'a Benazeta, nazwane po prostu «Cassino». To tutaj przychodził Dostojewski, który napisał potem *Gracza*. W Baden mieszkał również Turgieniew". Интересно упоминание в статье о том, что Адольф Гитлер был почетным гражданином Баден-Бадена с 1933 года до своей смерти, так как тогда он позволил открыть казино, которые раньше служили основным источником жизни города и были закрыты с 1872 года после Франко-прусской войны (1870–71 гг.).

[176] См. оригинал: „Kasyno w Wiesbaden uwiecznił Dostojewski w *Graczu*. Kasyno i źródła istnieją nadal, ale uzdrowisko dawno przeobraziło się w nowoczesną stolicę Hesji".

Марией Александровной (1824–1880 гг.). Более того, императорская семья останавливалась в «Доме четырех башен», а не "Russischer Hof". Далее автор статьи в газете добавляет: «Из известных русских здесь бывали Николай Гоголь и Федор Достоевский. Кто знает, может, известный *Игрок* появился после пребывания писателя в местном казино, старейшем в Германии?» [Ulewicz 2007: 14][177]. Утверждение о влиянии данного места на роман писателя также не соответствует фактам: впервые из своих четырех визитов в Бад-Эмс Достоевский был в городе с 11 (23) июня по 27 июля (8 августа) 1874 года, тогда как *Игрок* появился в 1866 году. Кроме того, к этому моменту писатель охладел к игре и не мог посещать местный игорный дом еще и по той причине, что кайзер закрыл немецкие казино своим указом еще в 1872 году. Не останавливался писатель и в отеле "Russischer Hof", который в исследовании Н. А. Натовой о его пребывании в Бад-Эмсе упомянут в связи с проходящими здесь чтениями, посвященными столетию со дня рождения Достоевского. В этом отеле останавливалась дочь писателя Любовь Федоровна (1869–1926 гг.), прибывшая на мероприятие [Натова 1971: 111]. Как видим, данная публикация газеты содержит целый ряд неточностей и искажений, попавших как факты к польскому читателю. А в публикации за 22 апреля 2016 года о 16-м кинофестивале goEast в Висбадене отмечено: «В казино, где некогда Достоевский писал *Игрока*, сегодня размещаются офисы кинофестиваля goEast, сосредоточенного на кинематографии Восточной Европы» [Tatarska 2016: 3][178]. Данное замечание не выдерживает никакой критики, так как известно, что писатель работал над романом в Петербурге.

Упоминание различных городов в связи с романом *Игрок* и биографией писателя дает возможность предположить, что Достоевский не изображал конкретное пространство игорного города, но метафизическое пространство собственной страсти, соотнесенное с различными географическим топосами, служащими основой художественного повествования.

Именно цитатой из *Игрока* открывается репортаж польского журналиста Михала Поля (Michał Pol, род. 1969 г.) об игровой зависимости и борьбе с ней:

---

[177] См. оригинал: „Ze znanych Rosjan bywali tu Mikołaj Gogol i Fiodor Dostojewski. Kto wie, może słynny *Gracz* powstał po pobytach pisarza w tutejszym kasynie, najstarszym w Niemczech?" Автор публикации газеты допустила неточность в названии: у нее – "Russische Hof" (в первом слове не хватает конечной "r"). О писателе в этом городе более детально можно прочитать в книге *Ф. М. Достоевский в Бад-Эмсе* (1971 г.) Н. А. Натовой. Это четыре факта пребывания в этом городе (1874 г., 1875 г., 1876 г., 1879 г.) [Натова 1971: 8]. Автор пользовалась дневниками жены и дочери Достоевского, его перепиской, *Дневником писателя* за июль – август 1876 г., обратилась к роману *Подросток*, который обдумывался и частично писался в Эмсе и даже связан с городом сюжетно; *Братьям Карамазовым*, которые также частично писались здесь; различным исследованиям и архивам. Важно заметить, что Н. А. Натова среди адресов писателя не упоминает название отеля, приведенного в статье газеты.

[178] См. оригинал: „W kasynie, gdzie kiedyś Dostojewski pisał *Gracza*, dziś mieszczą się biura festiwalu filmowego goEast ukierunkowanego na kinematografię Europy Wschodniej".

> Тут бы мне и отойти, но во мне родилось какое-то странное ощущение, какой-то вызов судьбе, какое-то желание дать ей щелчок, выставить ей язык. Я поставил самую большую позволенную ставку, в четыре тысячи гульденов, и проиграл. Затем, разгорячившись, вынул всё, что у меня оставалось, поставил на ту же ставку и проиграл опять, после чего отошел от стола, как оглушенный [Достоевский 1973а: 224].

В статье – свидетельства реальных игроков, повествование об их психологии, типичности ситуаций, беседы с терапевтом. Литературно знаковой представлена зависимость от игры польской писательницы, автора иронических детективов Иоанны Хмелевской (Joanna Chmielewska, 1932–2013 гг.), которая делила гениальных людей на тех, кто играет, и тех, кто не играет. О себе она говорила, что являлась игроком с самого рождения. Для нее величайшая драма зависимого от игры заключалась в неумении остановиться до тех пор, пока не проиграешь всего, а в моментах нахождения за чертой отчаяния зачастую ничего не остается, кроме самоубийства [Pol 1996: 6]. Этот же автор газеты перед проходившим в Германии чемпионатом мира по футболу 2006 года в газете написал статью об игровой зависимости английских футболистов, которых, к несчастью, поселили в Баден-Бадене, а «это здесь Федор Достоевский развернул действие своего известного романа *Игрок*» [Pol 2006a: 13][179]. А уже через несколько дней Михал Поль в приложении „Sport" писал об игровой зависимости польских футболистов. Публикация открывалась той же самой, уже приведенной выше цитатой из *Игрока*, которую журналист использовал в статье десятилетней давности [Pol 2006b: 15].

Известный польский режиссер Кшиштоф Занусси, рассуждая о творце в эстетике, говорил о том, что художник перед началом творческого процесса должен избавиться от собственных психологических проблем и только после этого приступать к созданию произведений. И продолжал: «Достоевский не справлялся, но судил себя очень четко: для того пишется *Игрок*, чтобы расправиться с собственной страстью к рулетке. Не думаю, однако, что это его от нее вылечило» [Bielas, Szczerba 1999: 6][180].

Достоевский-игрок предстал и в репортаже с выставки *Игра и страсть*, которая прошла в 1999 году в Русском музее (16 залов Строгановского дворца). Анна Жебровска (Anna Żebrowska) рассказывала о различных проявлениях игры в русской культуре и искусстве[181], а также писала: «Федор Достоевский играл во всё, во что только можно выиграть, к сожалению,

---

[179] См. оригинал: „…to tu Fiodor Dostojewski umieścił akcję swej słynnej powieści *Gracz*". Материал был напечатан в приложении „Sport".

[180] См. оригинал: „Dostojewski nie dawał sobie rady, ale osądzał się bardzo jasno: po to się pisze *Gracza*, żeby się rozprawić z własną namiętnością do szulerki. Nie sądzę jednak, żeby go to z niej wyleczyło".

[181] Каталог данной выставки назывался *Игра и страсть в русском изобразительном искусстве* [Игра… 1999]. Игровая концепция культуры более детально представлена в книге *Homo ludens. Человек играющий* (1938 г.) нидерландского ученого Йохана Хёйзинги (Johan Huizinga, 1872–1945 гг.) [Хёйзинга 2020].

чаще проигрывал. Не зря, так как оставил незабываемый портрет игрока (*Игрок*)» [Żebrowska 1999: 10][182].

Еще одно обращение к роману *Игрок*, упомянутое в публикации газеты за 12 декабря 2002 года, – это одноименный моноспектакль Анджея Бубеня (Andrzej Bubień)[183]. В драме сыграл Филип Фронтчак (Filip Frątczak, род. 1974 г.), воплотивший в своем образе самого писателя и героя романа, совместивший страсть к игре и женщине, которые стали взаимообусловленными мотивами. Театральный критик в газете хвалил актерскую игру, но не оценил всех задумок режиссера:

> Монодрама начинается со сцены, когда Игрок чувственно всматривается в портрет возлюбленной Полины и столь же чувственно говорит о ней. Воображение зрителя заинтриговано этой сущностью мужского поклонения, чтобы через мгновение, увидев ее изображение на стене, убедиться, что это некая иконка. Почему мы больше не можем позволить игру воображения? Почему Полина перестает быть таинственной на этом изображении в ползущем блеске свечей? Сколько теряет на этом последняя сцена, когда Игрок, прижимая ее портрет к сердцу, выбегает, как безумный, тогда как на пустой стене остается синий свет. К сожалению, еще догорают свечи в тот момент, когда должна спуститься темнота – абсолютная» [Milanowski 2002: 6][184].

Представление состоялось в Быдгоще в подвальном помещении организации „Fundacja Tumult". Особую атмосферу создавали свечи и гнетущее пространство, герой, как и сам Достоевский, пил чай. Уже на первой встрече

---

[182] См. оригинал: „Fiodor Dostojewski grywał we wszystko, w co można wygrać, niestety, częściej przegrywał. Nie na darmo, bo zostawił niezapomniany portret hazardzisty (*Gracz*)".

[183] Анджей Бубень учился режиссуре в России, ставит спектакли как в Польше, так и за рубежом, активно сотрудничал с самыми известными российскими театрами, имеет множество театральных наград. Постановка по повести Достоевского *Кроткая*, о которой речь будет идти далее, относится к началу его режиссерской карьеры. В последующем Бубень обращался к самым различным авторам русской и мировой литературы. Юлия Гойтиева писала: «Спектакли А. Бубеня обладают полифоничностью звучания, каждая составная часть постановки имеет свой собственный „голос", вплетенный в хорал сценического действия. Режиссер свободно владеет как формальной, так и психологической техникой подачи сценического материала и виртуозно сопрягает их в своих спектаклях». И далее: «Главная задача режиссера Бубеня – полностью „сохранить" в спектакле автора произведения, передать философский и нравственный смысл его слова, выбрав при этом необходимое направление постановки» [Гойтиева 2015]. В 2005 году газета сообщит о премьере Бубеня по роману *Преступление и наказание*, о которой речь также пойдет ниже [Giedrys 2005a: 5]; [Giedrys 2005b: 6]. В 2006 году режиссер представил *Братьев Карамазовых* [Fryc 2006c: 11].

[184] См. оригинал: „Monodram zaczyna się od sceny, gdy Gracz z czułością wpatruje się w portret ukochanej Poliny i o niej mówi – też czule. Wyobraźnia widza zaczyna być zaintrygowana tą istotą męskiego hołdu, by chwilę później, zobaczywszy jej wizerunek na ścianie, przekonać się, że to jakaś ikonka. Dlaczego nie możemy dalej pozwolić sobie na grę wyobraźni? Dlaczego Polina przestaje być tajemnicza za sprawą tego obrazka w pełgającym blasku świec? Ileż traci na tym ostatnia scena, kiedy Gracz przyciskając jej portret do serca, wybiega jak szalony, zaś na pustej ścianie zostaje sine światło. Niestety, płoną jeszcze ogarki, podczas gdy powinna nastąpić ciemność – absolutna".

Анны Григорьевны с писателем они пьют «крепкий, почти черный чай», о любви к такому чаю можно прочитать в воспоминаниях жены писателя и далее: «За чаем беседа наша приняла еще более искренний и добродушный тон. Мне вдруг показалось, что я давно знаю Достоевского, и на душе стало легко и приятно» [Достоевская 2015: 108; 111]. Но роман *Игрок* был о другой женщине и страсти к ней, актер моноспектакля будто рассказывал зрителю об этой зависимости. Кровать в декорациях одним движением превращалась в игорный стол, сменяя и направление страсти героя. Не все задумки режиссера были поняты критиком, увидевшем в чаепитии и свечах лишь жеманство с русскими символами, но не биографические параллели и особенности поэтики творческой системы писателя. Роман же предстает на сцене преимущественно как сложный текст о страсти человека вообще, а не самого Достоевского. Этот же спектакль был представлен на фестивале театров одного актера в Торуне (Teatr im. Wilama Horzycy) 25 ноября 2006 года. Как сообщалось в специальном приложении газеты, это была постановка, которая «...рассказывает о человеке, жизнью которого овладела любовь и страсть к игре» [Giedrys 2006a: 13][185].

Спектакль *Игрок* 13 декабря 2007 года анонсировался газетой в Гдыне (Teatr Miejski), причем назывался «премьерой», хотя жил сценической жизнью уже пять лет. Вероятно, речь шла о премьере на конкретной сцене, на которую из Торуня перешел работать актер Филип Фронтчак. К тому моменту он уже получил за эту роль важные награды („Szczebel kariery" на XXXII Фестивале театров одного актера во Вроцлаве (Festiwal Teatrów Jednego Aktora), а также в еще одном городе Достоевского – Старой Руссе – на XI Международном фестивале камерных спектаклей по творчеству Достоевского, где получил приз за главную мужскую роль). В материале газеты снова передавалась биографическая история об игровой зависимости писателя, финансовых проблемах, к которым его будто бы и привела эта самая страсть к игре; ситуация с издателем Стелловским и написанием романа в течение месяца. Актер признавался, что постановка по *Игроку* была его студенческой мечтой, говорил об увлеченности Достоевским и героем именно этого романа:

> Он желает выиграть всё самое значительное: самую большую любовь, самые большие деньги. Живет на высоких оборотах, ищет вызовов. Он всё время в игре – и это для него самое ценное. <…> Достоевский показывает, что не проиграл тот, кто постоянно играет. Ибо жизнь – это игра. Только вопрос в том, на какую ставку играем. И я, желая испытать эмоции героя, взялся за этот роман [Fryc 2007a: 11][186].

---

[185] См. оригинал: „…opowiada o człowieku, którego życiem zawładnęły miłość i hazard". Информация о спектакле дублировалась в еще одной публикации газеты [Giedrys 2006b: 3].

[186] См. оригинал: „Chce wygrać wszystko, co największe: największą miłość, największe pieniądze. Żyje na wysokich obrotach, szuka wyzwań. Jest ciągle w grze i to jest dla niego najcenniejsze. <…> Dostojewski pokazuje, że nie jest przegrany ten, kto cały czas gra. Bo życie to gra. Pytanie tylko, o jaką stawkę się toczy. A ja, chcąc przeżyć emocje bohatera, sięgnąłem po tę powieść". Данный материал позже почти без изменений дублировался в еще одном номере

Чтобы углубиться в роль, актер ходил на анонимные встречи людей с игровой зависимостью, наблюдал за их историями борьбы с самими собой, о чем рассказывал в день премьеры в Гдыне в интервью для локального приложения газеты [Fryc 2007c: 8]. Филип Фронтчак изображал не просто зависимого человека на сцене, но метафору любой зависимости, которая не чужда ни одному человеку. Роман Достоевского в моноспектакле звучал универсально. После актерского дебюта на сцене в Гдыне в региональном приложении газеты появилась рецензия на спектакль. В ней передавалось краткое содержание, отмечались основные темы и мотивы, пересказывались уже известные факты об актере и режиссере. Впервые в этом цикле публикаций прозвучали и критические замечания в адрес А. Бубеня:

> …выбор сюжетных линий и акцентов в романе приводит к тому, что история в некоторых моментах обрывается, а кульминационных точек по крайней мере несколько. Совсем неподходящей кажется при этом музыка: она создает впечатление случайной композиции, которая могла бы быть обрамлением любой другой истории [Fryc 2007d: 6][187].

В Зеленой Гуре (Teatr Lubuski) 21 января 2012 года состоялась премьера спектакля по роману *Игрок* в режиссуре Кшиштофа Пруса (Krzysztof Prus, род. 1967 г.)[188]. Он подчеркивал, что соединил сюжет произведения с автобиографическими элементами. Страсть к игре окажется куда сильнее любви к женщине, «игра становится целью». Перед премьерой в интервью для газеты режиссер отмечал, что это «спектакль не о любви», но имеет более сложную внутреннюю структуру:

> Достоевский был мастером теней и полутеней, балансировал на границе крайних эмоций. Это требует от актеров очень простой, уравновешенной игры. Без изворачиваний и кувырков <…>. Я не делаю сладенький спектакль о прекрасной любви, с такой мы имеем дело в кино. Зритель, который приходит в театр, жаждет истории о любви, но более сложной, настоящей [Nodzyńska 2012: 3][189].

издания [Fryc 2007b: 17]. Расширенная версия появилась после премьеры спектакля в газете за 15 декабря 2007 года, там очередные постановки анонсировались в феврале 2008 года [Fryc 2007d: 6].

[187] См. оригинал: „…wybór wątków i akcentów z powieści powoduje, że historia momentami się rwie, a punktów kulminacyjnych jest co najmniej kilka. Zupełnie nietrafiona wydaje się za to muzyka – sprawia wrażenie przypadkowej kompozycji, która mogłaby być oprawą każdej innej historii".

[188] Это будет неединичное обращение к творчеству писателя. 12 мая 2013 года состоялась премьера режиссера по роману *Преступление и наказание* в Забже (Teatr Nowy).

[189] См. оригинал: „Dostojewski był mistrzem cieni i półcieni, balansował pomiędzy skrajnymi emocjami. To wymaga od aktorów bardzo prostego, wyważonego grania. Bez udziwniania i fikołków <…>. Nie szykuję cukierkowego spektaklu o pięknej miłości. – Taką mamy w kinie. Widz, który przychodzi do teatru, łaknie historii o miłości, ale bardziej skomplikowanej, prawdziwej". Информация о предстоящей премьере дублировалась через день (20 января) в еще одной публикации издания [PN 2012: 6].

Роли исполнили: Алексей – Петр Лизак (Piotr Lizak, род. 1981 г.), мистер Астлей – Януш Млыньски (Janusz Młyński, род. 1962 г.), Полина – Анна Хаба (Anna Haba, род. 1981 г.), генерал – Александр Подоляк (Aleksander Podolak, род. 1954 г.), бабушка – Эльжбета Донимирска (Elżbieta Donimirska, род. 1960 г.).

Обращение к роману *Игрок* удалось обнаружить еще в одной публикации за 20 августа 2007 года в приложении „Praca". Речь шла о польских рабочих эмигрантах в Великобритании. Автор материала подчеркивал, что физическое отдаление от страны способствует обширному мифотворчеству. Подтверждением этой позиции служит будто приведенная вскользь следующая ссылка: «…как уже Достоевский заметил, каждый поляк в эмиграции – это граф» [Garapich 2007: 4][190]. Большей конкретизации в публикации газеты нет, однако в главе VIII *Игрока* встречается не менее фрагментарное упоминание: «Тут же в отеле стоял один польский граф (все путешествующие поляки – графы)…» [Достоевский 1973а: 247]. У Достоевского, как и в газете, присутствует ироническая окраска, что может стать формальным поводом для появления «польского вопроса». Мы же обратим внимание на неточный пересказ цитаты, ибо у писателя речь идет о «путешествующих поляках», а не эмигрантах.

В современном контексте звучит имя писателя и название романа в публикации о прекращении деятельности казино в России:

> Вчера в московских казино и залах игровых автоматов было полно народа, так как клиенты использовали последние часы, чтобы насытиться игрой. А русские, как еще писал Достоевский в *Игроке*, боготворят азартную игру. Согласно РИА «Новости», за последний год 43% граждан страны играли на деньги [Radziwinowicz 2009: 8][191].

В бизнес-рубрике в статье, посвященной современному польскому игорному делу, в списке известных азартных игроков назван и Достоевский, который, как отмечено, описал эту слабость в романе *Игрок* [Zasuń 2009: 24][192].

Игрок вернулся 11 сентября 2010 года благодаря театральной премьере в городе Кельце (Teatr Ecce Homo). Газета анонсировала уже вторую

---

[190] См. оригинал: „…jak już Dostojewski zauważył, każdy Polak na emigracji to hrabia".

[191] См. оригинал: „Wczoraj w moskiewskich kasynach i salach automatów był tłok, bo klienci wykorzystywali ostatnie godziny, by nagrać się do syta. A Rosjanie, jak to pisał jeszcze Fiodor Dostojewski w *Graczu*, hazard uwielbiają. Według agencji RIA Nowosti w ostatnim roku 43 proc. obywateli kraju grało na pieniądze". Игорные заведения в России были запрещены на законодательном уровне с 1 июля 2009 года, что повлекло за собой уход этого бизнеса в подполье.

[192] Интересным, на наш взгляд, в этой публикации является противопоставление: «Однако в те времена, чтобы „азартничать", необходимо было ходить по игорным домам, где сходилась аристократия, разнородные павлины и женщины подозрительного поведения. Сегодня азартные игры – это индустрия: государственные и локальные лотереи, частные казино и игорные салоны, букмекеры» (см. оригинал: „Jednak w tamtych czasach, żeby się «hazardować», trzeba było chodzić do domów gry, gdzie spotykali się arystokraci, rozmaite niebieskie ptaki i kobiety podejrzanej konduity. Dziś hazard to przemysł – państwowe i samorządowe loterie, prywatne kasyna i salony gry, bukmacherzy") [Zasuń 2009: 24].

постановку монодрамы 24 сентября. В спектакле режиссера Станислава Медзевского (Stanisław Miedziewski, род. 1941 г.) сыграл Михал Пустула (Michał Pustuła). В публикации читаем: «Достоевский написал *Игрока*, чтобы заплатить свои карточные долги. О личности увлеченного игрой, эмоциях, страсти и зависимости он знал очень много» [AKP 2010: 7][193]. Безусловно, долги писателя в этот период не были связаны с игрой.

О силе страстей в жизни человека писал польский психолог Веслав Лукашевски (Wiesław Łukaszewski, род. 1940 г.) в книге *Namiętności* (*Страсти,* 2011 г.), принадлежавшей перу нескольких авторов. Для газеты это стало поводом организовать интервью с профессором. Характеризуя принцип функционирования чувств, психолог привел пример, сославшись на русского писателя:

> Федор Достоевский описывает в дневниках, как издевался над своим братом. Писатель был постоянно возбужден, не спал по ночам, будил ночью брата и приказывал ему, что, когда проснется утром, может думать обо всем, только не о черешне или о белых медведях. И когда бедняга просыпался утром и напоминал себе, о чем не может думать, он был не в состоянии думать о чем-то ином, как только о черешне или медведях [Wodecka 2011a: 30][194].

Необходимо уточнить, что подобная ситуация, вероятно, относится к фрагменту *Фанфаронова гора* из *Воспоминаний* 1833 года Л. Н. Толстого, который рассказывал о заданиях от своего старшего брата Николеньки, чтобы тот их ввел на Фанфаронову гору: «Условия были, во-первых, стать в угол и не думать о белом медведе. Помню, как я становился в угол и старался, но никак не мог не думать о белом медведе» [Толстой]. Хотя похожий пример встречается и в *Зимних заметках о летних впечатлениях*, но только в 1863 году: «Попробуйте задать себе задачу: не вспоминать о белом медведе, и увидите, что он, проклятый, будет поминутно припоминаться» [Достоевский 1973a: 80]. Этот факт отмечен также в более поздней публикации газеты за 15 апреля 2017 года, в которой речь шла об особенностях функционирования человеческого мозга: «„Попробуйте задать себе задачу:

---

[193] См. оригинал: „Dostojewski napisał *Gracza*, żeby spłacić swoje długi karciane. O osobowości hazardzisty, emocjach, namiętnościach i nałogu wiedział bardzo dużo".

[194] См. оригинал: „Fiodor Dostojewski opisuje w pamiętnikach, jak znęcał się nad swoim bratem. Pisarz był wiecznie pobudzony, nie spał w nocy, budził po nocach brata i nakazywał mu, że jak rano wstanie, to może myśleć o wszystkim, tylko nie o czereśniach albo o białych niedźwiedziach. I kiedy ten biedak budził się rano i przypominał sobie, o czym ma nie myśleć, to nie potrafił myśleć o niczym innym jak tylko o tych czereśniach czy niedźwiedziach". Позже этот же пример был приведен снова в другом интервью за 18 октября 2012 года этого же психолога с этой же журналисткой, но уже в незначительно измененном виде: «Федор Достоевский описывает в дневниках, как издевался над братом. Он будил его ночью и приказывал: „Помни, завтра можешь думать обо всем, за исключением черешни и белых медведей". И что же этот бедняга делал назавтра? Думал преимущественно о белых медведях» (см. оригинал: „Fiodor Dostojewski opisuje w pamiętnikach, jak znęcał się nad bratem. Budził go w nocy i przestrzegał: «Pamiętaj, jutro możesz myśleć o wszystkim z wyjątkiem czereśni i białych niedźwiedzi». I cóż ten biedak robił nazajutrz? Myślał głównie o białych niedźwiedziach") [Wodecka 2012b: 72].

не вспоминать о белом медведе, и увидите, что он, проклятый, будет поминутно припоминаться", – писал Федор Достоевский в *Зимних заметках о летних впечатлениях*. Спустя почти 150 лет эти слова вдохновили исследователей мозга» [Woźniak 2017: 7][195]. У Достоевского данное явление вписывается в литературоведческие категории двойственных мыслей героев. А вот американский социальный психолог Дэниел Вегнер (Daniel Wegner, 1948–2013 гг.) стал автором психологического эксперимента, так и называющегося «эксперимент Вегнера», согласно которому ученый поделил студентов на две группы: одним разрешал, а другим запрещал думать о том самом белом медведе. При возникновении мыслей о белом медведе студенты звонили в звонок: «Канонада звонков подтвердила интуицию Достоевского и открыла мыслительный механизм: чем сильнее не хочешь о чем-то помнить, тем труднее тебе от этого освободиться» [Там же][196]. Так подтвердилась теория «о невозможности подавления мыслей», а пришел Вегнер к ней всё же под влиянием воспоминаний Толстого. Всё это указывает на то, что авторами публикаций газеты допущены фактологические неточности.

Страсти становятся и широкой палитрой изображения в художественном мире, который переплетается с биографическим опытом. Так, в еще одной публикации газеты читаем:

> Произведения мастеров демонстрируют, до чего доводят любовь, ненависть, зависть, амбиции, гнев или желание. Шекспир, Достоевский, Толстой, Флобер – это многотомное и увлекательное исследование болезней, спровоцированных человеческими страстями [Cieśliński 2011: 20][197].

Рассуждая в другом интервью о риске в жизни человека, В. Лукашевски снова обратился к Достоевскому и истории угрозы утраты авторских прав на собственные произведения при написании *Игрока*. Как утверждал психолог, чаще всего человек рискует из-за денег и свободы. Обращал внимание, что как главный игрок Алексей Иванович, так и писатель находятся в игровой зависимости. Героя Достоевского он сравнивал с доктором Риэ из *Чумы* (*La Peste*, 1947 г.) Альбера Камю (Albert Camus, 1913–1960 гг.). Оба персонажа рискуют, но один живет «в мире иллюзий», а второй – в «мрачной действительности»:

---

[195] См. оригинал: „«Spróbuj nie myśleć o niedźwiedziu polarnym, a wkrótce się przekonasz, że przeklęte zwierzę co chwila przychodzi ci do głowy» – pisał Fiodor Dostojewski w *Zimowych notatkach o wrażeniach z lata*. Blisko 150 lat później słowa te zainspirowały badaczy mózgu". Эта же автор в точности приводит данную цитату и комментарий к ней в собственной более поздней публикации газеты о психологии труда в жизни современного человека [Woźniak 2018: 42].

[196] См. оригинал: „Kanonada dzwonków dowiodła intuicji Dostojewskiego i ujawniła mechanizm umysłowy: im bardziej nie chcesz o czymś pamiętać, tym trudniej ci się od tego uwolnić".

[197] См. оригинал: „Dzieła mistrzów pokazują, do czego prowadzą miłość, nienawiść, zazdrość, ambicja, gniew czy pożądanie. Szekspir, Dostojewski, Tołstoj, Flaubert – to wielotomowe i pasjonujące studium chorób powodowanych przez ludzkie namiętności".

> И один, и второй хотели поиграть с судьбой, но для первого важным был опыт (эмоциональный), то исключительное состояние восторга, когда судьба к нам благосклонна, тогда как для второго важной была жизнь других, даже если он рисковал собственной жизнью. Первый искал удовольствия, второй – эффективности [Wodecka 2016: 77][198].

В интервью бывшая крупье Анна Явошек (Anna Jawoszek, род. 1981 г.), отвечая на вопрос, читала ли она *Игрока* Достоевского, признавалась:

> Я не могла оторваться. Это необыкновенно, что более ста лет назад он описал что-то, что я переживала ежедневно. Он прекрасно создал портрет игрока и людей, которые приходят вместе с ним, болеют за него. И эти их окрики: «Дай мне пятак, я ведь тебе хорошо посоветовал». Так было у Достоевского в XIX веке и у нас в XXI. Наша природа осталась такой же. В этом случае даже реквизиты не изменились. *(смеется)* Кстати, Достоевский написал роман в течение месяца, чтобы за гонорар рассчитаться с карточными долгами. Как и герой его книги, он имел игровую зависимость. Оставлял всё, одалживал у случайных знакомых, проигрывал сбережения жены. Классика. И тогда, и сейчас [Mrowińska 2012: 40][199].

Параллели с современным казино звучат интересно, но в биографических подробностях допущена уже традиционная неточность о написании романа, чтобы оплатить именно проигрыш в карты.

Момент биографии во время работы писателя над *Игроком* также отражен в картине *Демоны Санкт-Петербурга* (*I demoni di San Pietroburgo*, 2007 г.) итальянского кинорежиссера Джулиано Монтальдо (Giuliano Montaldo, род. 1930 г.). Над сценарием работал и А. С. Кончаловский (род. 1937 г.). Информация о ленте к польскому зрителю попала через телевизионное приложение к газете в 2015 году в связи с телепоказом (канал „TVP Historia"). Жанр здесь определен как «военная драма», с чем сложно согласиться, ибо смысловое наполнение фильма значительно шире, поэтому можно говорить о собственно драме, но с историческими деталями. В кратком описании читаем: «…пишущий *Игрока* Достоевский узнает о планах покушения на царя, что писатель, известный своей лояльностью по отношению к трону, желает любой ценой предотвратить» [Zarębski 2015:

---

[198] См. оригинал: „I pierwszy, i drugi chcieli wygrać z losem, ale dla pierwszego ważne było przeżycie (emocjonalne), ten wyjątkowy stan uniesienia, kiedy los nam sprzyja, tymczasem dla drugiego ważne było życie innych, nawet jeśli ryzykował własne życie. Pierwszy szukał przyjemności, drugi – skuteczności".

[199] См. оригинал: „Nie mogłam się oderwać. To niesamowite, że on przeszło sto lat temu opisał coś, czego ja doświadczałam na co dzień. Świetnie sportretował gracza i osoby przychodzące dla towarzystwa, kibicujące mu. I te ich odzywki: «Daj mi piątkę, bo ci dobrze doradziłem». Tak było u Dostojewskiego w XIX wieku i u nas w XXI. Nasza natura jest taka sama. W tym przypadku nawet rekwizyty się nie zmieniły. (śmiech) Dostojewski zresztą napisał powieść w ciągu miesiąca, żeby za honorarium spłacić karciane długi. Podobnie jak bohater książki był hazardzistą. Zastawiał wszystko, zapożyczał się u przygodnych znajomych, przegrywał oszczędności żony. Klasyka. I wtedy, i dziś".

34][200]. Факты биографии писателя, ретроспекция его переживаний приговора и ссылки, художественная реальность произведений, исторические события и мистификация, переплетаясь, становятся основой фабулы. В то же время нельзя назвать ленту биографией. Это не просто иллюстрация жизни Достоевского, но ее осмысление постфактум, попытка додумать, объяснить и проследить влияние его наследия на ход истории. Именно поэтому режиссер не придерживается четкости исторического времени, которое подменено художественным вымыслом. Роль Достоевского сыграл сербский актер Предраг Манойлович (Предраг Манојловић, род. 1950 г.).

Игрок и страсть к игре писателя стали отправной точкой обширной биографической публикации о нем в приложении газеты „Ale Historia" за 30 ноября 2015 года. Журналистка Марта Гживач (Marta Grzywacz, род. 1971 г.) использовала ряд источников: дневниковые записи А. Г. Достоевской, работу Богдана Урбанковского (*Dostojewski – dramat humanizmów*), теории З. Фрейда и пр. В публикацию попали не только ключевые факты биографии, но и имена современников, места и даты. При этом допущен и ряд фактологических неточностей, которые могут быть упущены массовым читателем; или домыслов, которые представлены как несомненные: якобы страсть к игре стала причиной бедности и долгов (писатель беден до страсти к игре, помогает родственникам); отца писателя убили собственные крестьяне, налив в горло водки (таких документальных фактов нет); первый припадок эпилепсии пережил в 17-летнем возрасте, узнав о смерти отца, что стало причиной изображения в его романах преступлений в итоге нравственного разложения героев (данная информация не имеет подтверждения и базируется на исследованиях Фрейда); писатель «впадал в самовосхищение» (известно, что Достоевский был весьма скромен); Омский острог назван крепостью; первую жену Марию Дмитриевну (1824–1864 гг.) он оставил в Петербурге (нет упоминания о ее переезде во Владимир на лето) и уехал с Сусловой за границу; мог изменять жене Анне Григорьевне (ничего подобного не отмечено даже на уровне слухов) и пр. [Grzywacz 2015: 6]. Такого рода примеры можно продолжать, что указывает на далеко идущую интерпретацию или неверное представление фактов. Автор старается держать стиль изложения на границе эмоционального напряжения, использует риторические фигуры для удержания внимания читателя, но тем самым всё больше нанизывает не просто ошибки, а инсинуации, которые могут быть опасны в дальнейшем распространении мифов о писателе. Очевидные перевирания и приукрашивания подкрепляются обилием цитат из тех же записок Достоевской и других, что может убеждать читателя в правдивости и всей прочей информации. Журналистка представила писателя в исключительно негативном свете, что является поверхностным пониманием его личности. Обращение к интерпретациям Фрейда (*Достоевский и отцеубийство*) о чувстве вины, педофильские обвинения Н. Н. Страхова

[200] См. оригинал: „…piszący *Gracza* Dostojewski dowiaduje się o planach zamachu na cara, czemu pisarz – znany ze swej lojalności wobec tronu – pragnie za wszelką cenę zapobiec".

(1828–1896 гг.), негативные отзывы Тургенева требуют уточнений, что отражено в нашей работе, и не могут использоваться как утверждения, а зачастую являются сильно мифологизированными. Стремление очернить писателя с помощью данного материала получается эффектным, но сведено до низкопробной публицистики, лишенной правдивых фактов, направленной на поиск скандальности и привлечение внимания. Немаловажными являются фотографии к публикации: Анна Григорьевна, портрет писателя кисти художника В. Г. Перова (1833–1882 гг.), памятная доска в казино Баден-Бадена; но тут же помещены негативные подписи: о быстро увядшей красоте жены подле Достоевского, о его ужасном характере и гордости, любовнице. С одной стороны, солидный и системный материал биографии, но с другой – медийная таблоидизация, которая может навредить в объективности рецепции биографического нарратива.

Еще в 1998 году газета сообщала о первом польском издании писем к жене (1866–1874 гг.), дневника Достоевского времени пребывания в Эмсе (1874 г.) и части дневника Анны Григорьевны (1867 г.) – *Aniele, stróżu mój. Listy do żony* (пер. Збигнева Подгужеца) [Cichy 1998a: 16]. На страницах газеты снова обращение к игровой зависимости писателя, фрагменты писем к жене с просьбой выслать денег. Например, за 9 (21) мая 1867 года из Гомбурга: «Обнимаю тебя крепко. Целую бессчетно. Твой весь, твой муж, тебя обожающий Фед<ор> Достоев<ский>. P.S. Ради бога, торопись с деньгами» [Достоевский 1985b: 192]. Публицист Михал Цихы (Michał Cichy, род. 1967 г.) писал о 1867 годе как об «одном большом мучении», когда Достоевского одолела страсть к игре и он отправляет одну за другой просьбы к беременной жене выслать денег, проигрывается и снова пишет. Перелом наступил лишь в 1871 году, хотя еще 17 (29) апреля в письме из Висбадена писатель признавался в очередном проигрыше, обещал больше не играть и просил «еще раз спасти меня, в последний раз» [Достоевский 1986a: 200]. Это также личное уничижение и страх, что жена его разлюбит. Читатели газеты узнают о нескончаемых проблемах писателя с деньгами, мечтаниях о безбедном существовании, когда можно себя посвятить работе. Как отметил польский журналист Ежи Ковальчик (Jerzy Kowalczyk, род. 1959 г.), который написал и сам издал свой первый детектив *Opętanie* (*Одержимость*, 2015 г.) под псевдонимом Людвиг Top (Ludwig Thor), Достоевский также издавал свои книги самостоятельно [Opoka 2016: 8]. Упоминание выступает в качестве еще одного свидетельства писательской бедности, с которой он сражался всю свою творческую жизнь. А это была не единственная проблема. М. Цихы замечал, что переписку Достоевского как бывшего политзаключенного читала полиция, и это закончилось лишь под конец жизни, как указывал переводчик издания [Cichy 1998a: 16]. Любовь в этой истории победила всё, хотя игровая зависимость не отпускала их многие годы: «Прожили вместе 14 лет – до самой смерти писателя» [Armata 1999b: 18][201].

[201] См. оригинал: „Przeżyli wspólnie 14 lat, aż do śmierci pisarza”.

Примером счастливой любви и семейной жизни становятся Достоевский и Сниткина для пары учителей из города Львувек, которые прожили вместе более тридцати лет. Через год после смерти Збигнева Дробчиньского (Zbigniew Drobczyński, 1946–2004 гг.) его жена Кристина (Krystyna) написала воспоминание, опубликованное в газете:

> А помог нам Достоевский, Твой любимый писатель, творчество которого Тебя так сильно увлекало. Я благодаря моему образованию предоставила Тебе выходящие тогда журналы, посвященные творчеству русских писателей. Мы вместе покупали *Игрока* и *Бедных людей*. Потом я подарила Тебе *Дневники* Анны Достоевской [Krystyna 2005: 10][202].

О жене писателя в контексте его творческой биографии можно прочитать в статье по случаю издания в виде приложения к газете романа *Преступление и наказание* в 2005 году. В статье сообщалось об их знакомстве и совместной работе над *Игроком*, о деле с издателем Стелловским, говорилось о ее важной роли в борьбе с игровой зависимостью, приходе к собственному изданию своих произведений, что привело под конец жизни к финансовой стабильности, а также о важной роли жены в творческой биографии Достоевского:

> Наиболее известные произведения писателя *Идиот*, *Бесы*, *Братья Карамазовы*, вероятно, не появились бы без ее участия. Она стала для него кем-то таким, как романная Соня для Раскольникова, – возможностью новой жизни, опорой в наиболее сложных моментах. Прожила с ним 15 лет – до его смерти 28 января 1881 года [Kaczorowski 2005a: 17][203].

В путешествие по Европе супруги Достоевские уехали почти сразу после свадьбы 14 апреля 1867 года. Это стало основой для многих топонимических упоминаний в контексте биографии писателя.

Первым зарубежным городом стала Вильна, которая как место в биографии Достоевского появилась в рецензии на роман *Lietuvis Vilniuje* (*Литвин в Вильно*, 2011 г.) современного литовского писателя Геркуса Кунчюса (Herkus Kunčius, род. 1965 г.). В публикации, приуроченной к выходу книги на польском языке (*Litwin w Wilnie*, 2014 г.), описан герой романа Наполеон Шепутис, который узнает о тех, кто жил в его городе до него. Среди прочих назван и Достоевский [Kępiński 2014: 10]. Действительно, писатель бывал в городе проездом за границу. На доме по адресу Диджёйи,

---

[202] См. оригинал: „A pomógł nam Dostojewski, Twój ulubiony pisarz, którego twórczość tak bardzo Cię fascynowała. Ja z racji studiów udostępniałam Ci wychodzące wtedy czasopisma poświęcone twórczości pisarzy rosyjskich. Razem kupowaliśmy *Gracza* i *Biednych ludzi*. Potem dostałeś ode mnie *Dzienniki* Anny Dostojewskiej".

[203] См. оригинал: „Najsłynniejsze utwory pisarza: *Idiota*, *Biesy*, *Bracia Karamazow* zapewne nie powstałyby bez jej udziału. Stała się dla niego kimś takim jak powieściowa Sonia dla Raskolnikowa – szansą na nowe życie, oparciem w najtrudniejszych chwilach. Przeżyła z nim 15 lat, do jego śmierci 28 stycznia 1881 roku".

20 в 2006 году появилась памятная табличка с надписью на литовском и русском языках: «Здесь, в бывшей гостинице, в 1867 году останавливался великий русский писатель Федор Михайлович Достоевский. 1821–1881. Красота спасет мир». В действительности же данное здание было построено уже после Второй мировой войны, так как два предыдущих, в одном из которых и находилась та самая гостиница, были сильно разрушены. А в дневниковых записях А. Г. Достоевской за 1867 год можно найти детальное описание гостиницы «Гана» (по улице Большая – в то время) и города, в который они прибыли 15 апреля ночью и по которому потом гуляли [Достоевская 1993a]. Из Вильны Достоевские взяли билеты прямого сообщения на поезд до Берлина. Эти дневниковые записи, однако, не упомянуты в рецензии газеты.

Из публикации о вышедшем фотоальбоме *Trzy podróże* (*Три путешествия*, 2005 г.) польской фотографа Зофии Насеровской (Zofia Nasierowska, 1938–2011 гг.) можно было узнать, что путешествия по Европе имели место в биографии Достоевского и ранее. В альбоме – фотографии из путешествий по Италии, Франции и России 1957 года, но подписи под ними взяты из классиков литературы: «Цитаты, вероятно, должны были показать, что Европа 1957 года является тем самым миром, по которому путешествовали Гёте, Стендаль, Достоевский» [Sobolewski 2005d: 14][204].

В туристическом экскурсе по Женеве на страницах приложения „Turystyka" к газете также упомянут Достоевский среди тех писателей (Джордж Гордон Байрон (George Gordon Byron, 1788–1824 гг.), Виктор Гюго (Victor Hugo, 1802–1885 гг.), Адам Мицкевич, Хенрик Сенкевич, Эрнест Хемингуэй (Ernest Hemingway, 1899–1961 гг.)), которые побывали в этом швейцарском городе [Witkowska 2000: 3]. Больше никаких подробностей об авторе в Женеве нет, хотя город имел немаловажное значение в его биографии. Впервые это место в жизни писателя появилось во время первого выезда за границу в 1862 году. В письме от 6 июня из Петербурга к брату Андрею (1825–1897 гг.) читаем: «…уезжаю за границу до сентября лечиться» [Достоевский 1985b: 24]. А уже в письме к Н. Н. Страхову от 26 июня (8 июля) из Парижа сообщал, что он будет в июле «20, 21 или 22 в Женеве» [Там же: 26]. Сам Страхов также выехал за границу, и 22 июля (4 августа) друзья встретились в Женеве, откуда вместе потом уехали в Италию. С одной стороны, Достоевский писал брату Андрею в вышеназванном письме, что ехал лечиться: «Еду я один. Жена моя остается в Петербурге. Денег нет, чтоб ехать вместе…» [Там же: 25]; а с другой – предлагал Страхову совместные развлечения в Италии: «…чего доброго приласкаем молодую венецианку в гондоле (А? Николай Николаевич?)» [Там же: 28].

Уже в 1863 году Достоевский снова был в Женеве. Это тяжелый период в его жизни: власти закрыли журнал «Время», который они вели

[204] См. оригинал: „Cytaty miały zapewne pokazać, że Europa roku 1957 jest tym samym światem, po którym podróżowali Goethe, Stendhal, Dostojewski".

с братом Михаилом, смертельно больна жена Мария Дмитриевна, болен брат Николай (1831–1883 гг.), жалуется писатель и на собственное здоровье, не хватает денег, в стране бушует восстание. Все эти подробности можно прочитать в письмах указанного периода. Достоевский просит «тысячу пятьсот рублей серебром» в Литературном фонде для выезда на лечение, о чем известно из письма от 23 июля из Петербурга Е. П. Ковалевскому (1809 (или 1811) – 1869 гг.) [Там же: 37]. И эти деньги на выезд получил. Но уже в письме к брату Н. М. Достоевскому от 16 (28) августа из Парижа выясняется, что путешествует он не один: «Здесь одна особа даже заплакала, когда я рассказал о твоей болезни, и велела тебя горячо приветствовать» [Там же: 37–38]. Речь шла о любовнице Аполлинарии Сусловой. В то же время Достоевский в ряде писем справляется о здоровье своей жены. И даже был удивлен в письме к пасынку П. А. Исаеву (1847–1900 гг.) от 18 (30) сентября из Рима: «От нее я еще ни одного письма не получил» [Там же: 48]. В эту поездку проявилась и ужасная игровая зависимость, о которой Достоевский рассказывал в письме к В. Д. Констант от 20 августа (1 сентября) из Парижа [Там же: 40], а затем и от 27 августа (8 сентября) из Баден-Бадена: «…я проигрался на рулетке весь, совершенно, дотла» [Там же: 42]. Начинаются угрызения совести, поиски помощи, мольбы выслать обратно недавно отправленные самим же деньги, в том числе для больной жены. В письме к брату Михаилу от 8 (20) сентября из Турина появляется упоминание Женевы: «Часы заложены в Женеве, одному действительно благородному человеку». Они вместе с Сусловой: «…она кольцо заложила»; и далее: «Ты спрашиваешь, почему я так скоро оставил Париж. Во-1-ых, он мне омерзел, а во-вторых, я сообразовался с положением той особы, с которой путешествую» [Там же: 44]. Достоевский жаловался на скуку, сомневался в своем счастье, мучился собственным эгоизмом. В то же время – болезненная страсть к игре и жуткая нехватка денег. В этом же письме к брату Достоевский повторяется: «В Женеве часы заложил» [Там же: 45]. В указанном письме к пасынку еще раз упоминается Женева, через которую писатель планировал возвращение в Петербург. Поездка с Сусловой была непростой, так как это момент, когда она успела полюбить другого, но брошенная им, согласилась на дружескую поездку в Италию с Достоевским, который не оставляет надежды на возобновление отношений, о чем читаем в уже упоминаемом *Дневнике* Сусловой. Этого не знает, вероятно, брат Михаил, который, возмущаясь игровой зависимостью, писал: «Не понимаю, как можно играть, путешествуя с женщиной, которую любишь» [Там же: 385].

В Женеву Достоевский вернулся снова уже в 1867 году вместе со своей новой женой Анной Григорьевной. Это было и приятное желание показать жене Европу, и менее радостное – отдохнуть от семейных конфликтов с женой умершего брата Михаила и пасынком Павлом Исаевым, необходимость поправить здоровье самого писателя, а еще бегство от кредиторов, преследовавших за долги, которые Достоевский взял на себя после смерти Михаила Михайловича и сначала закрытия журнала «Время»,

а позже – банкротства «Эпохи». В этом городе молодожены провели почти год – и снова не самый лучший в биографии Достоевского. Из 24 писем за этот период из Женевы родным и близким можно узнать о Женеве, что она «холодна» и «скучна», «мрачна», «скверна», даже «пакость», «климат очень дурен», а писателя сильно мучают эпилептические припадки и одолевает безденежье [Там же: 203–298]. В таком же духе написаны еще три письма из Женевы к С. Д. Яновскому (1815–1897 гг.), оригиналы которых не сохранились, но они известны в иноязычных переводах [Там же: 353–362]. Он в каждом письме писал о нехватке средств, просил в долг и в долг для «Русского вестника» М. Н. Каткова (1817 (или 1818) – 1887 гг.) писал роман *Идиот*, мечтая об успехе. Здесь под пером писателя разыгрывались сцены возвращения Мышкина из Швейцарии, встречи с Рогожиным в поезде, знакомства с Настасьей Филипповной, эмоционально напряженного вечера дома у героини и т. д. Достоевский отзывался критически о Западе и тосковал по России, в отрыве от которой ему было тяжело писать. К тому же добавляется с новой силой страсть к игре, о чем находим свидетельства в шести письмах, посланных жене из Саксон ле Бэн, куда Достоевский как минимум трижды ездил играть в рулетку и возвращался без гроша, моля о прощении, называя себя «скотом» и обещая больше никогда не садиться за игорный стол.

Первая дочь, Соня, родилась 22 февраля (5 марта) 1868 года, но и после ее рождения писатель поехал играть, оставив жену с грудным ребенком на руках. И снова проигрыш, и снова «играть не буду». Достоевский писал о желании уехать из Женевы, которая ему «опротивела». Планы ускорила неожиданная смерть трехмесячной дочери от воспаления легких 12 (24) мая. Оставаться в этом полном несчастий для них городе родители больше не могли и переехали на другую сторону Женевского озера – в Веве. Вот такие драматические подробности скрывает за собой лишь упоминание в газете о том, что в Женеве бывал Достоевский.

В конце сентября 1868 года семья Достоевских отправляется в Италию. Сначала остановились в Милане, но уже в ноябре перебрались во Флоренцию. Именно этот город появился в газете в контексте биографии писателя. Польский режиссер Филип Байон (Filip Bajon, род. 1947 г.) называл Флоренцию своим любимым местом, а рассказывая о ней, упоминал Palazzo Pitti – «...самый большой дворец во Флоренции (напротив него Достоевский писал *Идиота*» [Bajon 2006: 4][205]. Действительно, режиссер не ошибся. А. Г. Достоевская отмечала в своих воспоминаниях: «…мы перебрались в тогдашнюю столицу Италии и поселились вблизи Palazzo Pitti. Перемена места опять повлияла благоприятно на моего мужа, и мы стали вместе осматривать церкви, музеи, дворцы»; и далее: «Часто мы с мужем бывали в Palazzo Pitti, и он приходил в восторг от картины Рафаэля *Madonna della Sedia*» [Достоевская 2015: 236]. Во Флоренции Анна

[205] См. оригинал: „…największy pałac we Florencji (vis-a-vis niego Dostojewski pisał *Idiotę*)…”.

Григорьевна узнала, что забеременела. Здесь Достоевский прочитал присланный Н. Н. Страховым вышедший роман Л. Н. Толстого *Война и мир*[206]; отсутствие знакомых сблизило семейную пару.

Упомянута Флоренция и в биографии *Мой отец Федор Достоевский*, написанной дочерью писателя Любой (нею забеременела Анна Григорьевна в этом городе):

> Во Флоренции мой отец был очень занят: он писал роман *Идиот*, который начал в Женеве. Моя мать помогала ему, стенографируя то, что он ей диктовал. Она боялась, однако, отвлекать его в часы раздумий и придумала себе занятие – основательно изучить Флоренцию с ее прекрасными церквами и великолепными собраниями произведений искусства. Она обычно назначала мужу встречу перед какой-нибудь известной картиной; окончив на этот день работу, Достоевский присоединялся к ней в палаццо Питти [Достоевская 2017: 158].

Отправил и сам писатель ряд писем из Флоренции. Первое датировано 11 (23) декабря 1868 года А. Н. Майкову (1821–1897 гг.). Достоевский дважды касался финала романа *Идиот*, утверждая, что читатели «будут несколько изумлены неожиданностью окончания», а также, что «окончание *Идиота* будет эффектно» [Достоевский 1985b: 327; 330]. Здесь же звучали рассуждения о России и Западе, о том, как «хороша» Флоренция. В письме к Н. Н. Страхову от 12 (24) декабря, то есть на следующий день после письма Майкову, Достоевский достаточно откровенно предавался воспоминаниям об их совместном пребывании в городе летом 1862 года

---

[206] На факт, что два гения, будучи современниками, так и не встретились, обратил внимание русский писатель и литературовед П. В. Басинский (род. 1961 г.), что нашло отражение в краткой рецензии на его книгу *Скрипач не нужен* (2014 г.) в приложении газеты „Książki" среди рекомендованных изданий зарубежной литературы за 25 ноября 2014 года [Książki… 2014: 70]. Книга рекомендовалась к прочтению на русском языке, ибо не была переведена на польский. В «романе с критикой» Басинского можно найти эссе *Почему не встретились Толстой и Достоевский?*, в котором отмечен взаимный интерес к творчеству писателей, их идеям, а также моменты возможности встреч, до которых так и не дошло: на лекции В. С. Соловьева 10 марта 1878 года были оба, но не познакомились, так как их общий друг Н. Н. Страхов по просьбе Толстого никого ему не представлял; в 1880 году Толстого не было на Пушкинском празднике в Москве, так как после его «духовного переворота» он не был желанным гостем и активно распространялись слухи о его сумасшествии, а Достоевский так и не решился на поездку к писателю в Ясную Поляну. «Духовным корреспондентом» Толстого была его тетка, графиня А. А. Толстая (1817–1904 гг.), с которой в дружеских отношениях был и Достоевский и которая дала ему прочитать письма к ней от своего племянника. Толстой писал Страхову после смерти Достоевского, что он был «самый близкий, дорогой, нужный мне человек» [Басинский 2014: 34–37]. А уже в приложении газеты „Książki" за 29 сентября 2015 года находим рецензию на польское издание *Lew Tołstoj. Ucieczka z raju* (перевод Ежи Чеха), которое вышло в варшавском издательстве „Marginesy". В данном материале фамилия Достоевского появилась только как комментарий к факту биографии Толстого: после побега из дома и незадолго до смерти писатель направился в Оптину пустынь; как заметили авторы публикации, «Достоевский описал ее в *Братьях Карамазовых*» [Sowińska, Goźliński 2015: 66]. Книга Басинского упоминалась и в еще одной публикации газеты, посвященной уже называвшейся работе *Антон Чехов. Хождение на каторжный остров* Л. Е. Бежина [Cieślik 2016: 35].

и пирушках по вечерам в гостинице «Швейцария», заключая: «Но всё-таки те 5 дней во Флоренции мы провели недурно. Теперь Флоренция несколько шумнее и пестрее, давка на улицах страшная» [Там же: 334].

Из письма от 23 января (4 февраля) 1869 года к Э. Ф. Достоевской (1822–1879 гг.) можно было узнать, что «теперь кончил мою годичную работу»; а 25 января (6 февраля) писатель признавался о романе *Идиот* С. А. Ивановой (1846–1907 гг.): «Теперь он кончен наконец!» [Достоевский 1986а: 8; 9]. В письме за 26 февраля (10 марта) Достоевский просил Н. Н. Страхова высказать мнение о романе, а также признавался, что «очень многим недоволен» в произведении [Там же: 20], а уже 8 (20) марта – снова С. А. Ивановой: «А насчет недостатков я совершенно и со всеми согласен; а главное, до того злюсь на себя за недостатки, что хочу сам на себя написать критику». Достоевский упоминал о себе и жене: «Флоренция нам обоим безмерно надоела» [Там же: 24; 26]. Писатель беспрерывно жалуется на финансовые проблемы, жару, заботы о здоровье жены, говорит о желании покинуть город. В письме от 15 (27) мая к А. Н. Майкову:

> Жара во Флоренции наступает ужасная, город душный и раскаленный, нервы у нас всех расстроены, – что вредит особенно жене, теснимся мы в настоящую минуту (и всё en attendant) в теснейшей маленькой комнатке, выходящей на рынок. Надоела мне эта Флоренция, а теперь от тесноты и от жары, даже и за работу сесть нельзя [Там же: 43].

О пребывании писателя в этом итальянском городе Н. П. Прожогин (1928–2012 гг.) подробно написал в статье *Достоевский во Флоренции в 1868–1869 гг.* В публикации отмечен точный адрес проживания писателя – ул. Гвиччардини, дом 8:

> Улица Гвиччардини находится на левом берегу Арно и ведет от понте Веккио (Старого моста) к дворцу Питти. Дом, в котором предположительно жили Достоевские, известен как «дом Фабриани». Замечено, что Достоевский предпочитал селиться в угловых зданиях. «Дом Фабриани», стоящий почти напротив Палаццо Питти (как и гостиница-пансион «Швейцария»), не представляет в этом отношении исключения. Здание выходит боковой стороной на узенькую, как щель, улочку, через которую переброшена арка. На лицевом фасаде этого старого, внешне ничем не примечательного строения с непременными во Флоренции зелеными ставнями-жалюзи теперь висит мраморная мемориальная доска с надписью: «Здесь на рубеже 1868 и 1869 годов Федор Михайлович Достоевский завершил роман *Идиот*» [Прожогин 1983: 207][207].

Летом 1869 года Достоевские покинули Флоренцию.

В 2015 году к польскому читателю попала написанная в 1977–1981 гг. книга *Лето в Бадене* (польск. *Lato w Baden*; пер. Роберт Папески (Robert

[207] В статье уточняется, что надпись на мемориальной доске на русский язык может быть переведена как «где-то здесь», а это означает, что адрес, оставленный Достоевским в регистре «Кабинета Вьёсё», библиотекой которого он пользовался, в то время мог иметь некий иной дом на этой же улице.

Papieski); издательство „Wydawnictwo Zeszytów Literackich") доктора медицинских наук, уроженца Минска из еврейской семьи Леонида Цыпкина (1926–1982 гг.). Потомственный врач писал стихи и прозу, но не публиковал. Названная книга впервые вышла в нью-йоркской «Новой газете» в 1982 году. Через два дня после публикации романа автор был уволен с работы, а через неделю его не стало. Книга могла бы остаться незамеченной, но попала в руки американской писательницы, философа, литературного, театрального, художественного и кинокритика, режиссера и сценаристки Сьюзен Зонтаг (Susan Sontag, 1933–2004 гг.). Именно она в 2001-м написала обширную статью в журнале „The New Yorker" о романе, назвав его «последним шедевром русской литературы». После этого книга была переведена на почти два десятка языков и успешно вошла в мировое литературное наследие. В 2003 году отдельным изданием вышла и по-русски в издательстве «Новое литературное обозрение» [Цыпкин 2003], в котором в 2005 году вышел том избранных сочинений, а также альбом автора *Места Достоевского в Петербурге*.

Л. Б. Цыпкин увлекался наследием писателя, бывал в местах, связанных с ним. Роман *Лето в Бадене* стал отражением личного опыта путешествия из Москвы в Ленинград с наложением истории о путешествии Ф. М. Достоевского и его жены Анны Григорьевны за границу в 1867–1871 гг. через чтение ее *Дневника* в поезде. Краткая справка об авторе и романе нашла место на страницах газеты среди нескольких рекомендованных для прочтения книжных новинок Польши. Для нас же интересны биографические факты о писателе, которые попадают к читателям издания. В рецензии упоминалось о «молодой жене», до недавнего стенографистке, которая за 26 дней помогла завершить роман *Игрок* и избежать утраты прав на произведения; читаем о нелегком «медовом месяце» супругов, проблемах в поездке, страсти к игре, напряжении в отношениях. Привлекают внимание заостренные описания нервности, импульсивности и даже агрессивности Достоевского, что не всегда имеет фактическое подтверждение. При этом: «Центральным персонажем остается Анна и ее великая любовь к мужу» [Kurkiewicz 2015: 74][208]. В изображении писателя «ощущается и восхищение, и чувственность», а всё это выстраивается с помощью длинных предложений потока сознания, сплетения двух фабул в цельное произведение, элементы эссе, субъективные наблюдения. Точку ставит смерть писателя, представленная как величайшая драма. Российские исследователи в большинстве своем не приняли роман восторженно. К. А. Степанян (1952–2018 гг.) «лейтмотив книги» увидел в обращении Цыпкина к «еврейскому вопросу» и неумении принять парадокс человеколюбца и антисемита, но и дал исчерпывающий ответ о Достоевском: «…он вел себя соответственно своей оценке людей, но не наций» [Степанян 2004]. Литературовед также критиковал биографические домыслы в романе, которые никогда не имели места или представляют

[208] См. оригинал: „Centralną postacią pozostaje Anna i jej wielka miłość do męża".

собой инсинуации и мифы, и заключал: «Этот роман – как долгий, постепенно затихающий в ночи вскрик обиды» [Там же]. Но всех этих критических оценок нет в польской рецензии, которая, скорее, является актом восхищения. А это может означать, что книга Цыпкина способствует порождению новых или утверждению уже известных мифов и полуправд о писателе. М. Ю. Эдельштейн (род. 1972 г.) привел ряд критических замечаний о романе в противовес западным литературоведам, а также назвал его «книгой образцово графоманской»:

> По-видимому, дело здесь в том, что представления Цыпкина о православии, антисемитизме, религиозной философии, да и вообще о русском XIX веке, не выходящие за рамки общеинтеллигентских штампов «кухонных семидесятых», совпали с мифологизированной Россией американских и европейских леволибералов. *Лето в Бадене* содержит все непременные ингредиенты «русского мифа»: Достоевский как полномочный представитель загадочной русской души, гипертрофированный еврейский вопрос, Сахаров и Солженицын. На том уровне, где белые медведи и балалайки уже не срабатывают, а настоящего знания русской культуры еще нет, всё это должно было произвести сильное впечатление [Эдельштейн 2004][209].

Некоторые события в биографии писателя стали знаковыми, повлиявшими на его мировоззрение и творчество. Одним из них, без всякого сомнения, было посещение упомянутой выше Оптиной пустыни в 1878 году после смерти сына Алеши (1875–1878 гг.). Этот факт присутствует во всех известных биографиях писателя. Он не был упущен и в ежедневнике „Gazeta Wyborcza", хотя упомянут достаточно фрагментарно. В статье о судьбе православия в Польше названа Оптина пустынь близ Козельска: «Та самая, в которую приезжали Достоевский, Толстой и Соловьев за советом к старцу Амвросию» [Grochowska 1998: 42][210]. Данный отсыл может склонить к поиску подробной информации о святом месте и визите писателя, что раскроет целый пласт важной информации о православии, истории старчества, русской литературе, биографии Достоевского, его романе *Братья Карамазовы*. Хотя ни один из указанных аспектов не отражен в публикации газеты.

Сам писатель 29 июня 1878 года писал из Москвы в Старую Руссу жене о пребывании вместе с Вл. С. Соловьевым в Оптиной пустыни в течение двух суток [Достоевский 1988: 36]. В своих воспоминаниях ссылается на данное письмо и А. Г. Достоевская, продолжая:

> Вернулся Федор Михайлович из Оптиной пустыни как бы умиротворенный и значительно успокоившийся и много рассказывал мне про обычаи Пустыни, где ему привелось пробыть двое суток. С тогдашним знаменитым «старцем»

[209] К анализу данного произведения мы обращались в статье *Еврейский вопрос Федора Достоевского через роман Леонида Цыпкина «Лето в Бадене»* („Iudaica Russica", 2022, nr 1 (8)).

[210] См. оригинал: „Tej samej, do której przyjeżdżali Dostojewski, Tołstoj i Sołowiow po radę starca Ambrożego".

> о. Амвросием Федор Михайлович виделся три раза: раз в толпе, при народе, и два раза наедине, и вынес из его бесед глубокое и проникновенное впечатление [Достоевская 2015: 375].

Сам о. Амвросий (1812–1891 гг.), по воспоминаниям в Оптиной, сказал о Достоевском: «Это кающийся» [Поселянин 1892: 46][211].

Читатель газеты узнает о специфике православия, которое направлено к смирению, а у старцев верующие ищут духовных ответов, которые зачастую приходят через мистику и чудо, далеких от западного рационализма[212]. Именно на такую разницу указывал и Достоевский, подчеркивая мессианское значение православия.

Своеобразным «ключом к России» стал Достоевский для польского писателя, публициста и литературоведа Збигнева Жакевича (Zbigniew Żakiewicz, 1936–2010 гг.), который обращался к его наследию в многочисленных исследованиях и эссе[213]. В 1998 году в ежедневнике „Gazeta

---

[211] В то же время о Л. Н. Толстом старец Амвросий после его визита говорил как о человеке «гордом». В 1988 году преподобный Амвросий был канонизирован. См. подробнее об Оптиной пустыни, визите туда Достоевского и значении этого места в его жизни и творчестве в статье священника Г. В. Беловолова *Оптинские предания о Достоевском* [Беловолов 1997: 301–312]; а также обобщение сведений в упоминаемой книге *Достоевский* Л. И. Сараскиной [Сараскина 2013: 698–708].

[212] О православно-католическом диалоге можно прочитать в книге *Kościoły siostrzane. Dialog katolicko-prawosławny 1980–1991* (1993 г.) ксендза, теолога и специалиста по православию, автора многочисленных работ Вацлава Хрыневича (Wacław Hryniewicz, 1936–2020 гг.) [Hryniewicz 1993], а также в его книге тридцатилетней переписки с читателями *Nadzieja w dialogu. Korespondencja z czytelnikami 1976–2006* (2007 г.) [Hryniewicz 2007a]. Сторонник идеи всеобщего спасения, эсхатологии надежды, теологии пасхальности написал десятки работ по данной теме. Его публикации с обращением к Достоевскому встречаются и в газете. В одной из статей автор обратился к вере сомнений; без указания источника приведена фраза Ивана Карамазова о «возвращении Богу билета». Он цитировал также роман *Бесы* о необходимости Бога [Hryniewicz 2006: 30]. В другой публикации Достоевский и роман *Братья Карамазовы* упоминались при анализе энциклики *Spe Salvi* (2007 г.) Папы Бенедикта XVI, о чем пойдет речь далее [Hryniewicz 2007b: 36]. Вышло на страницах газеты и большое интервью с В. Хрыневичем, который, отвечая на вопросы, обратился к наследию Достоевского [Mikołajewski 2016: 14]. Данное интервью появилось в связи с выходом книги ксендза *Nadzieja woła głośniej niż lęk. Eseje wokół nauczania Jezusa historycznego* (2016 г.) [Hryniewicz 2016].

[213] Профессор Гданьского университета (Uniwersytet Gdański) Катажина Воян (Katarzyna Wojan) в 2017 году подготовила двухтомное издание, включающее литературные очерки Збигнева Жакевича с 1977–2008 гг. [Żakiewicz 2017a], а также ряд статей о нем, его творчестве, пересечениях с иными авторами. Кроме того, был представлен список литературных произведений писателя, его научных работ и эссе [Żakiewicz 2017b]. 17 марта 1999 года в Гданьске праздновалось 40-летие творческой деятельности Жакевича, о чем также сообщала газета [BŚ, CIEM 1999: 6]. В материале дана краткая справка об авторе, уроженце Вильно и со студенческих времен исследователя русской литературы, а среди «самых близких» писателей назван также Федор Достоевский. Создание текстов для Жакевича определено как «путь самопознания». «Максимализм» – слово, которое подходит для обобщения русской культуры у Жакевича, о чем читаем в публикации о презентации его книги *Rosja, Rosja…* (2006 г.) в Гданьске 7 февраля 2007 года. В статье также есть упоминание об увлеченности творчеством Достоевского и рассуждение о парадоксах русской истории, когда возникает

Wyborcza" вышла публикация автора об Иосифе Бродском, в которой есть и несколько упоминаний Достоевского, появившихся, когда автор «блуждал следами» писателя и «его героев» по Петербургу в 1969 году [Żakiewicz 1998: 30]. Литературовед, заметив знаковую нелюбовь Иосифа Бродского к Томасу Манну, подчеркивал, что именно немецкая философия оказала огромное влияние и на русскую литературу, но добавлял: «Единственным писателем XIX века, который дал достойный отпор немецкой философии, был, конечно, Федор Достоевский» [Там же][214]. Это важное противостояние не просто некой фикции, а именно тому самому рационализму, о котором идет речь выше. И поэтому выбор между истиной и Христом для Достоевского не стоит, это и есть та правда, которая вырастает из православной идеи.

Биографический нарратив, безусловно, не является материалом, который может претендовать на полноценную биографию писателя, но отражает ряд основных смысловых пунктов, которые имеют решающее значение в понимании творческой системы Достоевского. Места, черты характера, факты, близкие люди, взгляды – всё это дает общее представление об авторе и его мире, указывает на элементы, которые влияют на оформление художественного склада прозы. Нельзя при этом не учитывать особенность публицистического стиля газеты, направляющей свой посыл зачастую массовому читателю, что подразумевает скандальность, фактоидность, инсинуации, поиск эффектных тем и пр. В то же время перед нами картина рецепции биографии писателя современным польским читателем, который, не углубляясь в научную литературу, имеет такое, а не иное представление в данной области. Повторяемость тем и проблем свидетельствует об определенном популяризаторском шаблоне, по которому действуют авторы публикаций. Это ведет к повествовательной схематичности и упрощенности, которые становятся условием читабельности и коммерческого успеха медиапродукта. При этом работают познавательная и гедонистическая функция текста, а также, смеем предположить, через эффект удивления и интереса читатель может прийти к более существенным открытиям. Газетные публикации здесь становятся импульсом к дальнейшему углубленному познанию, когда биографический нарратив может перерасти в опыт открытия научной биографии.

В нашем исследовании мы обратились ко всем публикациям ежедневника „Gazeta Wyborcza", в которых хоть каким-либо образом отражено обращение к биографии Достоевского, но это не означает, что читатель издания держит в руках каждый номер газеты и пропускает через себя все статьи. Это говорит о том, что приведенный нами биографический нарратив, если мы хотим оценить его в сознании отдельно взятого читателя,

---

вопрос о возможности высоты русской литературы без жестокости государственной системы [Daszczyński 2007: 6].

[214] См. оригинал: „Jedynym dziewiętnastowiecznym pisarzem, który dał należyty odpór niemieckiej filozofii, był oczywiście Fiodor Dostojewski".

может сужать свое наполнение в разы. Иногда останутся лишь отдельно вырванные факты или полуправда вне всякого контекста. К тому же, как можно было наблюдать, статьи имеют ряд неточностей, что еще более искажает объективность осмысления. Наше исследование демонстрирует, что интересно читателю, а также какие ошибки в представлении знаний необходимо устранить, какие факты расширить. Данный материал может стать переходом от публицистичности к научно-популярности и научности. А самое главное – в состоянии приблизить биографию писателя и его творчество к современному польскому читателю.

Рецепция творчества Ф. М. Достоевского до «больших романов»

Рецепция раннего творческого периода Ф. М. Достоевского в ежедневнике „Gazeta Wyborcza" не является обширной по объективным причинам. Автор предстает перед польским читателем прежде всего как создатель хрестоматийно больших романов позднего периода. А его мировоззренческие позиции, которые только обозначаются в первых произведениях, осмысливаются значительно и глубоко, но на базе «пятикнижия». Поэтому те ранние тексты писателя, которые всё же попадают в публикации газеты, представляют собой штриховое обращение к теме, являются рецензиями на театральные постановки, затрагивают очевидные для исследователя ведущие литературные мотивы его наследия. В то же время некоторые нестандартные формулировки в состоянии открыть новые возможности дальнейшего анализа указанных и других произведений.

Бедные люди

Первый роман Достоевского упоминается на страницах газеты в 1995 году в краткой заметке в программе передач о появлении в «Телевизионном театре» спектакля *Бедные люди* в режиссуре Тадеуша Брадецкого (Tadeusz Bradecki, род. 1955 г.) 1984 года. В ролях: Магда Ярош (Magda Jarosz, 1952–2015 гг.), Казимеж Боровец (Kazimierz Borowiec, 1939–2007 гг.), Яцек Романовски (Jacek Romanowski, род. 1951 г.). Продолжительность – 93 минуты. Постановка охарактеризована как «образ безвинных страданий обычных людей» [Biedni ludzie 1995: 15]. Это свидетельство того, что роман попал не только к читателю, но и к массовому зрителю на экраны телевизоров, так как такого рода спектакли пользуются популярностью. Мы не

имеем дела с углубленной рецензией и деталями постановки, но материал служит ценным фактологическим указанием для дальнейшего познания.

Следующее упоминание романа-дебюта писателя произошло лишь 16 декабря 2003 года. В публикации газеты речь шла о премьере (12 декабря) по произведению в переводе Анджея Ставара (Andrzej Stawar, 1900–1961 гг.) в Лодзи (Teatr Nowy) в адаптации и режиссуре Станислава Брейдыганта (Stanisław Brejdygant, род. 1936 г.)[215]. В роли Вареньки – Камила Войцехович (Kamila Wojciechowicz, род. 1979 г.), Макара – Анджей Юрчак (Andrzej Jurczak, 1941–2005 гг.). Произведение названо «сентиментальной историей» с «нравственной чертой». Можно прочитать краткое содержание эпистолярного романа о голодающем Макаре и эгоистической Вареньке – так образы определялись в публикации.

Роман XIX века был перенесен на сцену, разделенную на два помещения: комнаты героев с двумя столами, из-за которых выходят письма. Деление сцены – это не только представление двух квартир, но еще и двух различных миров героев. Так происходит визуализация двойственности Достоевского уже в его первом романе. Актеры обращались друг к другу, будучи разделенными стеной-перегородкой из ткани – символом невозможности их единения.

Критик газеты не давал высокой оценки ни постановке, ни актерской игре: «А я сижу в зрительном зале, у меня нет много денег, но писем не пишу, пуговицы у меня не отрываются, романы старых мужчин меня не интересуют, на морализаторство у меня аллергия. Бедный человек я только потому, что должен это смотреть» [Karczewski 2003: 6][216]. Режиссер же признавался, что для него Достоевский – это «архимастер», который сопутствовал ему всю жизнь. По словам Брейдыганта, некогда польский писатель, журналист, кинорежиссер и сценарист Тадеуш Конвицки назвал его «сыном Федора с внебрачного ложа». Вспоминал о двух постановках по *Идиоту* в США и четырех – в Польше, как получил награду „Srebrna Łódka" в Лодзи за спектакль 1971 года. Но именно первый роман Достоевского стал для режиссера наиболее трудным, сентиментальная условность потребовала углубленной и длительной работы с избыточностью словесного наполнения. На вопрос, почему он взялся за *Бедных людей*, отвечал: «Во имя бедных людей. Их достоинство, которое необходимо защищать перед хамством новых богачей с легкими деньгами. Только бедный человек является человеком. Никто иной не в состоянии этого разглядеть – только Достоевский» [Там же][217]. В этих словах содержался непрямой ответ критику

---

[215] Станислав Брейдыгант неоднократно обращался к наследию Достоевского и как актер, и как режиссер: сыграл Раскольникова в *Преступлении и наказании* и Мышкина в *Идиоте*, а также подготовил постановки по *Идиоту* и *Вечному мужу*.

[216] См. оригинал: „A ja siedzę na widowni, pieniędzy nie mam wiele, ale listów nie piszę, guziki mi się nie urywają, romanse starszych panów mnie nie interesują, na moralizatorstwo jestem uczulony. Biedny człowiek jestem tylko dlatego, że muszę to oglądać".

[217] См. оригинал: „W sprawie biednych ludzi. Ich godności, którą trzeba chronić przed buractwem nowobogackich z łatwą forsą. Dopiero biedny człowiek jest człowiekiem. Nikt inny nie potrafił tego dostrzec, jedynie Fiodor Dostojewski".

постановки. Режиссер проникал в мир раннего Достоевского, постигал его так, как это делал сам писатель.

В то же время нельзя забывать о том, что роман Достоевского стал его ключом к двери в большую литературу. И в некоторых статьях газеты отмечен факт творческого признания писателя В. Г. Белинским, который увидел потенциал начинающего писателя [Żebrowska 2005a: 10]; а *Бедные люди* даже назывались «одним из наиболее ярких дебютов в истории русской литературы» [Kaczorowski 2005a: 17].

Присутствие первого романа Достоевского на страницах газеты и, как видно, в польской культурной жизни незначительно. Упоминания могут пройти почти незамеченными. А самому роману не придается некой исключительной роли в осмыслении наследия автора.

Белые ночи

На страницах газеты повесть была упомянута впервые в 1994 году в связи выходом нового издания *Białe noce* [Nowości stycznia 1994: 11]. В этом же году встречается приглашение на современный спектакль *Cztery spotkania* (*Четыре встречи*) по *Белым ночам* (Teatr 13) в режиссуре Томаша Служевского (Tomasz Służewski, 1968–2011 гг.) [gaj 1994: 7]. Судя по приглашению в газете в дом культуры „Zacisze", спектакль продолжали ставить и в 1996 году [Zaproszenia 1996a: 8]. Так начинается рецепция повести в газете.

В несколько неожиданном контексте произведение Достоевского появилось на страницах газеты в заметке авторства Ежи С. Маевского (Jerzy S. Majewski, род. 1959 г.) в 2000 году. Известный ныне публицист, историк искусств и специалист по варшавской урбанистике вспоминал свою студенческую инаугурацию в 1979 году в Зале конгрессов (Sala Kongresowa) во Дворце культуры и науки (Pałac Kultury i Nauki) в Варшаве, откуда он вместе с приятелем решает сбежать на показ фильма в соседних залах дворца: «Показывают французскую версию *Белых ночей* Достоевского» [Majewski 2000: 7][218]. Далее автор рассказывает о своих приключениях во время побега с контролируемого партийными структурами мероприятия, когда нужно выбираться через черный ход, так как двери закрыты на замки, чтобы никто не мог выйти. Но нет подробностей, посвященных самой картине. Смеем предположить, что речь шла о ленте *Четыре ночи мечтателя* (*Quatre nuits d'un rêveur*, 1971 г.) французского режиссера Робера Брессона. Картина переносила зрителя в Париж начала 70-х гг. XX века, подобно как и в экранизации повести итальянским режиссером Лукино Висконти (Luchino Visconti, 1906–1976 гг.), который в своей ленте *Белые ночи* (*Le notti bianche*, 1957 г.) перенес действие в современную ему Италию[219]. В феврале

[218] См. оригинал: „Wyświetlają francuską wersję *Białych nocy* Dostojewskiego".

[219] В фильме была задействована целая плеяда звезд: Мария Шелл (Maria Schell, 1926–2005 гг.), Марчелло Мастроянни (Marcello Mastroianni, 1924–1996 гг.), Жан Маре (Jean Marais,

2001 года в цикле *Dostojewski – adaptacje i inspiracje* картина Брессона была показана в кинотеатре „Rotunda" в Кракове, о чем сообщалось в материале газеты [Dziś w Krakowie 2001a: 9]. А в феврале 2003 года ленту увидели зрители кинотеатра люблинского центра культуры „Chatka Żaka"[220] в рамках мероприятия *Восемь встреч с Достоевским*, на которых также была продемонстрирована картина Брессона *Кроткая* [AGDY 2003: 4].

Польские выпускники Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства (СПбГАТИ)[221] Агнешка Пшепюрска (Agnieszka Przepiórska, род. 1979 г.) и Бартош Копеч (Bartosz Kopeć, род. 1976 г.) в качестве дипломного проекта на актерском отделении подготовили постановку по *Белым ночам*. Режиссером стал их российский педагог Г. Р. Тростянецкий (род. 1950 г.). Спектакль называли одной из лучших работ зарубежных студентов. В июне 2004 года эту пьесу готовились представить зрителю в Ченстохове (Teatr im. Adama Mickiewicza), о чем и сообщалось в газете:

> На сцене зрители увидят нечто иное, нежели Достоевский изобразил в рассказе *Белые ночи*. Потому что пьеса сосредоточивается на поиске любви. Мечтатель и Настенька – два человека, которые встречаются случайно на одном из петербургских мостов, они одиноки, потеряны и в отчаянии, как дети, ищут тепла другого человека [Kopacz 2004a: 2][222].

Актеры переживали историю героев Достоевского как нечто личное: Бартош Копеч признавался, что недавно сам имел опыт чего-то подобного, а Агнешка Пшепюрска, родив ребенка и погрузившись в семейную жизнь, подчеркивала, что для нее спектакль стал напоминанием о том, что человек должен стараться как можно дольше сохранить в себе детскость.

Уже после премьеры в газете появилась еще одна публикация, посвященная спектаклю. Актер рассказывал, что работал над постановкой полтора года, стараясь открыть в тексте то, чего автор не говорил прямо, будто скрывал от читателя. Это не был вариант «трудного» Достоевского:

1913–1998 гг.) и пр. Висконти неоднократно обращался в своем творчестве к наследию Достоевского, о чем еще будет идти речь далее. Именно Достоевский и Чехов были любимыми русскими писателями режиссера.

[220] Как видно из публикаций газеты, это место частых показов фильмов по произведениям Достоевского, а также встреч и дискуссий о писателе. Ряд таких статей анализируется в нашей работе при рассмотрении конкретных тем. В качестве интересного примера приведем материал *Dostojewski po chińsku* (*Достоевский по-китайски*), в который фамилия Достоевского попала при описании показа китайского кино. Один из зрителей подметил, что триллер *Удушье* (*Zhixi*, 2005 г.; польск. *Duszenie*) режиссера Чжана Бинцзяня (Bingjian Zhang, род. 1960 г.) по сюжету напомнил *Преступление и наказание* [JZ 2005: 2].

[221] С 2015 года – Российский государственный институт сценических искусств (РГИСИ).

[222] См. оригинал: „Na scenie widzowie zobaczą coś innego niż to, co Dostojewski pokazał w swoim opowiadaniu *Białe noce*. Sztuka skupia się bowiem na szukaniu miłości. Marzyciel i Nastieńka – dwoje ludzi, którzy przypadkiem spotykają się na jednym z petersburskich mostów – są samotni, zagubieni i rozpaczliwie, jak dzieci, szukają ciepła drugiego człowieka".

актеры стремились к легкости и в отдельных элементах – даже некоторой комичности. Читатель газеты также знакомился с сюжетом произведения Достоевского, которое как актеры, так и автор публикации старались максимально приблизить зрителю и читателю. Агнешка Пшепюрска отмечала, что в Петербурге чувствовался «дух Достоевского», чего не хватало на польской сцене, где его нужно было будто бы вызывать.

В связи с постоянными изменениями мест в сюжете произведения в спектакле отказались от сложных декораций (на сцене можно было увидеть лишь металлическую кровать, четыре книги и несколько листов бумаги), как бы представляя универсальный топос. Для динамики действия пространство было заполнено движением:

> И действительно, во время постановки актеры несколько раз балансируют на подвешенных сразу возле сцены лестницах, балюстрадах или батареях. <…> Отзывы о спектакле разделились. Тем не менее субботняя премьера в награду получила овации стоя, а актеры – охапку цветов [Kopacz 2004b: 4][223].

В марте 2005 года спектакль Тростянецкого привезли в Сопот (Teatr na Plaży). Как сообщалось в газете, это был спектакль, «пропитанный атмосферой России». В материале также кратко пересказывалось содержание *Белых ночей* и приводилась история создания спектакля, что преимущественно дублировалось с предыдущими публикациями о данной постановке в газете. Руководитель сопотской сцены (Off de Bicz) Эва Игначак (Ewa Ignaczak)[224] среди причин, по которым стоит прийти на спектакль, называла авторство Достоевского, а также режиссера, который «близок Достоевскому духовно» и доводит до совершенства актерскую игру [Baran 2005: 12].

Спектакль 29 апреля 2006 года показали в Ольштыне на неделе Молодежного театра „Prolog". В анонсе события можно было прочитать, что это «один из прекраснейших рассказов великого русского писателя», в основе сюжета – «история о поиске любви и близости»:

> На одном из петербургских мостов встречаются двое молодых людей. Он блуждает одиноко, пребывая в мечтаниях. Она переживает свою первую любовную

---

[223] См. оригинал: „I rzeczywiście, podczas spektaklu aktorzy kilkakrotnie balansują na zawieszonych tuż przy scenie drabinkach, balustradach czy kaloryferach. <…> Opinie o spektaklu są podzielone. Jednak sobotnia premiera została nagrodzona owacją na stojąco, a aktorzy dostali naręcze kwiatów".

[224] Эва Игначак – одна из наиболее важных фигур польского офф-театра. По ее инициативе в 1981 году появился альтернативный театр в Гданьске (Teatr Stajnia Pegaza), который в 2003 году стал интегральной частью сцены в Сопоте (Off de Bicz). Еще в 1988 году она поставила *Бобок* по одноименному рассказу Достоевского. Приготовила десятки спектаклей. Считает, что режиссер является интерпретатором литературного произведения, которое не должно уничтожать театр, заменяя его лишь иллюстрацией. О Достоевском как одном из творческих вдохновителей режиссера шла речь в ее интервью для локальных страниц (Gdańsk) газеты за 22 октября 2010 года [Baran 2010: 12].

> неудачу. Найдут ли они дорогу друг к другу, несмотря на неверие и печальный опыт прошлого? [Program… 2006: 15][225].

О предстоящей премьере *Белых ночей* в Театре имени Стефана Жеромского (Teatr im. Stefana Żeromskiego) в городе Кельце газета сообщила в публикации за 18 декабря 2009 года [MON 2009: 9]. О событии упомянуто на следующий день в очередном номере издания [MON, ZIEM 2009: 4]. Режиссировал пьесу Кшиштоф Яворски (Krzysztof Jaworski), который для данного спектакля сделал собственный перевод произведения Достоевского, чтобы не потерять смысл каждого авторского слова и избежать субъективности иных переводчиков. В роли Федора – Давид Жлобиньски (Dawid Żłobiński, род. 1971 г.), Настеньки – Агнешка Яворска (Agnieszka Jaworska, род. 1982 г.). На сцене преобладал минимализм декораций, большой экран, как в «лаборатории любви», а актеры были в современной одежде, что уже традиционно указывало на преемственность проблем, независимо от места и времени. Директор театра Петр Щерски (Piotr Szczerski) отметил:

> Это роман, история о первой любви двух несчастных, одиноких и потерянных людей. Любви трагической, которая не сбывается <…> Это первая постановка по этому русскому писателю в Кельце. Достоевский, как ни странно, дьявольски сложен для сцены. Режиссеры обращаются к нему со страхом, а факт, что всё же это делают, является проявлением своеобразной отваги [MON 2009: 9][226].

Зритель увидел «лирическое повествование без каких-либо фейерверков и режиссерских штучек», действие двигало психологическое изображение эмоций актерами. Рецензии на спектакль не были критическими, но и не выражали чрезмерного восхищения [Białe noce], отмечалась прекрасная игра актера и слабость актрисы, звучала надежда, что спектакль будет «дозревать» уже в процессе представлений, «не хватило волшебства, искры» [Rosmanowska 2009: 6].

Адаптацию *Белых ночей* 7 и 8 декабря 2012 года увидели зрители на альтернативной сцене в Варшаве (Teatr Baza). Данная театральная студия появилась в здании бывшего продуктового магазина в столичном районе Мокотув. Основателем стал режиссер Томаш Задружны (Tomasz Zadróżny), который на протяжении двух лет учился в Академии театрального искусства в Петербурге, сотрудничал с известными режиссерами (например,

---

[225] См. оригинал: „Na jednym z petersburskich mostów spotyka się dwoje młodych ludzi. On włóczy się samotnie, snując marzenia. Ona przeżywa swój pierwszy zawód miłosny. Czy znajdą do siebie drogę mimo niewiary i złych doświadczeń z przeszłości?". Данный анонс продублирован в еще одной публикации газеты [NOK 2006: 5].

[226] См. оригинал: „To jest romans, historia pierwszej miłości dwójki nieszczęśliwych, samotnych i zagubionych ludzi. Miłości tragicznej, która się nie spełnia <…>. To pierwsza realizacja rosyjskiego pisarza w Kielcach. Dostojewski wbrew pozorom jest piekielnie trudny dla sceny. Twórcy sięgają do niego z obawą, a fakt, że to robią, jest przejawem pewnej odwagi".

К. Люпой), а затем позволил своим студентам из театральной студии создавать спектакли. Он говорил: «Русская литература насыщенна. Тяжело найти лучших писателей, нежели Чехов, Достоевский, Гоголь, Булгаков» [Pacewicz 2012: 10][227]. Публикация газеты посвящена уникальности нового театрального пространства, общественной инициативе, творческим идеям, а не самому спектаклю по произведению Достоевского.

Обрывочные упоминания повести *Белые ночи* и театральные воплощения представляли при этом на страницах газеты достаточно цельный и емкий образ произведения. Благодаря вписыванию текста и польских постановок в наследие мировой культуры повесть включается в более широкий контекст.

Двойник

Двойственность является основой развития культуры, что имеет свои специфические региональные и типологические особенности, это архетипическое составляющее человека. Фридрих Ницше в основу раздела положил «аполлоническое и дионисическое начала», которые определяют «поступательное движение искусства» [Ницше 2001a: 468]. Его Заратустра понимает, что «всегда один и один дает со временем двух» [Ницше 2001b: 48]. На пересечение наследия Достоевского и Ницше обращали внимание еще в конце XIX века, а сам «Ницше познакомился с творчеством Достоевского в 1887 г.» [Дудкин, Азадовский 1973: 681][228]. В *Сумерках кумиров* (*Götzen-Dämmerung*, 1888 г.) Ницше назвал писателя «единственным психологом», у которого «смог чему-то научиться»: «Достоевский – одна из счастливейших удач моей жизни, большая даже, чем открытие Стендаля» [Ницше 2001c: 172]. Подпольное состояние двойника, его дионисическая сущность – то, что нашло отражение в миросозерцании самого Ницше, однако будет поверхностным утверждать, что таков и сам Достоевский, который всё же множится в полифонии собственных героев.

Нобелевский лауреат Чеслав Милош видел в Достоевском и Ницше «двух великих пророков нашего времени», о которых на встрече в Гданьском

---

[227] См. оригинал: „Literatura rosyjska jest gęsta. Trudno znaleźć lepszych pisarzy niż Czechow, Dostojewski, Gogol, Bułhakow”.

[228] Достаточно подробно опыт критического осмысления данного вопроса, первые работы по теме, знакомство философа с творчеством писателя и его реакции, а также ряд спорных моментов в сопоставлении наследия Достоевского и Ницше представлены в статье: *Достоевский в Германии (1846–1921)*, опубликованной в «Литературном наследстве» (Том 86) [Дудкин, Азадовский 1973: 678–688]. Позже появилось огромное количество публикаций, связанных с Достоевским и Ницше. Детальный сравнительный анализ работ мыслителей был произведен В. В. Дудкиным, одним из авторов названной статьи, в его позднейшей книге *Достоевский и Ницше (проблемы человека)* [Дудкин 1994]. Безусловно, хрестоматийной является работа *Достоевский и Ницше (философия трагедии)* (1903 г.) русского философа Л. И. Шестова [Шестов 2000]. К последней работе мы еще будем обращаться в нашем исследовании.

университете в 1998 году говорил, что они «предвидели распад современной религиозности» [Świąder 1998: 3]. Смерть Бога у Ницше – это, скорее, и есть утрата духовности человеком и религиозными институтами; в этом мыслитель стал борцом с ложными идеалами. Достоевский представил миросозерцание противостояния идеолога и человека веры, зачастую в одном лице; писатель готов согласиться на путь покаяния через утрату личностной свободы во имя высших целей, заключенных в православной аскетике. Их объединяет устремленность к духовному совершенству, но результаты имеют кардинально различную окраску: мир человеко-Бога и Бого-человека. Здесь также есть точки соприкосновения западного персонализма и православного смирения, которые не пересекаются. В то же время вопрос выбора в данном случае вмещается в список вечных метафизических вопросов, разрешение которых не представляется возможным. Историко-культурный срез показывает трагический результат в обоих случаях, хотя с некой мифической надеждой на оптимизм: в случае победы и торжества одной из сторон вторая всегда останется трагической, если не найдет компромиссного решения в своем поражении. В данном случае отмечаются некоторые черты романтической эстетики[229].

Мотив двойничества является сквозным в творчестве Достоевского. Это отражено не только в литературоведческой мысли, философских работах или психологических исследованиях, но хорошо понято и реализовано режиссерами театра и кино. Ряд публикаций газеты, которые обращают внимание на данный аспект, посвящены триллеру Альфреда Хичкока (Alfred Hitchcock, 1899–1980 гг.) *Незнакомцы в поезде* (*Strangers on a Train*, 1950 г.)[230]. Это история идеи убийства «крест-накрест»: один из героев должен убить жену другого, а тот – отца первого. В газете читаем: «Наиболее внимательные критики обратили внимание, что Бруно и Гай – это, возможно, две стороны одного „Я", а где-то издалека к этому всему присматривается сам Достоевский» [Nieznajomi z pociągu 1994: 2][231].

В 1998 году кинолента возвращается на страницы газеты, а вместе с ней и упоминание Достоевского, который искусно представил мотив двойничества через своих героев, лишенных однозначности, как и у Хичкока:

> Психопатический Бруно является, конечно, воплощением отвратительного зла, но в поведении «хорошего» Гая легко усмотреть нерешительность,

---

[229] Более детально о романтических идеях и эстетике см.: *Romantyzm i jego media* Марии Янион [Janion 2001].

[230] Фильм продолжительностью 105 минут, называемый одним из лучших творений режиссера, снят на основе одноименного первого романа американской писательницы детективов Патриции Хайсмит (Patricia Highsmith, 1921–1995 гг.), однако расходится в ряде мест с сюжетом произведения. В эпизоде в качестве пассажира с контрабасом в поезде снялся сам Хичкок, одну из ролей сыграла его дочь. Критики восхищались начальной сценой с изображением обуви героев; убийства, которое отражалось в очках, а также финальной сценой с каруселью.

[231] См. оригинал: „Co bystrzejsi krytycy zauważyli, że Bruno i Guy to być może dwie strony tej samej osobowości, a gdzieś z daleka przygląda się temu wszystkiemu sam Dostojewski".

непоследовательность действий, а возможно, даже молчаливое позволение на преступление и особенное восхищение личностью преступника [Świeżyński 1998: 4][232].

В 1999 году о картине как об «одном из лучших триллеров Хичкока» снова можно было прочитать на страницах газеты, где фактически повторялись ранее прозвучавшие характеристики [Ś 1999: 26]. В 2000 году ленту показал польский телеканал TVN, что стало поводом для очередной публикации в газете, которая только с добавлением некоторых деталей фактически дублировала предыдущие публикации автора в издании [Świeżyński 2000: 13]. А в 2002 году фильм показал телеканал „Ale Kino!", о чем свидетельствовал подобный текст того же автора в ежедневнике [Ś 2002: 33]. В 2004 году картина дважды вышла на канале TCM[233], об этом сообщалось в продублированных публикациях газеты того же автора [Ś 2004a: 38]; [Ś 2004b: 26].

Мотив двойничества Хичкока напрямую соотносится с произведениями Достоевского, герои которого сталкиваются с двойными мыслями, а ментальный распад персонажа изображается через реальных двойников в сюжете произведений. В самом *Двойнике* мистические видения Голядкина выступают как отражение его подсознательного состояния. Множественность персонажей является лишь иллюстрацией фантазии единичного образа. Данную особенность не только понял, но и реализовал Хичкок в своей ленте.

К Достоевскому неоднократно обращался также польский писатель и журналист Рышард Капущиньски[234] в книге *Империя*[235] (*Imperium*, 1993 г.), которая еще до книжного издания по частям публиковалась на страницах газеты. Среди прочих публицист упоминает и текст *Двойника* (а также *Записки из мертвого дома*, *Белые ночи*), описывая Петербург как символ реальности и литературы[236], которые сложно отделить, когда художественный мир подменяет действительный (Пушкин, Гоголь, Достоевский, Ахматова, Белый) [Kapuściński 1993a: 12]. Петербург у Капущиньского

---

[232] См. оригинал: „Psychopatyczny Bruno jest oczywiście wcieleniem odrażającego zła, ale w postępowaniu «dobrego» Guya nietrudno dopatrzyć się kunktatorstwa, niekonsekwencji w działaniu, a może nawet milczącego przyzwolenia na zbrodnię i osobliwej fascynacji osobą zbrodniarza".

[233] "Turner Classic Movies" – американский платный канал, транслирующий классику кино. Прекратил вещание в Польше в 2015 году.

[234] Рассуждая в одной из публикаций о процессе создания текста, Капущиньски также вспомнил Достоевского, «…в книгах которого рядом с гениальными страницами можно найти очевидные банальности» (см. оригинал: „…w którego książkach, obok stron genialnych, można znaleźć oczywiste banały") [Kapuściński 1997a: 28].

[235] Русский перевод и издание книги были осуществлены в 2010 году.

[236] Петербург Достоевского стал предметом описания множества научных и популярных публикаций, что нами отмечалось ранее. Но город интересен еще и с перспективы топоса для жизни современного человека, чему также посвящаются некоторые книги, среди них назовем последние удачные издания *Петербург, где мы живем* [Петербург 2019] и *В Питере жить: от Дворцовой до Садовой, от Гангутской до Шпалерной. Личные истории* [В Питере 2019]. Это повествования о личном пространстве, созданном историей, культурой и человеком.

становится отражением двойственности всей русской ментальности, на что указывал, например, философ русского религиозного ренессанса Н. А. Бердяев в труде *Русская идея* [Бердяев 2015] или современный философ В. К. Кантор в книге *Любовь к двойнику. Миф и реальность русской культуры* [Кантор 2013]. Разбирая поэму С. А. Есенина (1895–1925 гг.) *Черный человек* (1924–1925 гг.), Е. С. Абелюк и К. М. Поливанов обращают внимание на образы-двойники в русской (даже древнерусской – *Повесть о Горе-Злочастии*) и зарубежной литературе (Ф. М. Достоевский, А. П. Чехов, Ф. К. Сологуб (1863–1927 гг.), А. А. Блок, А. Белый, В. Я. Брюсов (1873–1924 гг.), К. Д. Бальмонт (1867–1942 гг.); И. В. Гёте, О. Уайльд (Oscar Wilde, 1854–1900 гг.)) [Абелюк, Поливанов 2009а: 265–266]. Для польского журналиста автор и его тексты выступают двойниками и возникает вопрос: город или человек этого города определяет сознание в этой паре взаимоотношений? Выстраивается своеобразное драматическое единство.

В газете за 16 августа 2011 года – еще одно упоминание повести *Двойник*. Речь шла о предстоящей актерской работе американской кинозвезды Джесси Айзенберга (Jesse Eisenberg, род. 1983 г.) – роли в картине *Двойник* (*The Double*) британского режиссера Ричарда Айоади (Richard Ayoade, род. 1977 г). Съемки проходили в 2012 году, премьера состоялась в 2013 году. В публикации газеты отмечалось, что актер сыграл ранее создателя Facebook Марка Цукерберга (Mark Zuckerberg, род. 1984 г.) в фильме *Социальная сеть* (*The Social Network*, 2010 г.) и готовился к киноадаптации повести Достоевского: «Ее героем является титулярный советник Яков Петрович Голядкин, в такой степени боящийся начальства и утраты должности, что впадает в безумие» [Łupak 2011: 14][237]. Действие кинофильма происходит в современности, а местом, где разворачивается сюжет, стала контора, сотрудник которой Саймон Джеймс однажды сталкивается с новым работником Джеймсом Саймоном, что в дальнейшем оборачивается трагедией. В 2016 году телеприложение газеты сообщило о показе картины (телеканал „Ale kino +"): «Достоевский в корпорации: в офисе, где работает бестолочь с неупорядоченной жизнью, появляется новый сотрудник – с идентичной внешностью, но крайне отличающимся внутренним миром» [Szymańska, KJZ 2016: 35][238]. В данном случае мы имеем дело со следованием определенной традиции кино, сформированной ранее.

Повесть *Двойник* через рецепцию попадает в плоскость современной элитарной культуры, что способно побудить интерес читателя. При этом открывается мотивная преемственность творцов разного эстетического уровня вне зависимости от пространства и времени. Прописывается характерная особенность творческого наследия Достоевского – двойничество образов.

---

[237] См. оригинал: „Jej bohaterem jest radca tytularny Jakub Pietrowicz Goladkin, do tego stopnia bojący się przełożonych i utraty stanowiska, że popada w obłęd".

[238] См. оригинал: „Dostojewski z korporacji: w biurze, gdzie pracuje niezguła o nieuporządkowanym życiu, pojawia się nowy pracownik – o identycznej powierzchowności, lecz krańcowo odmiennym wnętrzu".

Хозяйка

Повесть *Хозяйка* попадает непосредственно на страницы „Gazeta Wyborcza" в июне 2000 года в радиопрограмме, в которой сообщалось об одноименном сорокапятиминутном спектакле (Teatr Wyobraźni) по данному произведению в режиссуре Павла Лысака (Paweł Łysak, род. 1964 г.) [Radio 2000b: 24][239]. Это всё, что удается обнаружить в газете. Радиопостановка осуществлялась по переводу поэта и эссеиста, переводчика Северина Полляка (Seweryn Pollak, 1907–1987 гг.). Произведение, хотя и доступно для польского читателя, не попало под масштабную рецепцию. Повесть предстала как иллюстрация трансформации личности в новых условиях. Это в свою очередь выступает основой для осмысления бытия. Но здесь ретрансляция произведения, а не его интерпретация. Отметим, что сам радиоспектакль был доступен на YouTube-канале (на начало 2023 года его прослушали более 24 тысяч раз) [Gospodyni].

Село Степанчиково и его обитатели

В своем творчестве Ф. М. Достоевский пытался осмыслить природу зла, проследить человеческую натуру, которая склонна не только к добру, но и способна на крайние формы жестокости; осознать и понять причины данного явления. Это станет предпосылкой для называния писателя «жестоким талантом» (Н. К. Михайловский (1842–1904 гг.))[240].

В упомянутой книге репортажей *Империя* Рышард Капущиньски обращается и к этой теме. В ежедневнике „Gazeta Wyborcza" публиковали главы неизданной еще книги, а в ноябре 1992 года напечатали интересующие нас фрагменты. В самолете из Якутска в Магадан женщина рассказывает о мучениях сына в армии от дедовщины, что порождает рассуждения о жестокости человека через отсылы к Михайловскому и произведению Достоевского *Село Степанчиково и его обитатели*, герой которого Фома Опискин совершает зло без всякой причины, лишь потому, что может, получая удовольствие от процесса: «Низкая душа, выйдя из-под

---

[239] Режиссер имеет также философское образование, является директором театра в Варшаве (Teatr Powszechny). Подготовил несколько десятков постановок в «Театре Польского радио» (Teatr Polskiego Radia). На театральной сцене он обращался к постановкам по пьесам А. П. Чехова: *Иванов*, *Три сестры*, *Вишневый сад* [Culture.pl В].

[240] Данный термин Н. К. Михайловский впервые использовал в предисловии к *Полному собранию сочинений Ф. М. Достоевского* в 1882 году. В противовес этому взгляду выступает идея русского религиозного философа Л. А. Зандера (1893–1964 гг.), который в работе *Тайна добра (Проблема добра в творчестве Достоевского)* обозначил добро как центральную тему наследия писателя (1960 г.; первоначально была издана на фр. (1946 г.), англ. (1948 г.) и нем. (1956 г.) языках) [Зандер 1960]. Пасхальность творчества Достоевского соотносится и с его миропониманием, на что также обращали внимание иные философы «русского религиозного ренессанса». Данный взгляд нашел отражение и на страницах ежедневника „Gazeta Wyborcza", и в нашем исследовании.

гнета, сама гнетет. Фому угнетали – и он тотчас же ощутил потребность сам угнетать; над ним ломались – и он сам стал над другими ломаться» [Достоевский 1972с: 13].

Герой произведения изображен диалектически по градации проявления зла, делает шаги домашнего шута, постепенно овладевая сознанием окружающих, хотя уже при первом появлении в тексте выступает завершенным характером. Писателя волнует вопрос о причинах, повлекших такие действия Опискина: социальный аспект преломляется через психологию личной обиды, жажду мстить миру за собственную несостоятельность, смакуя и растягивая удовольствие собственного садизма. Достоевский создает не только образ палача-тирана, но и в абсурдистском ключе представляет обитателей Степанчикова, которые раболепно и абсолютно добровольно не противостоят, занимают позицию жертв, а немногие бунтари тут же подвергаются наказанию и устранению по всем законам насилия. Герой-повествователь замечает: «... я понять не мог такой дерзости, такого нахального самовластия, с одной стороны, и такого добровольного рабства, такого добровольного добродушия – с другой» [Там же: 71]. Капущиньски заключал: «Полвека перед укреплением Сталина в Кремле и перед приходом к власти Гитлера Михайловский с пророческой интуицией разглядел в образе Фомы Опискина протопласт обоих этих тиранов» [Kapuściński 1992a: 10][241].

Феноменом «ненужной жестокости» в другом интервью в газете публицист назвал гражданскую войну (в рассуждениях о событиях в Руанде в 1990–1994 гг.)[242], когда также ссылался на Достоевского с мыслью, что недостаточно победить, но необходимо вылить избыток ненависти на врага [Kostyrko 1994: 8]. Перед читателем предстает анализ генеалогии зла человеческой природы, выходящий за границы исключительно русской культуры, в чем открывается архетипическое мифологическое сознание, чуждое гуманистическим ценностям. Публицист видит четкие черты антиутопии в произведении Достоевского, рассуждает о таком свойстве русской ментальности, как склонность к страданию, с одной стороны, но и «подпольность» – с другой.

Именно метафизика Достоевского становится для Капущиньского ключом в понимании русской души в современном ему пространстве, по которому он движется в настоящий ад Колымы, жизнь которой организована на костях жертв сталинских лагерей. В данном контексте Достоевский, стоящий у истоков лагерной прозы (известны польскому читателю *Записки из мертвого дома*), приобретает иное звучание в репортаже. Автор также цитирует автобиографические произведения: В. Т. Шаламова

---

[241] См. оригинал: „Pół wieku przed umocnieniem się Stalina na Kremlu i przed dojściem Hitlera do władzy Michajłowski z proroczą intuicją dostrzegł w postaci Fomy Opiskina protoplastę obu tych tyranów".

[242] Рышард Капущиньски называл Африку своим домом и утверждал, что чувствует себя африканцем. Бывал много раз в разных странах континента. Он посвятил Африке книгу *Heban* (1998 г.).

(1907–1982 гг.) – *Колымские рассказы* (первое отдельное издание – 1978 г.); Е. С. Гинзбург (1904–1977 гг.) – *Крутой маршрут* (первое издание – 1967 г.); А. В. Жигулина (1930–2000 гг.) – *Черные камни* (1988 г.), которые в современном литературоведении имеют прямые компаративистские связи с текстом и личным опытом Достоевского. Колыма – это также место, где один человек причиняет боль другому, истязает, потому что может. Публицист называет такие составляющие страдания, как «холод», «голод», «каторжный труд», «недосыпание», «паразиты», «садизм НКВД», «террор уголовников», «чувство обиды», «тоска», «страх» [Kapuściński 1992a: 10].

В еще одном фрагменте книги Капущиньски снова обращается к Достоевскому. Репортаж опять переносит на Колыму, где автор ищет следы прошлых трагедий. Вместе с ним книга *Колымских рассказов* В. Т. Шаламова и *Большая чистка* (1951 г.)[243] А. С. Вайсберга-Цыбульского (Aleksander Weissberg-Cybulski, 1901–1964 гг.) – носителей русской и западной культуры, попавших в одинаковые условия. В этом репортаже Капущиньски связывает авторов через «ненужную жестокость» Достоевского. Это молчаливая, полная терпения жертва с русской ментальностью и бунтующая, ищущая ответов и объяснений иррациональным ситуациям западная личность. Публицист обращался к философским идеям о разнице западной и восточной культур в наследии В. С. Соловьева. Данные черты характерны и для героев романного пространства Достоевского. На жертвенном подчинении в основе ментальности и паразитирует палач, издеваясь над своей жертвой, хотя роли жертвы и палача зачастую становятся неразделимы: «В этом была также черта сталинизма, что во многих случаях невозможно разделить эти две роли. <...> Это был мир замкнутого круга, из которого существовал только один выход – смерть. Это была кошмарная игра, в которой проиграли все» [Kapuściński 1992b: 10][244]. Как и Достоевский, Капущиньски рассуждал о бессмысленности человеческих страданий, которые, будучи обращенными в творческую энергию, могли бы создать рай. Иное дело, что в контексте христианской аскетики именно через страдания и терпение проложена дорога в рай, чего никак не желали принимать авторы. В дневниках же режиссера Андрея Тарковского встречаем важную мысль, которая стала знаком времени конца XX века: «Человечество слишком много страдало, что привело к постепенной утрате осознания страдания. Это опасно, так как уже нельзя спасти человечество через кровь и страдание» [Tarkowski 1999: 36][245].

---

[243] Книга вышла на разных языках с некоторыми изменениями названия. Мы ссылаемся на польский перевод, который появился в 1967 году (*Wielka czystka*); предисловие к изданию написал Густав Херлинг-Грудзински.

[244] См. оригинал: „W tym też była cecha stalinizmu – że w wielu wypadkach nie sposób oddzielić tych dwóch ról. <…> Był to świat zamkniętego koła, z którego istniało tylko jedno wyjście – śmierć. Była to koszmarna gra, w której przegrali wszyscy".

[245] См. польск. пер: „Ludzkość bardzo wiele cierpiała, co spowodowało stopniowy zanik świadomości cierpienia. Jest to niebezpieczne, ponieważ nie można już zbawić ludzkości poprzez krew i cierpienie".

О «ненужной жестокости» со ссылкой на Достоевского Капущиньски писал также в опубликованном газетой 17-м фрагменте своей книги *Путешествия с Геродотом* (*Podróże z Herodotem*, 2004 г.; впервые издана по-русски в 2008 г.) [Kapuściński 2004: 24]. Речь шла о Демократической Республике Конго, в которой публицист столкнулся с жандармами, избивавшими своих и чужих. А когда некого было истязать, они устраивали драки между собой, будучи жестокими «безо всякого повода и необходимости». Так выстраивается идея жестокости человека, выступающая как свойство не просто представителя некой нации, но как универсальная категория, характерная для человеческой природы своеволия.

В 1995 году в «Телевизионном театре» появилась 85-минутная постановка спектакля *Ekscelencja* по повести *Село Степанчиково и его обитатели* в переводе Ежи Енджеевича (Jerzy Jędrzejewicz, 1902–1975 гг.) и режиссуре Анджея Костенко (Andrzej Kostenko, род. 1936 г.). Главные роли исполнили Хенрик Биста (Henryk Bista, 1934–1997 гг.), Лидия Корсакувна (Lidia Korsakówna, 1934–2013 гг.), Кшиштоф Ковалевски (Krzysztof Kowalewski, 1937–2021 гг.), Войцех Семён (Wojciech Siemion, 1928–2010 гг.). На страницах газеты лишь кратко упоминается о событии [Nowy Dostojewski 1995: 1]. Уже в следующем году данной постановке была посвящена еще одна публикация, говорившая о «галерее гротескных портретов в ужасном и горьком учении тирании» [Ekscelencja 1996: 4]. В заметке приведена краткая история появления произведения и невосторженной реакции на него современников. Главный посыл определен так:

> Выходящая из духа литературы Гоголя повесть о терроризируемых ничтожным человеком людях, человеком, в своей сущности зависимым от них, выходит далеко за границы гоголевского сатирического тона. Она является гротескной через соединение трагического и комического, а также безжалостные портреты людей, подчиненных механизмам взаимозависимости [Там же][246].

«Совершенным спектаклем» названа постановка *Foma* (премьера 7 марта 1998 г.) в режиссуре Ремигиуша Бжика (Remigiusz Brzyk, род. 1970 г.)[247] в Театре имени Стефана Ярача в Лодзи (Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi). Заглавную роль сыграл Бронислав Вроцлавски (Bronisław Wrocławski, род. 1951 г.). Пьеса совместила традиции Мольера, Гоголя, Чехова, Гомбровича, когда зритель видел в героях самого себя через психологизм,

---

[246] См. оригинал: „Wywodząca się z ducha literatury Gogola opowieść o ludziach tyranizowanych przez mizernego, w gruncie rzeczy zależnego od nich człowieka, daleko wykracza poza gogolowski, satyryczny ton. Jest groteskowa przez połączenie tragizmu ze śmiesznością oraz bezlitosne portrety ludzi poddanych mechanizmom współzależności".

[247] В контексте нашей работы важным является факт сотрудничества режиссера с Кристианом Люпой, учеником которого он был и вместе с которым работал в Старом театре в Кракове. А это означало сосредоточенность на изображении внутреннего мира героев, а не на внешних эффектах. Постановка по повести Достоевского в переводе писателя, литературоведа, эссеиста, переводчика Ежи Енджеевича стала самостоятельным и успешным театральным дебютом режиссера.

комичность и гротескность. Манипуляции Фомы опираются на игре эмоциями и чувствами, чего не видят герои, но видит зритель:

> Терапевтический посыл этого спектакля – ассертивность. Зритель, научись говорить «нет». Это единственное оружие против Фомы, которого ты встретишь, встречаешь в жизни. Но есть и еще один аспект. Еще одна болезненная рана. Ты носишь Фому в себе. И с этим ты что-то должен сделать сам [Obrębowska-Piasecka 1998: 4][248].

Рецензия ясно и точно передает основное содержание произведения Достоевского, ставит его в актуальные для читателя условия, раскрывает главную идею повести. Насилие перестает быть исключительно физическим, становится нравственным, приобретая еще большую силу воздействия на дороге к тотальному уничтожению, якобы во имя добра. Постановка – это и призыв к самостоятельности в выставлении оценок.

Литературовед Збигнев Жакевич, характеризуя своего советского опекуна во время поездки в СССР, сравнивал его с героем этой повести: «Человек ничтожный, любитель выпить, с целым багажом комплексов советского человека, с той странной смесью тирана и лакея, как Фома Фомич Опискин из *Села Степанчикова* Достоевского» [Żakiewicz 1998: 30][249]. В этой оценке, как нам кажется, отмечена очень точная двойственность миросозерцания персонажа, проводящего свои манипуляции на срезе уступок и атак, что выглядит как ловкие психологические ловушки.

В Варшаве (Teatr Współczesny) 25 января 2006 года состоялась премьера спектакля *Wasza Ekscelencja* (*Ваше высочество*)[250]. Режиссер Изабелла Цивиньска (Izabella Cywińska, 1935–2023 гг.)[251] обратилась к *Селу*

---

[248] См. оригинал: „Terapeutyczne przesłanie tego spektaklu to asertywność. Widzu, naucz się mówić: «nie». To jedyny sposób na Fomę, którego spotkasz, spotykasz w życiu. Ale jest jeszcze jeden aspekt. Jeszcze jedna bolesna rana. Fomę nosisz w sobie. I z tym musisz coś zrobić sam".

[249] См. оригинал: „Człowieczek niepokaźny, mocno trunkowy, z całym bagażem kompleksów człowieka sowieckiego, z tą dziwną mieszanką tyrana i służalca, niczym Foma Fomicz Opiskin z *Sioła Stiepanczikowa* Dostojewskiego".

[250] Данный театр упомянут в газете вместе с фамилией Достоевского в еще одной публикации за 2 июня 2007 года. Говорилось о высоком уровне представлений, обращении к известным авторам (среди них и Достоевский), но главным недостатком называлась ставка на звездный состав театра, а не молодых актеров [Derkaczew 2007: 8].

[251] Режиссер театра и кино, кинокритик, была министром культуры и искусства в 1989–1991 гг., художественным директором варшавского театра „Ateneum" в 2008–2011 гг. На страницы газеты в 1998 году ее фамилия попадает в связи с приездом в Познань и встречей с бывшими коллегами Нового театра в Познани (Teatr Nowy w Poznaniu), директором которого Изабелла Цивиньска была ранее (1973–1989 гг.); и зрителями сериала *Boża podszewka* (1997 г.), вызвавшего недовольство публики, возмущенной искажением фактов и негативным представлением образов обычных людей литовского пограничья. Кроме того, на встрече в театре прозвучало слово «предательство», что говорило об измене театру во имя телевидения и кино. Малоприятную дискуссию со зрителями пыталась успокоить культуролог Анна Зайдлер-Янишевска (Anna Zeidler-Janiszewska), которая поясняла, что искусство не всегда оперирует эстетикой прекрасного. В качестве примера для оппонента появился Достоевский: «Окружают ли вас только люди красивые и аристократичные? Зачем Достоевский выбрал героем своего романа идиота? Читали ли вы *Идиота* Достоевского?» (см. оригинал: „Czy otaczają państwa

Степанчикову и его обитателям (также перевод Ежи Енджеевича). В газете читаем анонс перед премьерой: «Действие разворачивается в поместье полковника в отставке Ростанева. Сюда приезжает молодой племянник хозяина и попадает в самый центр домашней интриги» [DOW 2006: 23][252]. В рецензии после премьеры говорилось, что это произведение только на первый взгляд кажется «самым жизнерадостным текстом», а в действительности оно указывает на повторяемость ошибок человека. Автор отмечала, что эта повесть стала итогом десятилетних мытарств писателя на каторге и в ссылке как «нигилистический трактат о бессмысленности страданий»:

> …идиллия, в которой тиран-самозванец Фома Фомич Опискин «способствует всеобщему счастью». Лишь позже появятся *Записки из мертвого дома* – шокирующее свидетельство прозябания в остроге. Пока еще писатель, который уже совсем скоро начнет проводить своих героев через наиболее развращенные места ада, позволяет им верить в жалость, справедливость и чувство удовлетворенности [Derkaczew 2006: 18][253].

Роль главного героя исполнил Анджей Зелиньски (Andrzej Zieliński, род. 1961 г.). Опискин сравнивался с Г. Е. Распутиным (1869–1916 гг.), властелином душ царской семьи. Но при этом подчеркивается, что режиссер сосредоточилась не на образе злодея, а на его жертвах. И главный вопрос, как и у Достоевского: почему целое семейство поддается чарам Фомы Опискина? Режиссер делает спектакль современным через декорации (сиденье из метро, винтажная мебель ночных клубов и пр.). Элементом сценического реквизита становится икона, которая подчеркивает вневременность пространства, находящегося в координатах христианской культуры.

Сюжет спектакля представлен циклом, который будто начинается сначала в финале после возвращения Фомы. Торжества правды так и не происходит, тиран побеждает. Рецензент заметила:

> Героям всё время сопутствует назойливый звук мух. Может, это *Мухи* из Жана-Поля Сартра, напоминающие, что для обретения свободы недостаточно убить тирана, необходимо обладать и внутренней отвагой? Или из фильма *Повелитель мух*, показывающего, что самым грозным тираном являются неведение и страх? [Там же][254].

---

tylko ludzie piękni, szlachetni? Dlaczego Dostojewski wybrał na bohatera swojej powieści idiotę? Czy czytał pan *Idiotę* Dostojewskiego?") [Obrębowska-Piasecka, Wyszyńska 1998: 4]. Оппонент романа не читал, но остался непреклонен. В 1992 году в «Телевизионном театре» режиссер поставила *Униженных и оскорбленных* Достоевского, о чем речь будет идти далее.

[252] См. оригинал: „Rzecz dzieje się w majątku ziemskim emerytowanego pułkownika Rostaniewa. Przyjeżdża tu młody siostrzeniec właściciela i trafia w sam środek domowej intrygi".

[253] См. оригинал: „…sielanką, w której samozwańczy tyran Foma Fomicz Opyskin «przyczynia się do ogólnego szczęścia». Dopiero później pojawią się *Wspomnienia z domu umarłych*, wstrząsające świadectwo wegetacji w obozie. Na razie pisarz, który już niebawem zacznie wprowadzać swoich bohaterów w najbardziej zwyrodniałe rejony piekieł, pozwala im jeszcze wierzyć w litość, sprawiedliwość i spełnione uczucie".

[254] См. оригинал: „Bohaterom cały czas towarzyszy natrętny dźwięk much. Czyżby były to *Muchy* z Jeana-Paula Sartre'a przypominające, że aby odzyskać wolność, nie wystarczy zabić

Спектаклю дали положительную оценку, хотя и отмечали некоторые заимствования. Цивиньска воспользовалась приемами из мультфильма *Tango* (1980 г.) польского режиссера Збигнева Рыбчиньского (Zbigniew Rybczyński, род. 1949 г.). Этот восьмиминутный фильм получил премию «Оскар» (1983 г.) как лучшая короткометражная анимация. В его основе – незамысловатая идея повторяемости действий персонажей (всего их 22), помещенных в небольшое пространство комнаты. В спектакле герои также зажаты в пространство, в котором доминирует Опискин, хотя все они действуют сами по себе. Вторая часть начинается так же, как и анимация: в комнату через окно влетает мяч. Это заимствование только подчеркивает экзистенциальную повторяемость, которую и желала показать режиссер.

Рецепция повести *Село Степанчиково и его обитатели* значительно шире и основательнее, нежели текстов до этого. Антиутопический характер произведения позволяет выстроить яркие параллели с современностью, отразить универсальный характер зла. Здесь явно проступают проблемы, которые волнуют создателя и реципиента современной культуры. Дидактическая функция произведений ненавязчива, побуждает к осмыслению поведенческих моделей. Психологические формулы накладываются на метафизические контексты истории, представляют человека в координатах жертвы и палача. Культура вбирает ряд функций, которые направлены на качественное изменение жизни личности.

Записки из подполья

Записки из подполья[255] имеют непростую судьбу. Литературоведы А. де Лазари и Т. Сухарски заметили:

> В Польше научной рефлексии творчества Достоевского, особенно после перелома 1989 года, сопутствует серьезный рост издательского интереса к трудам по достоевсковедению. Правда, мы до сих пор не дождались полного критического издания произведений писателя на польском языке, но многое сделано для того, чтобы ни один существенный текст не остался без внимания издателей. Это касается прежде всего тех произведений, которые в годы социализма в Польше

---

tyrana, ale trzeba jeszcze mieć wewnętrzną odwagę? Czy z filmu *Władca much* pokazującego, że najgroźniejszym tyranem jest niewiedza i strach?". Здесь речь идет об экранизации одноименного романа (*Lord of the Flies*, 1954 г.) лауреата Нобелевской премии по литературе (1988 г.) английского писателя Уильяма Голдинга (William Golding, 1911–1993 гг.).

[255] Следует обратить внимание на особенности перевода названия произведения на польский язык (*Notatki z podziemia*), когда ключевое слово «подполье» в польском варианте философа и переводчика Януша Добешевского (Janusz Dobieszewski, род. 1955 г.) становится „podziemie", что равнозначно не соотносится по смыслу с оригиналом. Предложенная Хенриком Папроцким версия *Notatki z lochu*, на наш взгляд, имеет больше общего с названием Достоевского.

не издавались по цензурным соображениям, как, например, *Записки из подполья* [Лазари, Сухарски 2013а: 41].

Мотив двойничества, характерный даже для самых ранних произведений Достоевского, раскрывается в экзистенциальном ключе и в *Записках из подполья*, когда писатель вводит новый литературный тип – «подпольного» героя, а также объясняет основные тезисы своей метафизики. Перед нами «противоположные элементы» человеческого сознания, эгоцентризм, направленный на разрушение всяческих норм; следование этим нормам – «всё от скуки», а добро – как необходимость человека просвещенного. Именно в этом произведении Достоевский писал: «…самое лучшее определение человека – это: существо на двух ногах и неблагодарное. Но это еще не всё; это еще не главный недостаток его – это постоянное неблагонравие…» [Достоевский 1973а: 116]. Человек – созидатель и разрушитель, моралист и сладострастник. Именно таков «подпольный» человек, который в ситуации выбора отвечает: «Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить» [Там же: 174]. Но здесь и вопрос от Достоевского устами героя, насколько «подпольный» человек живет в каждом, спрятавшись за трусостью и лживостью.

Отражение данного произведения в ежедневнике „Gazeta Wyborcza" берет отсчет в 1999 году, когда издание сообщало о монодраме *Dwa razy dwa – cztery, czyli wszystko co piękne i wzniosłe* (*Дважды два – четыре, или Всё, что прекрасно и возвышенно*) в режиссуре Малгожаты Шишки (Małgorzata Szyszka)[256] по *Запискам из подполья* в Варшавском центре культуры (Warszawski Ośrodek Kultury) на улице Электоральна, 12 (Elektoralna 12). Сыграл в спектакле актер театра „Studio" Ежи Лазевски (Jerzy Łazewski, род. 1967 г.) [Dostojewski… 1999: 11][257]. В данном случае речь идет лишь об афише спектакля, в материале издания нет каких-либо оценок или критических описаний.

Следующим упоминанием в газете *Записок из подполья* стала публикация о готовящихся премьерах в Ополе (Teatr im. Jana Kochanowskiego). Среди прочего названа «…камерная авторская адаптация Павлом Пассини сюжетных линий, почерпнутых в рассказах *Кроткая* и *Записки из подполья* Федора Достоевского» [Wodecka-Lasota 2004: 4][258]. Режиссер планировал соединить противоположных на первый взгляд героев двух произведений писателя.

---

[256] Спектакль в этом же году получил специальную награду жюри за лучший сценарий на 32-м Всепольском фестивале театров одного актера (32 Ogólnopolski Festiwal Teatrów Jednego Aktora) во Вроцлаве, а также был отмечен 1-й премией за актерскую игру исполнитель единственной роли. Позже режиссер создала документальный фильм о писателе *Śladami Fiodora Dostojewskiego po Petersburgu* (2008 г.).

[257] Отметим, что в материале допущена неточность: вторая часть *По поводу мокрого снега* представлена как отдельное произведение, а не основной текст *Записок из подполья*.

[258] См. оригинал: „…kameralna autorska adaptacja Pawła Passiniego wątków zaczerpniętych z opowiadań Fiodora Dostojewskiego pt. *Łagodna* i *Notatki z podziemia*".

В 2005 году в газете была напечатана на польском языке статья Льва Шестова *Жар-птицы. К характеристике русской идеологии* [Szestow 2005: 27], которая открывается цитатой из второй части *Записок из подполья*:

> У нас, русских, вообще говоря, никогда не было глупых надзвездных немецких и особенно французских романтиков, на которых ничего не действует, хоть земля под ними трещи, хоть погибай вся Франция на баррикадах, – они всё те же, даже для приличия не изменятся, и всё будут петь свои надзвездные песни, так сказать, по гроб своей жизни, потому что они дураки. У нас же, в русской земле, нет дураков; это известно; тем-то мы и отличаемся от прочих немецких земель. Следственно, и надзвездных натур не водится у нас в чистом их состоянии [Достоевский 1973а: 126].

Этот фрагмент становится началом рассуждений о политическом даре Достоевского и его шовинизме. Об отсутствии дураков в России Шестов писал с возмущением: «Если бы кто хотел придумать самое злое слово о нас, едва ли бы выдумал он что-либо более язвительное»; а также говорил о «злой и язвительной насмешке» [Шестов 1991: 189]. Далее Шестов снова цитировал произведение: «Свойства нашего романтика – это всё понимать, *всё видеть и видеть часто несравненно яснее, чем видят самые положительные наши умы*…» [Достоевский 1973а: 126]. Данные цитаты Шестов использовал в контексте русской революции (статья написана в 1918 году), рассуждая об иррациональности «империалистических романтиков», к которым причислял и Достоевского. Идея и «благословление неба» – составляющие этого самого русского романтика, в понимании Шестова, независимо от того, является ли он империалистом, монархистом или социалистом: «Факт же остается неизменным: идеологи русской революции пользуются теми же аргументами, что и идеологи русского империализма» [Шестов 1991: 191]. Русская идея, которая выстраивается на словах, в мечтаниях, рассуждениях, но не в деятельности, – то, к чему приходит философ. Его заключение неоптимистично: «Колоссальная война, колоссальная революция – и разбитые корыта в стане всех наших надзвездных романтиков, тех романтиков, о которых Достоевский писал, что в русской земле их нет, а бывают они только в землях французских и немецких» [Там же]. Произведение Достоевского становится каркасом, на котором Шестов выстраивает механизм разрушительной российской идеологии, являющейся губительной не для Запада, но прежде всего для самой России, которую он лишал при таких обстоятельствах надежды на свободу. Свою статью Шестов заканчивал так: «Придется утешать себя по Достоевскому, что, дескать, мы всё вперед видели и предвидели и хотели именно того, что произошло…» [Там же: 192].

Публикация польского перевода не содержала комментария, а вот в переиздании в журнале «Знамя», на наш взгляд, комментарий А. А. Ермичева является значимым:

> Цитируемое место из монолога героя *Записок из подполья* приводится Шестовым, во-первых, не совсем точно; во-вторых, без учета трагически-ернического подтекста рассуждений «парадоксалиста». В противоположность Шестову, полагающему, что Достоевский отрицает существование «надзвездных натур» в русских землях, «парадоксалист», похоже, утверждает обратное [Там же: 193].

Лев Шестов совместил историко-политическую ситуацию, публицистический взгляд Достоевского и его художественный текст; последний, однако, не укладывается в полифонию писателя. В польской либеральной газете при публикации статьи Шестова этот момент не учитывается, ибо материал направлен на антиимперское звучание, а этой цели в данном случае он достигает.

Нашлось указанное произведение Достоевского и в списке рекомендованных десяти книг Яна Гондовича, поставившего *Записки…* на первое место. В публикации подчеркивалось, что это первое произведение, в котором рассказчиком стал «подлец»:

> Сначала, помните, некий брюзга в кипящем ядом монологе разрушает один за другим все идеалы человечества и надежды лучшего завтра. Потом рассказывает, как склеил сладкими словечками шлюху, а когда та пришла, высмеял ее и сплавил. В третьей части очеловечивался – и именно это вырезала цензура! [Gondowicz 2013: 60][259].

Здесь же в публикации приведена цитата из письма писателя к брату Михаилу от 26 марта 1864 года из Москвы: «Свиньи цензора, там, где я глумился над всем и иногда богохульствовал *для виду*, – то пропущено, а где из всего этого я вывел потребность веры и Христа – то запрещено» [Достоевский 1985b: 73]. В комментарии же к данной цитате в публикации отмечено: «Автограф ее не сохранился, и потому установить конкретно изменения в тексте, появившиеся вследствие вмешательства цензуры, невозможно» [Там же: 400]. А вот в газете добавлена еще одна ссылка: «Согласно Константину Мочульскому, знатоку Достоевского, речь шла о едва ли полутора страницах текста. И всё же писатель этого никогда не восстановил» [Gondowicz 2013: 60][260]. В одном абзаце текста сконцентрирован целый ряд безошибочных литературоведческих фактов, значимых для читателя издания.

В рамках театрального фестиваля „Iłła Fest" в Познани (Drewutnia) 18 и 19 октября 2013 года зрители увидели монодраму *Podziemie* (*Подполье*) Петра Завадзкого (Piotr Zawadzki, род. 1960 г.). В газете приводился следующий анонс спектакля:

---

[259] См. оригинал: „Najpierw, pamiętacie, pewien zgred w kipiącym jadem monologu rozwala seryjnie wszystkie ideały ludzkości i nadzieje lepszego jutra. Potem opowiada, jak wziął na lep słodkich słówek kurewkę, a gdy doń przyszła, wydrwił ją i spławił. W trzeciej części się uczłowieczał – i to właśnie zdjęła cenzura!".

[260] См. оригинал: „Według znawcy Dostojewskiego Konstantina Moczulskiego chodziło o ledwie półtorej strony druku. A jednak pisarz nigdy ich nie przywrócił".

> Герой *Подполья* – это типичный аутсайдер. Его территорией является отчуждение, а единственной активностью – наблюдение за жизнью через щель в полу. Его породили цивилизационное развитие, рационализм, прагматизм и вездесущая научность. Он является их продуктом, но в то же время – бунтарем, для которого в экзистенциальной ловушке современности оружием выступает только упрямое отрицание и насмешки [MAK 2013: 10][261].

Ведущий у Достоевского мотив двойничества получил свой вариант в подпольности. Это отражает рецепция газеты, в публикациях которой четко расставлены смысловые акценты в театральных рецензиях и иных материалах. Авторы вынесли текст повести за границы исключительно психологии человека, открыв перспективу философских проблем и социально-политических аспектов современности.

Униженные и оскорбленные

Роман *Униженные и оскорбленные* стал своеобразным возвращением писателя в литературу после десятилетнего перерыва, связанного с понесенным наказанием за дело М. В. Петрашевского. Это произведение оказалось на пороге входа к созданию Достоевским больших романов. Именно поэтому литературовед М. В. Михновец во вступительной статье к отдельному изданию произведения назвала его «романом-предвестьем», а жанр определила как «социально-психологический роман с яркой сентиментальной окраской» [Михновец 2018: 6].

На страницы ежедневника „Gazeta Wyborcza” роман попал еще в начале 1990-х годов. В «Телевизионном театре» в апреле 1992 года осуществлена постановка *Униженных и оскорбленных* в режиссуре Изабеллы Цивиньской с известной актрисой Данутой Стенкой (Danuta Stenka, род. 1961 г.). Реализуется театральная адаптация менее популярного текста Достоевского на польской театральной сцене, но живой интерес представляют собой диалоги и изображение «настоящих человеческих страстей»:

> Сюжет раннего романа (1861 г.) Федора Достоевского не отличается от типичной мелодрамы XIX века. Был бы это один из таких не стоящих называния романчиков, если бы не гениальная способность автора в создании настоящих, живых характеров. Герои ни на минуту не становятся притворными или банальными. Втянутые в страстные, острые конфликты, раскрывают настоящие черты человеческого естества [Skrzywdzeni i poniżeni 1992: 6][262].

---

[261] См. оригинал: „Bohater *Podziemia* to typowy outsider. Jego strefą jest obcość, a jedyną aktywnością obserwacja życia przez szparę w podłodze. Zrodził go cywilizacyjny postęp, racjonalizm, pragmatyzm i wszechobecna naukowość. Jest ich wytworem, lecz jednocześnie jest także buntownikiem, któremu w egzystencjalnej pułapce nowoczesności za broń służy już tylko uparta negacja i szyderstwo”.

[262] См. оригинал: „Fabuła wczesnej powieści (1861) Fiodora Dostojewskiego nie różni się od typowego XIX-wiecznego melodramatu. Byłaby ona jednym z tych nie wartych wzmianki

Перед зрителем и читателем – шаг к осмыслению творческой системы писателя в широком контексте в современном польском культурном пространстве.

Польская режиссер Наталия Корчаковска (Natalia Korczakowska, род. 1979 г.) неоднократно обращалась к постановкам по произведениям Достоевского, что еще будет разбираться далее. Среди таких постановок – пьеса по *Униженным и оскорбленным*. Неудачу спектакля *Nelli* отметила критик Иоанна Деркачев (Joanna Derkaczew), которая писала о *Кукле* (*Lalka* – первое книжное издание 1890 г.) Болеслава Пруса (Bolesław Prus, 1847–1912 гг.) в постановке Виктора Рубина (Wiktor Rubin): «Неудачная *Кукла* вписывается в тренд возвращения к реализму XIX века». В этом списке назван и Достоевский в постановке Наталии Корчаковской: «В театре режиссеры и драматурги, не переставая, поддаются волнению и простому морализаторству» [Derkaczew 2008: 14][263]. Современный зритель требует не просто воспроизведения литературного произведения и явных указаний, но работы, побуждающей к осмыслению.

Опосредованное упоминание романа можно найти также в интервью с Кристианом Люпой, приуроченном к польскому театральному фестивалю „Spotkania" («Встречи»), пришедшему на смену Варшавским театральным встречам в 2002 году [Wyżyńska 2002: 2]. Среди привезенных на мероприятие спектаклей названы *Униженные и оскорбленные* (премьера 2001 года) немецкого театрального режиссера Франка Касторфа (Frank Castorf, род. 1951 г.), который неоднократно и до этого, и позже обращался к творческому наследию писателя: *Бесы* (1999 г.), *Идиот* (2002 г.), *Преступление и наказание* (2005 г.), *Игрок* (2011 г.), *Хозяйка* (2012 г.). Сам Люпа о немецком коллеге говорил так: «Спектакли Касторфа до настоящего момента связывали с радикальным взглядом на современность. Его Достоевский несколько иной» [Там же][264].

Другая публикация газеты посвящена именно этому спектаклю Касторфа, который назван переводчиком романа XIX века «на язык современной поп-культуры». Постановка немецкого режиссера формально соотносилась с голландским телевизионным реалити-шоу «Большой брат» ("Big Brother"), которое транслировалось в разных странах. Действие *Униженных и оскорбленных* происходило в отдельном театральном павильоне, построенном на сцене, а за каждым движением актеров следили видеокамеры, дающие изображение на экран для зрителей. Актеры покидали помещение лишь изредка, будто выходя из дискомфортного пространства на

---

powieścideł, gdyby nie genialna umiejętność autora w kreowaniu prawdziwych, żywych postaci. Bohaterowie nie są ani przez chwilę ckliwi czy banalni. Wplatani w namiętne, ostre konflikty ujawniają prawdziwe cechy ludzkiej natury".

[263] См. оригинал: „Nieudana *Lalka* wpisuje się w trend powrotu do dziewiętnastowiecznego realizmu"; „W teatrze reżyserzy i dramaturdzy ciągle dają się ponieść wzruszeniu i prostemu moralizatorstwu".

[264] См. оригинал: „Spektakle Castorfa do tej pory kojarzono z radykalnym spojrzeniem na współczesność. Jego Dostojewski jest nieco inny".

мгновение. Чтобы еще больше приблизить телевизионную атмосферу, действия спектакля отделялись рекламой на экране. Сложно понять, как режиссер, сражающийся с миром потребления, обратился к символу этого мира – «Большому брату». Ответ в себе таят и уже отмеченные жанровые особенности самого романа, и параллели на уровне проблемы. В комментариях к роману в новом *Полном собрании сочинений и писем* писателя отмечается:

> Основная этико-религиозная и социальная проблема романа – проблема эгоизма. <…> Валковский – новый для писателя тип. Этот герой-идеолог – литературный предшественник более сложных и художественно совершенных героев того же плана – «подпольного парадоксалиста», Раскольникова, Свидригайлова, Ставрогина [Достоевский 2014b: 630–631].

Валковский и становится ярким примером воплощения того самого мира потребления, эгоцентризма, развратного гедонизма и меркантилизма, которые несут в себе участники телешоу. Герой романа так определяет свою жизненную философию:

> Люби самого себя – вот одно правило, которое я признаю. Жизнь – коммерческая сделка; даром не бросайте денег, но, пожалуй, платите за угождение, и вы исполните все свои обязанности к ближнему, – вот моя нравственность, если уж вам ее непременно нужно, хотя, признаюсь вам, по-моему, лучше и не платить своему ближнему, а суметь заставить его делать даром. Идеалов я не имею и не хочу иметь; тоски по ним никогда не чувствовал. В свете можно так весело, так мило прожить и без идеалов… [Там же: 407–408].

Очевидно отсутствие характерной для последующих романов усложненности персонажей, а сам писатель в *Примечании <к статье Н. Страхова «Воспоминания об Аполлоне Александровиче Григорьеве»>* (1864 г.) признавался в некоторой слабости произведения, называя его «фельетонным романом»:

> Совершенно сознаюсь, что в моем романе выставлено много кукол, а не людей, что в нем ходячие книжки, а не лица, принявшие художественную форму… <…> Вышло произведение дикое, но в нем есть с полсотни страниц, которыми я горжусь. Произведение это обратило, впрочем, на себя некоторое внимание публики [Достоевский 1980a: 133–134].

Именно такая искусственность, кукольность определяет и человека, закрытого в четырех стенах и наблюдаемого через видеокамеры. В этом же скрывается и огромный интерес зрителя к мелодраматической эмоциональности. Все эти моменты и учитывал в своей постановке немецкий режиссер. В газете о спектакле Касторфа читаем:

> Режиссер, помещая жителей Петербурга XIX века в дом «Большого брата», жестко расправился с сентиментализмом. Под контролем камер нет места для настоящих

> слез и волнения, всё искусственно, ибо таковой является сама ситуация, причем дважды: раз – ибо это театр; два – ибо транслируется по телевидению. При таких обстоятельствах мелодрама заменяется гротеском [Pawłowski 2002b: 18][265].

Режиссеру благодаря современному пространству телешоу удалось открыть в романе черты «мениппеи» (М. М. Бахтин). Каждый из героев занят собой, живет напоказ, и даже идеалист-рассказчик преисполнен комичности. Персонажи лгут, лицемерят, мечтают о деньгах, забывают о чести и достоинстве, ждут жертвенности от другого. Классический текст становится материалом для Касторфа, который иронизирует над человеком современности и его псевдоценностями. В этом и есть точное следование писательскому замыслу и тонкое изображение его ведущих проблем. Сентиментальность Достоевского сменяется смехом, но это смех через трагический пафос в главных пороках человека-эгоиста. Между двумя комнатами павильона располагался темный коридор с венецианским зеркалом, за которым князь Валковский устраивал оргии. Это символическое внутреннее пространство человеческого подсознания, второго «я», которое человек скрывает от других. Именно такой «подпольный парадоксалист» становится идейно главным героем позднего творчества Достоевского.

В спектакле Касторфа тезы писателя звучат как универсальные категории вне времени и пространства:

> Сверху – достаток и телевизионная мишура, а внутри – мрачные заулки, которые Достоевскому даже не снились. Касторф через конвенцию «Большого брата» показывает то, чего бы «Большой брат» никогда не показал, и в этом заключается огромное лукавство его замысла [Там же][266].

Именно таким в романе рассказчик представляет и князя Валковского, который «находил какое-то удовольствие, какое-то, может быть, даже сладострастие в своей низости и в этом нахальстве, в этом цинизме, с которым он срывал, наконец, передо мной свою маску» [Достоевский 2014b: 400]. Самоунижение героя, презрение к себе становятся специфическим гедонизмом «чудовища разврата и порока». Как пророчество звучат слова князя:

> Угрызений совести у меня не было ни о чем. Я на всё согласен, было бы мне хорошо, и нас таких легион, и нам действительно хорошо. Всё на свете может погибнуть, одни мы никогда не погибнем. Мы существуем с тех пор, как мир существует. Весь мир может куда-нибудь провалиться, но мы всплывем наверх [Там же: 408].

---

[265] См. оригинал: „Reżyser, wsadzając XIX-wiecznych mieszkańców Petersburga do domu Wielkiego Brata, brutalnie rozprawił się z tym sentymentalizmem. Pod kontrolą kamer nie ma miejsca na prawdziwe łzy i wzruszenia, wszystko jest sztuczne, bo sztuczna jest cała sytuacja, i to podwójnie – raz, bo to teatr, dwa – bo transmitowany przez TV. W tych okolicznościach romans zmienia się w groteskę".

[266] См. оригинал: „Z wierzchu dobrobyt i telewizyjny blichtr, wewnątrz mroczne zaułki, o których się Dostojewskiemu nie śniło. Castorf za pomocą konwencji «Wielkiego Brata» pokazuje to, czego nigdy «Wielki Brat» by nie pokazał, i na tym polega wielka przewrotność tego pomysłu".

Именно эту мысль в своем спектакле подтверждает Касторф, полностью обнаруживая в классическом произведении черты и XXI века, в котором продолжает существование такой тип. Не происходит духовного перерождения и героя романа: Нелли умирает «непримиренная», а князь достигает своих целей.

В финальном торжестве зла в романе, его подчеркивании немецким режиссером символическое место занимает оценка произведения и Фридрихом Ницше, который, как признавался, читал *Униженных и оскорбленных* «с глазами, полными слез»:

> Роман *Униженные и оскорбленные* вызывает у него «глубочайшее уважение к Достоевскому-художнику». Важно, однако, подчеркнуть, что художник для Ницше – нечто несравненно большее, чем писатель и чем любой человек искусства. Художник в его философии – понятие узловое и весьма специфическое. Это – гений, преисполненный первородной творческой мощи, которая возносит его над действительностью к горним высотам эстетической свободы «по ту сторону добра и зла» [Дудкин, Азадовский 1973: 682].

Для имморалиста Ницше идеология князя Валковского не могла пройти без внимания; не преминул отметить ее и его творческий антипод – Касторф, устремленный к поиску нравственных идеалов, которые без дидактического нарратива определял философ.

Как обращал внимание в газете театральный критик Роман Павловски, анализируя постановку *Endstation America*, привезенную на гастроли во Вроцлав (9 декабря 2002 г., Teatr Polski), режиссер «немецкого политического театра» обрушивается с критикой на капиталистический уклад, который «отобрал у людей их идеалы, заменяя героев прошлого на потребителей». Таким образом Касторф каждое произведение (Ф. М. Достоевского, Г. Гауптмана (Gerhart Hauptmann, 1862–1946 гг.) или Ж.-П. Сартра) наделяет на сцене современными смыслами [Pawłowski 2002d:15][267].

---

[267] Фамилия режиссера появилась еще в одной публикации газеты, правда, посвященной премьере в Зальцбурге неоконченной пьесы *Woyzeck* (*Войцек*) немецкого драматурга Георга Бюхнера (Georg Büchner, 1813–1837 гг.) в постановке еще одного современного немецкого режиссера – Михаэля Тальхаймера (Michael Thalheimer, род. 1965 г.). Статья касалась данного режиссера, а Касторф назывался в перечне преуспевающих современных режиссеров немецкой театральной сцены, но в характеристике героя самой пьесы упомянут и Достоевский: «Заглавный герой пьесы, написанной в 1836 году и признанной в качестве первой современной социальной драмы, – это „униженный и оскорбленный", как бы сказал Достоевский» (см. оригинал: „Tytułowy bohater napisanej w 1836 roku i uznawanej za pierwszy nowoczesny dramat społeczny sztuki to «skrzywdzony i poniżony», jak by powiedział Dostojewski") [Niedziela 2003: 15]. Только в постановке Тальхаймера герой-жертва стал палачом своих обидчиков. Некая неразделимость Касторфа с творчеством Достоевского отражена в публикациях газеты о польско-немецком фестивале искусств „Kontrapunkt 2004" (один из старейших и уважаемых польских театральных фестивалей) в Щецине, на котором, как можно было узнать из двух статей, прозвучал доклад *Frank Castorf i Dostojewski* (*Франк Касторф и Достоевский*) [Polsko-Niemiecki… 2004a: 14]; [Polsko-Niemiecki… 2004b: 11]. На этом же театральном фестивале в 2012 году, как сообщалось в газете, искали ответа на

Рецепция романа в газете отражает не просто социальный аспект и сентиментальный пафос произведения, что было бы достаточно архаичным ориентиром, но раскрывает смысловой стержень, который сфокусирован на образе «подпольного парадоксалиста». Такой ракурс метафизического прочтения романа становится первоосновой анализа. Произведение представляет базу для углубления сквозных мотивов творческого наследия писателя. А что еще более важно, всё это наделяет главного героя чертами персонажа жанра антиутопии. Имеющий функцию предупреждения текст актуально звучит в современности, является универсальным.

Записки из мертвого дома

Первое книжное издание польского перевода *Записок из мертвого дома* появилось в 1897 году. С этим текстом, как отметил М. Ведеманн, была связана настоящая европейская слава Достоевского и формирование «польской модели» его творчества после восстания 1863–64 годов [Wedemann 2010: 16]. Это текст писателя, который в его творческой системе напрямую относится к «польскому вопросу», а поэтому – один из смысловых узлов рецепции в газете. Помимо этого произведение открывает страницы лагерной прозы в истории русской и мировой литературы, что будет трагически расширено в XX веке и позже. А для польского читателя проза страшной правды прошлого века – это и собственные авторы: например, книга эссе *Порабощенный разум* (*Zniewolony umysł*, 1951 г.) Чеслава Милоша и *Иной мир: Советские записки* (*Inny świat*, 1951 г.) Густава Херлинга-Грудзинского.

Творческая задумка написания произведения появилась еще до восстания, а Достоевский писал брату Михаилу из Твери 9 октября 1859 года о «плане полном и определенном» именно *Записок из мертвого дома*:

> Там будет и серьезное, и мрачное, и юмористическое, и народный разговор с особым каторжным оттенком (я тебе читал некоторые, из записанных мною на *месте*, выражений), и изображение личностей, никогда не *слыханных* в литературе, и трогательное, и, наконец, главное, – мое имя [Достоевский 1985а: 349].

А вот о сборе материала писатель сообщал А. Н. Майкову в письме еще 18 января 1856 года из Семипалатинска: «В часы, когда мне нечего делать, я кое-что записываю из воспоминаний моего пребывания в каторге, что было полюбопытнее. Впрочем, тут мало чисто личного» [Там же: 207].

Уже в августе 1992 года ежедневник „Gazeta Wyborcza" сообщил о новом издании *Записок из мертвого дома* в издательстве „Puls" [Nowości sierpnia 1992: 16]. В июле 2003 года можно было прочитать о новинке для читателей и в издательстве „Zielona Sowa" в переводе Чеслава

вопрос, «универсален ли Достоевский»; речь не шла о некой постановке по произведениям писателя, а скорее, указывалось на тематическую актуальность его наследия на современной сцене [Łukaszuk 2012: 1].

Яструшембец-Козловского (Czesław Jastrzębiec-Kozłowski, 1894–1956 гг.). В заметке от издательства приводилось краткое содержание автобиографического текста, но подчеркивалось:

> Роман, однако, не является обычными записками воспоминаний арестанта. Ибо опыт собственной жизни писатель сделал прежде всего лозунгом и предлогом для универсальных рассуждений о сущности и тайнах человеческого естества, для анализа мотивов поступков человека, поставленного в экстремальные условия [RFK 2003b: 6][268].

Параллели лагерной прозы прослеживает в январе 1992 года автор рецензии Томаш Тычиньски (Tomasz Tyczyński) на польский сборник текстов Варлама Шаламова „*Procurator Judei" i inne utwory* (*«Прокуратор Иудеи» и другие произведения*, 1991 г.) [Tyczyński 1992: 13]. Характерен вопрос для польского историко-культурного пространства: какие лагеря хуже – гитлеровские или сталинские, на который приводится ответ из эссе *Размышления об исчадии ада* (1973 г.) И. Бродского, утверждавшего, что «сталинизм – это прежде всего система мышления и только потом технология власти, методы правления», когда произошла «конвергенция» добра и зла, когда нет ответственности, а это всех убийц в истории (В. И. Ленин, Л. Д. Троцкий (1879–1940 гг.), Э. Че Гевара (Ernesto Che Guevara, 1928–1967 гг.), Мао Цзэдун (1893–1976 гг.), И. В. Сталин, А. Гитлер и т. п.) делает одинаково ответственными [Бродский]. Эссе И. Бродского невольно вписывается в политическую дискуссию современности, а через данный концепт происходит вплетение литературной проблематики в реальную действительность. Так классика приближается к читателю публицистики, затрагивает знакомые и волнующие его проблемы.

Беспокоит И. Бродского и тема тоталитарного зла, которое, как он выражается, не является «понятием географическим». Еще одно эссе автора *География зла* (1977 г.) появилось в «Литературном обозрении» только в 1999 году [Бродский 1999], а затем в 2001 году переведенное Иреной Левандовской (Irena Lewandowska) на польский язык было напечатано в ежедневнике „Gazeta Wyborcza" [Brodski 2001: 19]. Здесь Бродский обратился к феноменологии зла через роман Солженицына *Архипелаг ГУЛАГ*, ставший эпическим обобщением уничтожения миллионов людей, «уничтожения большинства меньшинством»; сборник *Из-под глыб*, включавший три статьи Солженицына (*На возврате дыхания и сознания*, *Раскаяние и самоограничение как категории национальной жизни*, *Образованщина*), а также *Книгу социалистической демократии* Р. А. Медведева. Для Бродского «катастрофа не приходит извне: нация всегда и свой палач, и своя жертва». В этой национальной амбивалентности автор ссылается на классика:

---

[268] См. оригинал: „Powieść nie jest jednak zwykłym zapisem wspomnień skazańca. Pisarz doświadczenia własnego życia uczynił bowiem przede wszystkim mottem i pretekstem do uniwersalnych rozważań o istocie i sekretach natury ludzkiej, do analizy motywów postępowania człowieka postawionego w sytuacji ekstremalnej".

> В человеке две бездны, учил Достоевский, и он не выбирает между ними, но мечется как маятник. От маятника вылечить нельзя. Русское двоемыслие и двоеречие, сколь бы несимпатичны они ни казались, на самом деле указывают, что этот народ находится ближе к экзистенциальной сути бытия, чем какой-либо иной, предпочитающий правую или левую стенку часового футляра. Солженицын сам утверждает, что граница между добром и злом проходит не по географической карте, но через человеческое сердце [Бродский 1999].

Как и для Достоевского, зло находится внутри человека, является одним из признаков его экзистенции, а поэтому ошибочен исключительно его качественный анализ.

Записки из мертвого дома для польского читателя особенно важны еще и в контексте личностей описанных в тексте поляков. Обращает на себя внимание антипатический подход к поляку-гордецу, что стало в дальнейшем твердой основой для уличения писателя в антипольских настроениях. В одном из интервью для газеты с режиссером Кшиштофом Занусси речь шла о его фильме *Персона нон грата* (*Persona non grata*, 2005 г.) и представлении в нем польско-русских фобий, которые неизменны на протяжении многих лет. Звучит вопрос о «расставленных перьях» польской гордости даже в неволе, за что «нас не любил Достоевский». Занусси же ответил следующим образом: «Такой павлиний хвост может быть чем-то отвратительным в светских салонах, но в неволе, в унижении быть выше своего падения – это нечто прекрасное. Признак достоинства» [Sobolewski 2005c: 14][269]. В материале само произведение Достоевского не названо и для массового читателя, незнакомого с фрагментом биографии о каторжном опыте писателя и его *Записками…*, данные рассуждения звучат достаточно абстрактно и вписываются в контекст русско-польского противостояния, хотя для сведущего человека открывают еще одно осмысление «польской гордости», которая иначе представлена у самого Достоевского.

Неоднократно *Записки…* упомянуты фрагментарно при анализе прозы Варлама Шаламова. Так, звучит цитата из Шаламова как «недоверие литературе»: «В *Мертвом доме* не было Колымы. Достоевский впал бы здесь в немоту...». Одной этой фразой будто перечеркивается лагерный опыт, описанный в XIX веке, человеческие страдания проходят эволюцию. Но черта поэтики обоих авторов характеризуется сходными элементами. Так, о произведениях В. Т. Шаламова рецензент писал:

> Его рассказы достигают своей стилистической однородности, возвышаясь над всеми условностями. Видимость автобиографии, насыщенность фактами, эссеистика, смешанная с повествовательностью репортажа, приближают ее к прозе воспоминаний, документалистики [Tyczyński 1992: 13][270].

---

[269] См. оригинал: „Taki pióropusz może być czymś wstrętnym na wysokich salonach, ale w niewoli, w upodleniu, być powyżej swego upadku jest czymś pięknym. Oznaką godności".

[270] См. оригинал: „Jego opowiadania osiągają swą jednorodność stylistyczną ponad różnymi konwencjami. Pozory autobiografii, nasycenie realiami, eseistyczność wymieszaną z narracją reportażu zbliżają je do prozy wspomnieniowej, dokumentalnej".

Оба автора обращаются к пограничным состояниям человека, помещая его в метафизическое пространство выбора, когда каждое решение является трагической безысходностью, ведет к драматическим последствиям. Жизнь, смерть, ничто – категории, которые предстают взаимозаменяемыми, шаг крайнего отчаяния – самоубийство, которое для обоих авторов обретает экзистенциальные черты ухода от страданий бытия. Далее читаем о Шаламове: «Писал рассказы, которые не являются воспоминаниями, но и не являются лишь литературой. Писал прозу, конструируемую как документалистика. Что-то меньшее нежели литература, но и что-то большее. Нелитературу» [Там же][271]. Данный аспект позволяет по-новому взглянуть и на произведение Достоевского, который балансирует на границе литературы и «нелитературы», создает философию человеческих страданий, в которой личный опыт является только отправной точкой сюжета произведения. Для польского литературоведа Тадеуша Климовича (Tadeusz Klimowicz) метафизический взгляд Шаламова отличался от подхода иных авторов: «Шаламов открыл, что „Бог умер" – Колыма была последним кругом ада, разрушающим заключенного нравственно и физически. Тогда как Солженицын, подобно ранее героям Достоевского или Льва Толстого, на каторге обрел Бога» [Klimowicz 2003: 16][272].

К истории российских лагерей обратился в газете Юзеф Смага в рецензии на польское издание книги *ГУЛАГ. Паутина Большого террора* (*Gulag: A History*, 2003 г.; перевод на польский язык *Gułag* появился в 2005 г.; на русский язык – в 2006 г.) американско-британской журналистки Энн Эпплбаум (Anne Applebaum, род. 1964 г.)[273]. За труд автор была удостоена Пулитцеровской премии (2004 г.). В книге Эпплбаум советские лагеря были логическим развитием системы борьбы с инакомыслием в царской России со времен политического преследования и неволи протопопа Аввакума (1620–1682 гг.). Упомянуты и *Записки из мертвого дома* Достоевского, которые охарактеризованы как «самое известное описание

---

[271] См. оригинал: „Pisał opowiadania, które nie są wspomnieniami, ale nie są też tylko literaturą. Pisał prozę konstruowaną jak dokument. Coś mniej niż literaturę, ale i coś więcej. Nieliteraturę".

[272] См. оригинал: „Szałamow odkrył, że «Bóg zmarł» – Kołyma była ostatnim kręgiem piekła niszczącym więźnia fizycznie i moralnie. Natomiast Sołżenicyn, jak wcześniej bohaterowie Dostojewskiego czy Lwa Tołstoja, na katordze odnalazł Boga".

[273] Энн Эпплбаум известна в Польше также как жена (с 1992 г.) польского политика Радослава Сикорского (Radosław Sikorski, род. 1963 г.), бывшего министра обороны (2005–2007 гг.), министра иностранных дел (2007–2014 гг.), спикера польского Сейма (2014–2015 гг.), с 2023 г. опять министра иностранных дел. Книга Э. Эпплбаум является обширным свидетельством, построенным на документах, интервью, исследованиях, литературных текстах и пр. Автор попыталась ретроспективно проникнуть не только в историю ГУЛАГа, но и увидеть объективное обоснование и причины красного террора. Немаловажным является помещение данной проблемы в общекультурный исторический контекст, который показывал универсальность человеческого зла, не ограниченного только периодом советской истории. В то же время Э. Эпплбаум представила особенности советской пенитенциарной системы, разделившей заключенных на «уголовников» и «политических», с постепенным ужесточением норм и правил, а также всё большим ограничением человеческих свобод.

жизни каторжников в царской России» и приведены в библиографии [Эпплбаум 2006: 27; 590]. При описании помощи узникам со стороны населения в Казахстане автор снова приводит пример из произведения писателя:

> Сочувствие к арестантам – давняя русская традиция. Достоевский писал о приносимом в острог на Рождество обильном подаянии от горожан «в виде калачей, хлеба, ватрушек, пряженików, шанег, блинов и прочих сдобных печений». Но в 40-е годы XX века подобное случалось редко [Там же: 171].

Повсеместный страх и массовое присутствие заключенных уничтожали народное сочувствие. В качестве эпиграфа к одной из глав в книге приведены слова из *Записок…*: «Человек есть существо ко всему привыкающее, и, я думаю, это самое лучшее его определение» [Достоевский 1972d: 10; Эпплбаум 2006: 271].

В рецензии Ю. Смага также обратился к лагерному опыту писателя и ссылался на его произведение:

> Находясь на каторге, Федор Достоевский сталкивался с категорией каторжан, с которыми столкнется и автор *Архипелага…*. В *Записках из мертвого дома* писатель хотя и выражает сочувствие полякам, отбывающим вместе с ним наказание в омском остроге, но осуждает их, ибо они не в состоянии понять, что окружающие их каторжники – преимущественно уголовники и убийцы – это «может быть, и есть самый даровитый, самый сильный народ из всего народа нашего». «Немногому могут научить народ мудрецы наши, – иронизирует в ином месте Достоевский. – Даже, утвердительно скажу, – напротив: сами они еще должны у него поучиться» [Smaga 2005: 25][274].

Исследователь обращал внимание, что «любование» народом изменялось в дальнейших лагерных произведениях (Солженицына или Шаламова), где энтузиазм распадался в реальности.

Вслед за Э. Эпплбаум Ю. Смага поднимает вопрос о параллелях красного (большевистского) и коричневого (фашистского) террора, ставит знак равенства между Колымой и Аушвицем. Э. Эпплбаум писала: «В своей основе сталинская и гитлеровская системы родственны между собой» [Эпплбаум 2006: 29]. Хотя и приводился ряд отличий. Главной проблемой большевистского террора стало отсутствие правовой ответственности за преступления, что привело к триумфу наследников чекистов, в том числе

---

[274] См. оригинал: „Przebywając na katordze, Fiodor Dostojewski miał do czynienia z kategorią więźniów, z którą zetknie się autor *Archipelagu…*. We *Wspomnieniach z domu umarłych* pisarz wyraża wprawdzie współczucie dla Polaków odbywających razem z nim karę w twierdzy omskiej, ale potępia ich za to, że nie są w stanie pojąć, iż otaczający ich katorżnicy – w większości kryminaliści i mordercy – to «może ludzie najzdolniejsi, najsilniejsi z całego naszego narodu». «Nasi mędrcy – ironizuje w innym miejscu Dostojewski – mogą nauczyć lud niewielu rzeczy. Twierdzę nawet, że przeciwnie: sami się jeszcze powinni od niego uczyć»". Цитаты из *Записок из мертвого дома* приведены по *Полному собранию сочинений: В 30 томах* [Достоевский 1972d: 231; 122]. Обращаем внимание, что Ю. Смага в ссылке на произведение нарушил хронологию изложения у писателя.

Владимира Путина. Этот момент цикличности исторического забвения также подчеркивал Ю. Смага. Как и веком ранее, неизменным оставалось отношение к политическим заключенным в советских лагерях, на что, проведя параллель с произведением Достоевского, указывала Эпплбаум: «В *Записках из мертвого дома* Достоевский приводит слова одного арестанта: „Да-с, дворян они не любят, – заметил он, – особенно политических, съесть рады; немудрено-с. Во-первых, вы и народ другой, на них не похожий…”» [Там же: 273]. Автор вышла на «польский вопрос», хотя он обозначен у нее как один из элементов в отношении ко всем иностранным заключенным:

> Описывая отношения между поляками и русскими в остроге XIX века, Достоевский показывает нам, что соотечественники Экарта испытывали примерно те же чувства, что и он: «Поляки (я говорю об одних политических преступниках) были с ними [с другими каторжниками] как-то утонченно, обидно вежливы, крайне необщительны и никак не могли скрыть перед арестантами своего к ним отвращения, а те понимали это очень хорошо и платили той же монетою» [Там же: 286][275].

Лагерную тему в наследии Достоевского вспоминал в интервью для газеты антрополог Л. С. Клейн (1927–2019 гг.), пробывший в заключении полтора года по обвинению в мужеложестве (арестован в 1981 году): «Достоевский и Чехов описали царские лагеря, Солженицын – сталинские, а я брежневские» [Hugo-Bader 2006: 14][276]. Ученый рассказывал о тюремной иерархии и инициации, что соотносило заключенного с древними культурами, но и было свидетельством цикличности лагерной жизни. Свидетельства Клейна подтверждают также написанное в книге Эпплбаум, в особенности о гомосексуалистах в заключении.

В подобном ключе появилась в газете цитата из письма известного режиссера Сергея Параджанова (1924–1990 гг.), который первый раз был осужден в 1948 году за «мужеложество» на пять лет, но после разбирательства отпущен; снова арестован в 1973 году, а через несколько месяцев приговорен к пяти годам заключения в лагере строгого режима за «мужеложество», «порнографию», «мужеложество с применением насилия». Все эти статьи были лишь придуманным поводом для укрощения политически свободного в своих высказываниях режиссера. Рассказывая о тюремном окружении – убийцах и рецидивистах, С. Параджанов сравнивал место пребывания с адом, говорил, что «это Босх, Гоголь, Достоевский» [Sobolewski 2011a: 16]. Эмоциональной боли, осознания несправедливости и зачастую беспомощности полны его *Письма из зоны* [Параджанов 2019: 84–140]. Одно из писем написано уже во время второго спровоцированного ареста

---

[275] В цитате речь идет о поляке Антони Экарте (Antoni Ekart), который находился в советском лагере в 1940–1947 гг. Именно об этом отрезке биографии его мемуары *Vanished Without Trace: Seven Years in Soviet Russia* (1954 г.).

[276] См. оригинал: „Dostojewski i Czechow opisali łagry carskie, Sołżenicyn – stalinowskie, a ja breżniewowskie”.

в 1982 году. После широкого общественного резонанса процесс закончился оправдательным приговором, режиссера освободили в зале суда. Находясь в тюрьме, он спасался искусством, утрата которого была для него равнозначна утрате самого Бога. Т. Соболевски замечал: «Когда смотришь на его рисунки, коллажи, куклы, появившиеся в этом современном „мертвом доме", где его закрыли, кажется, что Параджанов мог бы повторить вслед за Достоевским: красота спасет мир» [Sobolewski 2011a: 16][277]. В мире авторитаризма Параджанов был «лишним», мешающим системе, обреченным на страдания как на свободе, так и в неволе. В заключении он чувствовал себя чужим, говорил, что был единственным режиссером, который прошел тюрьмы И. В. Сталина, Л. И. Брежнева (1906–1982 гг.) и Ю. В. Андропова (1914–1984 гг.). На насилие же отвечал эстетической красотой.

В цикле публикаций в газете известного польского профессора, философа Зыгмунта Баумана (Zygmunt Bauman, 1925–2017 гг.) можно найти следующее рассуждение о гитлеризме и сталинизме: «Гитлеризм научил нас делать виноватыми других, а не себя. Сталинизм оставил после себя безверие в личность. До наших дней мы не освободились от этого наследия: либерализм выглядит условным, если миром правит статистика, опрос и рейтинг» [Bauman 2009: 29][278]. Рассуждая о понятии свободы, Бауман также ссылался на упомянутого выше И. Бродского, видевшего в свободе личности умение быть ответственным при неудачах и утверждавшего, что не мог иначе: «Который тем самым активно противоречит презренному утверждению, вложенному Федором Достоевским в уста Великого инквизитора, что „нет у человека заботы мучительнее, как найти того, кому бы передать поскорее тот дар свободы"» [Там же][279]. Философ рассуждал о личностной ответственности за бытие. При совершении ошибочных поступков человек открывается на действие совести, которая будет мучить. Хотя в данном контексте не может не возникнуть вопрос о тех, кто таких угрызений совести не испытывает даже перед лицом самого ужасного зла.

Польский публицист Анджей Осенка (Andrzej Osęka, род. 1932 г.), рассуждая о первой чеченской войне (1994–96 гг.) и сосредоточившись на боли матерей и сыновей, утверждал, что эпоха сталинизма уничтожила в советском человеке способность к сочувствию по отношению к тем, кто попал в плен, неволю, а не погиб. И здесь автор противопоставляет ситуацию той, которая имела место ранее, ссылаясь на Достоевского:

---

[277] См. оригинал: „Kiedy ogląda się jego rysunki, kolaże, lalki powstałe w tym współczesnym «domu umarłych», gdzie go zamknięto, wydaje się, że Paradżanow mógłby powtórzyć za Dostojewskim: piękno zbawi świat".

[278] См. оригинал: „Hitleryzm nauczył nas szukać winy w innych, a nie w sobie. Stalinizm pozostawił po sobie niewiarę w jednostkę. Dotąd nie uwolniliśmy się od tego dziedzictwa – liberalizm okazuje się pozorem, kiedy rządzi statystyka, sondaż, ranking".

[279] См. оригинал: „Który tym samym czynnie zaprzecza nikczemnej sugestii, jaką Fiodor Dostojewski włożył w usta Wielkiego Inkwizytora, że «najbardziej męczącą troską człowieka jest znaleźć kogoś, komu można by oddać dar wolności»".

> Достоевский вспоминает, как на проходивших в кандалах смотрелось так, будто бы ты сам был на каторге – с сочувствием, превышающим страх. Люди называли их «несчастными». Помочь такому, что-то ему дать не считалось плохим поступком, даже наоборот. Коммунизм запрещал сочувствие. Нельзя было жалеть. Нельзя было сочувствовать ни его жертвам, ни тем более – его солдатам. За ноты такого сочувствия в песнях преследовали Окуджаву, Высоцкого. Тирания понимала, что это опасные ноты [Osęka 1995: 13][280].

Одно из ведущих свойств человека раскрывается путем помещения категории сочувствия в новый историко-культурный контекст. Произведение Достоевского обретает дополнительный ракурс прочтения.

Несколько в нетипичном контексте данное произведение писателя упомянуто в газете за 21 августа 1999 года. Философ Бартоломей Козера (Bartłomiej Kozera, род. 1945 г.) описывал открытие нового гипермаркета „Real" в своем городе Ополе и искал ответ на вопрос, почему так много людей, в том числе он сам, пришли за покупками. Здесь автор упоминает русского писателя: «Достоевский в *Записках из мертвого дома* описывает, как каторжники в Сибири собирали копейки месяцами, чтобы в один день их потратить на алкоголь, загулять, чтобы почувствовать себя свободными. Это же я видел в „Real"» [Kozera 1999: 6][281]. Далее Козера говорил о причинах, которые влекут его современников в новый торговый центр: «ощутимая свобода», «чувство собственной силы», «демонстрация своей важности», жажда восхищения, а всё это дает «чувство счастья». Для Достоевского есть то, что было выше денег: «Свобода или хоть какая-нибудь мечта о свободе» [Достоевский 1972d: 66]. Трата денег на показ – это и было для арестанта сублимацией «своей воли». В заметке о бытовом событии польский философ не только упоминает для массового читателя газеты один из важнейших текстов в наследии Достоевского, но и очень тонко дает оценку мира потребления, оказавшегося в ситуации зависимости от материальных ценностей, когда, как и в *Записках из мертвого дома*, для человека, тратящего деньги по своему усмотрению, есть «хоть какой-нибудь призрак жизни, хоть отдаленный призрак свободы», когда возникает «это тоскливое, судорожное проявление личности, инстинктивная тоска по самом себе, желание заявить себя, свою приниженную личность, вдруг проявляющееся и доходящее до злобы, до бешенства, до помрачения рассудка, до припадка, до судорог» [Там же: 67].

---

[280] См. оригинал: „Dostojewski wspomina, jak na przechodzących kajdaniarzy patrzono – gdy sam był na katordze – ze współczuciem, większym od lęku. Ludzie nazywali ich: «nieszczęśni». Pomóc takiemu, obdarować go czymś – nie uważano za rzecz złą, przeciwnie. Komunizm zabraniał współczuć. Nie wolno było litować się ani nad jego ofiarami, ani – tym bardziej może – nad jego żołnierzami. Za nuty tej litości w piosenkach prześladowano Okudżawę, Wysockiego. Tyrania wiedziała, że to nuty niebezpieczne".

[281] См. оригинал: „Dostojewski we *Wspomnieniach z domu umarłych* opisuje, jak katorżnicy na Syberii ciułali miesiącami kopiejki, by w jednym dniu wydać je na alkohol, zaszaleć, by poczuć się wolnym. To samo widziałem w Realu".

Произведение Достоевского представлено как текст на границе фикции и реальности в публикации, посвященной спектаклю Кшиштофа Копки *Śpiewnik wrocławski* (*Вроцлавский певец*; премьера 27 июня 2005 г.; Zakład Krawiecki w Browarze Mieszczańskim). *Записки из мертвого дома* сопоставимы с этой постановкой лишь типологически, представляя «философов распивочных, апологетов насилия или религиозных невротиков». Но режиссер показывал своих героев вроцлавских улиц слишком эпизодически и невыразительно, тогда как у Достоевского это цельные психологические портреты. У обоих персонажи раздвоены между реальным и вымышленным мирами: тем, где они есть, и тем, где хотели бы быть [Pułka 2005: 7]. Подчеркнем, однако, статья не раскрывает смысла произведения Достоевского и даже не передает темы, а лишь указывает на некоторые параллели и отличия.

Записки из мертвого дома возвращаются в интервью газеты с культовым современным польским театральным режиссером Кшиштофом Варликовским (Krzysztof Warlikowski, род. 1962 г.)[282]. Речь идет о его постановке в Лондоне (Royal Opera House) оперы *Из мертвого дома* (*Z mrtvého domu*,1928 г.) чешского композитора Леоша Яначека (Leoš Janáček, 1854–1928 гг.). Премьера состоялась 7 марта 2018 года. И как признавался Варликовски, это была режиссура не Достоевского, а Яначека, который при жизни бывал в России и увлекался русской культурой, что нашло отражение в его музыкальном творчестве[283]. Перед зрителем противопоставляются два мира: свободного человека и заключенного. Варликовский отмечал:

> Эта опера шокирует тем, что отправляется в тюрьму или ГУЛАГ. В операх тюремные сцены были, но здесь мы погружаемся в чужой для нас мир. Ссылка Достоевского была входом в мир, которого он не знал. Горянчиков, то есть, как мы понимаем, сам Достоевский, – некий социалист левого толка, интеллектуал, человек, похожий на нас, – первый раз в жизни попадает в тюрьму, сразу в критической ситуации [Hawryluk 2018: 18][284].

---

[282] Кшиштоф Варликовски вошел в историю мирового театра и оперы, его постановки появились на известнейших сценах, ему принадлежат десятки театральных шедевров. Он получил ряд наград, среди которых «Паспорт» издания „Polityka" (2002 г.), премия Мейерхольда (2006 г.), серебряная медаль „Zasłużony Kulturze Gloria Artis" (2011 г.), International Opera Awards (2019 г.), Золотой лев биеннале в Венеции (2021 г.) и многие другие. Режиссер является основателем «Нового театра» в Варшаве, в котором с 2008 года занимает должность художественного руководителя.

[283] На основе текстов русских классиков Леош Яначек создал ряд произведений: опера *Катя Кабанова* (*Káťa Kabanová*, 1919–21 гг.) по драме А. Н. Островского (1823–1886 гг.) *Гроза* (1859 г.); рапсодия для оркестра *Тарас Бульба* (*Taras Bulba*, 1915–18 гг.) по одноименной повести (1835 г.) Н. В. Гоголя (1809–1852 гг.); струнный квартет № 1 (1923 г.) по мотивам повести Л. Н. Толстого *Крейцерова соната* (1890 г.); сказка для виолончели и фортепиано (1910 г.) по мотивам *Сказки о царе Берендее* (1831 г.) В. А. Жуковского (1793–1852 гг.).

[284] См. оригинал: „Ta opera szokuje tym, że wybiera się do więzienia czy gułagu. Mieliśmy w operach sceny więzienne, ale tu zagłębiamy się w świat nam obcy. Zesłanie Dostojewskiego było wejściem w świat, którego nie znał. Gorianczikow, czyli jak się domyślamy, sam Dostojewski – jakiś lewicujący socjalista, intelektualista, człowiek podobny do nas – po raz pierwszy znajduje się w więzieniu, od razu w sytuacji podbramkowej".

Это попытка режиссера погрузить зрителя в атмосферу собственных фобий, того, что кажется невозможным и абсурдным, но вдруг происходит с героем. Новое пространство абсолютно чужое, не имеет никаких ассоциаций, где можно или сражаться, или подстраиваться. Звучит хор голосов заключенных, одержимых бесами. Режиссер осознанно ушел от линейности композиции и пространственной конкретизации, его интересует внутренний мир героя и его переживания:

> У меня не могло бы быть амбиций называния и понимания действительности, с которой сталкивается Горянчиков. Она заключена в человеке, который происходит совершенно из иной среды и который должен в себе переваривать то, что видит: насилие, злых духов, которые не хотят исчезнуть. Я больше думаю о духовном путешествии через ад [Там же][285].

Именно так смотрел на пребывание на каторге и сам Достоевский, что нашло отражение в его миропонимании после возвращения из ссылки. Кшиштоф Варликовски от текста через оперу идет в современность. Декорации представляют американскую тюрьму строгого режима, которая знакома зрителю по кино- и телепродукции. Чрезмерная динамика действия, отступление от классических ходов, текста Достоевского не получили высочайших оценок театральных критиков в ряде рецензий на постановку [Culture.pl С].

Рецепция *Записок из мертвого дома* имеет не только связи с собственно польской историей, но и выходит на вопросы общечеловеческого осмысления зла. Мир посткатастроф XX–XXI веков побуждает к новым параллелям, переосмыслению тем и образов. Обращение к тексту Достоевского отражает его актуальность в изображении трансформации трагической онтологии.

Скверный анекдот

Еще одним газетным примером произведений, относящихся к периоду до написания больших романов Достоевским, является *Скверный анекдот*[286]. Рассказ создан в 1862 году, позже незначительно исправлен при переиздании (1865 г.) [Достоевский 1973а: 352–353].

Польский читатель и зритель узнает о рассказе в переводе Владислава Броневского (Władysław Broniewski, 1897–1962 гг.) благодаря 86-минутному спектаклю «Телевизионного театра», поставленному Янушем Кондратюком (Janusz Kondratiuk, 1943–2019 гг.) еще в 1985 году. В постановке сыграли: Роман Вильхельми (Roman Wilhelmi, 1936–1991 гг.) – Иван Ильич

---

[285] См. оригинал: „Nie miałbym ambicji nazywania i rozumienia rzeczywistości, z którą Gorianczikow się spotyka. Ona jest zawarta w człowieku, który pochodzi z zupełnie innego środowiska i który musi w sobie trawić to, co widzi: przemoc, dybuki, które nie chcą odejść. Bardziej myślę o duchowej podróży przez piekło”.

[286] Анализ данного произведения через призму исторической ситуации эпохи можно найти в нашей публикации *Польский исторический контекст рассказа «Скверный анекдот» Ф. М. Достоевского* в журнале „Studia Rossica Gedanensia” (10/2023).

Пралинский; Анджей Шалавски (Andrzej Szalawski, 1911–1986 гг.); Юзеф Перацки (Józef Pieracki, 1909–1988 гг.). Как читаем в газете, это «гротескный образ бюрократической России» с преобладанием «иронии и сатиры», выходящий «из литературы Гоголя»: «Это, однако, не просто подражание автору *Мертвых душ*. Сатира у Достоевского пересекается с чувством безнадежности, а галерея человеческих типов состоит из представителей с более выразительно и сложно изображенной структурой» [JW 1996a: 5][287].

Для польского зрителя интересно еще и время действия, которое относится к разворачиванию реформы 1861 года. Это эпоха, которая охарактеризована уже на первой странице рассказа как «возрождение нашего любезного отечества», когда входят в жизнь «новые порядки» и «новые темы», дающие «большие надежды». Однако император (1855–1881 гг.) Александр II (1818–1881 гг.), вошедший в историю как Освободитель, не оправдал надежд в полной мере, и, как признает официальная российская историография, «реформа имела половинчатый характер» [Орлов… 2019: 369]. Это стало одной из предпосылок национально-освободительного движения в дальнейшем.

Герой произведения – действительный статский советник Иван Ильич Пралинский, человек прогрессивных взглядов, считается «отчаянным либералом», проповедует идеи «гуманности», «человеколюбия», позволяющие реализовывать реформы, о которых он горячо рассуждает. Пралинский заходит на свадьбу своего подчиненного именно для демонстрации этого гуманизма, но, столкнувшись с нравами людей не своего круга, бытовой «народностью», его мировоззрение проходит трансформацию в противоположном направлении, хотя он всё еще пытается рассуждать о «назначении России в числе прочих европейских держав». Теоретические представления становятся ложной гуманностью, которая скрывает настоящие драмы других персонажей (Пселдонимова, его матери, семьи Млекопитаевых). Герой приходит к убеждению, что желание либерального поведения, через которое он хотел быть ближе к людям низших чинов, ведет лишь к чувству стыда от компрометации, а поэтому приходит к заключению: «Нет, строгость, одна строгость и строгость!» [Достоевский 1973а: 45].

Историческая перспектива такой строгости известна по результатам восстания 1863–64 годов, вошедшего в российскую историографию как «Польское восстание» и жестоко подавленного царскими войсками. Это будет одним их тех контекстов, которые появятся позже в *Дневнике писателя* Достоевского при обращении к «польскому вопросу».

В рассказе данная тема обозначена контекстуально, но, на наш взгляд, открывает иное звучание всего произведения. Что важно, именно данная особенность польской рецепции выступает основой для прочтения неявных колониальных смыслов произведения.

---

[287] См. оригинал: „Nie jest to jednak proste naśladownictwo autora *Martwych dusz*. U Dostojewskiego satyra przełamana jest poczuciem beznadziejności, zaś galeria ludzkich typów składa się z osobników o bardziej wyraziście i skomplikowanie zarysowanej strukturze".

Крокодил

Юмористический рассказ *Крокодил* (1865 г.) Ф. М. Достоевского также упоминается в газете. В приложении „Duży Format" рубрика подписывалась авторством Probierczyk – так Чеслав Милош перевел имя шута из комедии У. Шекспира *Как вам это нравится* (*As You Like it*, 1599 г. или 1600 г.). В оригинале это Touchstone, а в русском переводе – Оселок. В рубрике читатели получали литературные задания, в одном из которых предлагалось написать рассказ о том, как дикое чудовище кого-то проглотило в магазине. Именно такое задание, как объяснял автор-фикция данной рубрики, было неслучайно:

> Достоевский написал рассказ о крокодиле, который проглотил чиновника в торговом пассаже в Петербурге. А Джон Адамс, современный американский композитор, написал музыкальную миниатюру о крокодиле, который ездит на эскалаторе в торговом центре – на последний этаж и обратно, – «мамы в шоке, дети в восторге» [Probierczyk 2004a: 31][288].

Безусловно, здесь рассказ не был представлен как журнальная полемика с публицистами 1860-х годов (такой смысл закладывал Достоевский), а лишь как «необыкновенное событие», перенесенное в современность через присланные читателями газеты фантастические истории.

Как видим, рецепция Достоевского в ежедневнике „Gazeta Wyborcza" касается ряда текстов писателя, созданных до его «больших романов»: *Бедные люди*, *Белые ночи*, *Двойник*, *Хозяйка*, *Село Степанчиково и его обитатели*, *Записки из подполья*, *Униженные и оскорбленные*, *Записки из мертвого дома*, *Скверный анекдот*, *Крокодил*. Одни тексты, что отражено в приведенных примерах, появляются на страницах издания лишь фрагментарно, без углубления в проблематику и сюжет. А вот другие получают достаточно широкое и нестандартное прочтение. Это демонстрирует не только интерес к наследию Достоевского через польский историко-культурный контекст, но и через общечеловеческие универсальные категории.

Творчество писателя присутствует в современной польской культуре достаточно основательно и разнообразно, отражено в различных областях эстетики, а сам мастер – в рецепции уже ранних произведений как авторитет онтологического значения.

---

[288] См. оригинал: „Dostojewski napisał opowiadanie o krokodylu, który połknął urzędnika w pasażu handlowym w Petersburgu. A John Adams, współczesny kompozytor amerykański, napisał miniaturkę muzyczną o krokodylu, który jeździ ruchomymi schodami w domu handlowym, na najwyższe piętro i z powrotem – «matki są przerażone, dzieci zachwycone»". В данную рубрику фамилия Достоевского попала еще раз в этом же году. В присланном на конкурс рассказе повествовалось об отношении мужа к жене, которая большую часть времени проводит перед телевизором, ставшим источником ее познаний о мире, а итогом выступает целая серия нелепых вопросов к мужу. Один из них заключался в том, «был ли Достоевский художником» [Probierczyk 2004b: 24].

Достоевский в системе современного польского образования

Творчество и личность Ф. М. Достоевского для авторов ежедневника „Gazeta Wyborcza" выступают в качестве образцов высокой культуры, на которую стоит равняться, а связь какого-либо писателя или его книг с русским классиком сразу является определителем знака качества. Достоевский предстает своеобразным кодом, позволяющим выставить положительную оценку.

В то же время роман *Преступление и наказание* находится в школьной программе Польши, что часто становится предметом общественной и даже политической дискуссии. Отдельно, например, нами будет рассматриваться вопрос присутствия произведений Достоевского в польской школе, а также скандал 2007 года, когда в министерстве образования появился проект, исключающий их из канона текстов для чтения. Проходя через образовательный процесс, писатель, в зависимости от дидактической базы, в разной степени становится общедоступным и узнаваемым.

В 1993 году газета публиковала советы выпускникам относительно книг, которые стоит читать обязательно. Программный роман Достоевского был помечен как «превосходный» вне всяких категорий, а для дополнительного чтения предлагались также *Идиот* и *Бесы* [Lektury… 1993: 13]. Вероятно, такие замечания и изучение творчества не проходят впустую: в 1998 году газета сообщает о группе учеников, которые подготовили камерный спектакль для своих родных, друзей и знакомых по прозе польского писателя Эдварда Стахуры (Edward Stachura, 1937–1979 гг.), а после успеха постановки и вопросов о планах на будущее отвечали, что, возможно, это будет Достоевский [Przybylska 1998: 7]. Одна из участниц актерско-музыкального квартета, 26-летняя Барбара Любос-Свенс (Barbara Lubos-Święs), в другой публикации газеты после благотворительного концерта признавалась,

что среди ее любимых книг находится *Преступление и наказание* [Kuzio-Podrucki 1998: 2]. Эти публикации – пример популяризации писателя и воздействия его творчества на юного польского читателя, который не просто знаком с именем Достоевского, но и имеет представление о некоторых проблемах его метафизики.

Среди рекомендованных польским министерством образования в 1999 году был также назван фильм *Fyodor Dostoevsky's Crime and Punishment* (1987 г.), представлявший собой 58-минутную лекцию-комментарий к роману *Преступление и наказание* профессора Оксфордского университета Джона Джоунса[289]. Это краткая история жизни (жестокость отца, нежность матери, кружок Петрашевского, приговор к смертной казни и ее замена на каторгу, путь каторжника) и творчества Достоевского (успех первого романа *Бедные люди*, разочарование критики *Двойником*, ужасы *Записок из мертвого дома*, *Записки из подполья*), мира Петербурга того времени, фрагменты постановок произведения, смешанные с биографическими сценами из жизни писателя и видео с короткими лекторскими вставками в романных интерьерах: «По мнению специалистов Министерства национального образования, фильм учит логическому мышлению, связи фактов с литературой, интерпретации литературных произведений» [Oprac. ADO 1999a: 4][290]. Литературовед в видео называет роман Достоевского «величайшим триллером мира», а автора – «королем детектива», ссылается на Кафку, который видел в романах русского писателя «сочность характеров»; говорит о разрушении психологии нормальности, которая может быть свойственна каждому наедине с собой, подпольной двойственности человека, единственной деятельностью которого является мыслительный процесс. В ленте представлено осмысление свободы, имеющей особое значение для человека на каторге, о чем мы писали выше.

Возможность распоряжаться своим добром продемонстрирована на примере сна Раскольникова об истязании лошади Миколкой: «Мое добро! Что хочу, то и делаю» [Достоевский 1973b: 48]. Это и есть понимание свободы в несправедливом мире Родионом Раскольниковым, пришедшим к своеволию. Убийство – центральное событие романа и проверка границ собственной природы Раскольникова, как говорил Джоунс. Литературовед сравнивает динамику романа с *Макбетом*, когда герой, утративший покой духа, пытается его обрести снова. Роли охотника и добычи меняются

---

[289] Видео можно смотреть и сегодня в интернете [Jones 1987]; кроме того, английский литературовед Джон Джоунс является автором книги *Dostoevsky* [Jones 1994]. Не путать с другим известным литературоведом-достоевсковедом Малькольмом Джоунсом (Malcolm Jones).

[290] См. оригинал: „Według specjalistów z MEN film uczy logicznego myślenia, wiązania faktów z literaturą, interpretacji dzieł literackich". Информация о данном диске и рекомендация к просмотру повторяется еще в двух публикациях газеты [Oprac. ADO 1999b: 5]; [Oprac. ADO 1999c: 4]. В последней добавлено еще одно предложение в описании: «Выясняет, в чем заключается деление героев на положительных и отрицательных, на добрых и плохих людей» (см. оригинал: „Wyjaśnia, na czym polega podział na bohaterów pozytywnych i negatywnych, na ludzi dobrych i złych") [Там же].

местами в сцене с Порфирием Петровичем, когда разъясняется суть теории Раскольникова о делении людей на обыкновенных и необыкновенных, «тварей дрожащих» и «право имеющих». Причина убийства, однако, имеет полифоническое звучание: идея, социальная справедливость, криминальный акт, психологические проблемы. Какой бы ни был мотив убийства, результат предстает как нечто недопустимое, сравнимое с мировоззрением Ницше и даже, как утверждал лектор, с фашизмом в XX веке, когда истребляется тот, кого другие признали социально ненужным, «вошью», а не человеком.

Спасительной для героя становится «великая грешница» Соня, которая не представляет мира без Бога и читает убийце *Евангелие* о воскрешении Лазаря, а потом отправляет Раскольникова поклониться людям, поцеловать землю и назвать себя убийцей, приняв страдания, а через них – покаяние. Страдания и любовь, как говорил Джоунс на видео, являются основой идеи соборности, соответственности людей в русской православной культуре. «Мертвый дом становится местом рождения», – заключал лектор.

Полностью отсутствуют в лекции такие персонажи, как Лужин и Свидригайлов. Создатели сосредоточили свое внимание на главной линии повествования. Для школьника, хотя и не только для него, лента представляет основные смыслы романа достаточно полно.

Популярную интерпретацию романа позже предложил Сташек Дутка (Staszek Dutka)[291]. Его заметка в приложении обязательных текстов газеты была посвящена краткому сравнительному анализу идей Ницше и Достоевского по принципу сопоставления философий «хозяина судьбы и раба». Через образ Раскольникова раскрывались вопросы нравственного выбора, цели и средств, теории и совести. В нескольких абзацах презентовались сложнейшие метафизические проблемы. Автор заключал:

> Иногда представляю себе Ницше, как он читает *Преступление и наказание*. Может быть, он, как ученик, который вскоре скопирует мастера. Может быть, учится у него жизни. Разве в трагедии Раскольникова не сумеет усмотреть финала собственной истории? [Dutka 2007: 3][292].

Школьник благодаря этому тексту мог увидеть опасный путь модной идеологической интерпретации. Позже в одном из интервью газете польская литературовед Агнешка Клакувна (Agnieszka Kłakówna) говорила : «Никто, пожалуй, лучше не передает идеи, от которой дорога идет к идеологии,

---

[291] Его книга *Lektury Belfa Staszka* (2006 г.) посвящена произведениям, включенным в польскую школьную программу, в ней автор давал субъективную интерпретацию, пользуясь современным языком и упрощенными формулировками, понятными массовому и юному читателю [Dutka 2006].

[292] См. оригинал: „Czasem wyobrażam sobie Nietzschego, jak czyta *Zbrodnię i karę*. Być może jest jak uczeń, który wkrótce skopiuje mistrza. Być może uczy się od niego życia. Czy w tragedii Raskolnikowa nie umie się dopatrzeć finału własnej historii?".

как это делает Достоевский в *Преступлении и наказании*» [Gadomski 2008: 33][293]. Всё это те моменты, которые выступают основой дидактического процесса.

Обращает на себя внимание характеристика образа Родиона Раскольникова и его теории в рецензии на спектакль *Faza Delta* Адама Ожеховского (Adam Orzechowski, род. 1957 г.) в Гданьске (Teatr Wybrzeże). Постановка названа в газете одной из худших в истории этой сцены, а театр «должен стыдиться». В основе сюжета – убийство случайного человека четырьмя молодыми людьми под воздействием наркотиков. Язык героев изобилует вульгаризмами и скандальностью. Для нас, однако, наиболее важна не оценка спектакля, а следующее замечание рецензента:

> Хотя само сравнение несправедливо возвышает создателей гданьского спектакля, большое счастье, что Федор Достоевский героем своего *Преступления и наказания* сделал личность думающую и с четкими взглядами, которая в состоянии их ясно выразить, а не грубого русского мужика, мечтающего исключительно о самогоне и совокуплении [Baran 2012: 6][294].

Эта оценка тем не менее не лишена морализаторства и монофонического понимания образа романа, а все эти характеристики не являются функциональными в дидактике.

Через Достоевского зарубежные, в том числе польские, писатели пытаются понять Россию, русского человека[295]. В то же время Достоевский – это и универсальный код к антропологическому пониманию, осмыслению культуры и литературы вообще. Концепцию универсальности культур наглядно продемонстрировал британский культуролог Джеймс Фрэзер (James Frazer, 1854–1941 гг.) в уже культовом труде *Золотая ветвь: Исследование магии и религии* (*The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*), который из двух томов в 1890 году постепенно к 1915 году расширился до 12 томов [Фрэзер 1980]. Восхитившись данной работой, британский антрополог польского происхождения Бронислав Малиновски (Bronisław Malinowski, 1884–1942 гг.) выдвинул идею об отсутствии иерархии в культурах. Такое же мировоззрение представлял Рышард Капущиньски, который, отвечая на вопрос, зачем пишет, утверждал, что переводит с языка одной культуры на язык другой, показывая их связи. Публицист также вспоминал Достоевского и его «кружки», которые стали средством социальной и идейной изоляции. В этом Капущиньски видел самую большую опасность для человечества [Kapuściński 1997b: 12]. Хотя Достоевский противоречит

---

[293] См. оригинал: „Nikt chyba lepiej nie ukazuje idei, od której droga wiedzie do ideologii, jak Dostojewski w *Zbrodni i karze*".

[294] См. оригинал: „Choć samo porównanie niesłusznie nobilituje twórców gdańskiego spektaklu, to całe szczęście, że Fiodor Dostojewski na bohatera swojej *Zbrodni i kary* wybrał osobę myślącą i z jasnymi poglądami (która dodatkowo potrafi je jasno wyartykułować), a nie prostackiego rosyjskiego chłopa marzącego tylko o bimbrze i kopulacji".

[295] Например, см. произведения Ч. Милоша [Милош 2003].

данному посылу в своей публицистике, в художественном мире сложно представить наиболее антропологически универсального автора.

Данная теза нашла подтверждение и в вопросах к польским выпускным экзаменам по литературе в 1995 году, которые печатала газета: «„Человек есть тайна", – сказал Федор Достоевский. Помогает ли литература XX века открыть эту тайну?» [Język polski 1995: 2][296]. Так, аналитический взгляд на литературу как элемент гипертекста культуры закладывается уже в польской школе, в которой, безусловно, есть свое место и у Достоевского. А уже в перечне обязательных текстов по мировой литературе на экзамене по педагогическим специальностям газета опубликовала в 1999 году тему: „Wybrana europejska powieść realistyczna XIX w. (Dostojewski, Balzac, Flaubert)" («Избранный европейский реалистический роман XIX в. (Достоевский, Бальзак, Флобер)») [Pedagogica 1999: 5]. Попал в список рекомендуемых текстов по мировой литературе этого же года и роман *Преступление и наказание* [Matura 1999: 4][297]. В перечне основных текстов

[296] См. оригинал: „«Człowiek to tajemnica» – powiedział Fiodor Dostojewski. Czy literatura XX w. pomaga odkrywać tę tajemnicę?".

[297] Интересно, что в приведенных темах на выпускном экзамене по польскому языку за 1997/98 учебный год в городе Сувалки также был использован Достоевский: „«Настоящее искусство всегда современно» (Ф. Достоевский). Обоснуй данные слова, опираясь на несколько произведений прошлых эпох, которые ты считаешь шедеврами" (см. оригинал: „«Prawdziwa sztuka jest zawsze współczesna» (F. Dostojewski). Uzasadnij słuszność tych słów w oparciu o znajomość kilku utworów z minionych epok, które uznajesz za arcydzieła") [Tematy… 1999: 7]. В итоговой публикации газеты за 30 апреля 2002 года, где приводились задания в польской школе рубежа веков, это было повторено [Wesołek 2002: 12]. В материале за 29 апреля 2003 года среди экзаменационных тем за последние семь лет также было названо задание из Сувалок [Oszustów i Wyłudzaczy 2003: 10]. В экзаменационном списке 1998 года приведена и данная тема (публикация за 28 февраля 2001 года) [Matura… 2001: 2]. Речь идет о несколько измененной цитате из Достоевского: «В том-то и признак настоящего искусства, что оно всегда современно, насущно, полезно». Тема была продублирована еще в одной публикации в региональном приложении газеты в Белостоке [Suwalskie 1999: 6], а в следующем году попала в две обобщающие публикации тем [Tematy… 2000: 2]; [Ale… 2000: 5]. В городе Кельце данная тема была незначительно изменена, что отражено в газете: «„Настоящее искусство всегда современно" (Ф. Достоевский). Приведи пример трех произведений из различных эпох литературы, которые, по-твоему мнению, имеют универсальный характер и могут быть убедительны для современного читателя» (см. оригинал: „«Prawdziwa sztuka jest zawsze współczesna» (F. Dostojewski). Przedstaw trzy utwory z różnych epok literackich, które twoim zdaniem mają charakter uniwersalny i mogą przemawiać do dzisiejszego odbiorcy"). В таком же виде тема появилась и в публикациях газеты в 2000 году [ep 2000: 5], а затем в 2001 году [Jak na piątkę… 2001: 5]. Отмечено, что это была одна из наиболее популярных тем, выбранных выпускниками [Krzemiński 1999: 1]. В качестве пробной в 2000 году эта тема была предложена выпускникам одной из школ в Катовице с просьбой порассуждать о выражении писателя, основывая выступление на избранных текстах культуры [Różańska, Staff 2000: 10]; это же пробное задание повторилось позже в еще одной публикации газеты [Walarowska 2000: 4]. В ежедневнике за 23 июня 2010 года цитата Достоевского об искусстве была использована в качестве эпиграфа к анонсу культурных событий, авторство указывалось [Łupak 2010: 4]. В газете за 7 марта 2003 года в качестве примера на экзамене для выпускников предложен ответ-рассуждение по поводу цитаты из Достоевского о границах человеческой выносливости: „«Człowiek może znieść dużo, lecz popełnia błąd, sądząc, że może znieść

для выпускников 1999 года по мировой литературе этот роман был также назван в приложении газеты в Белостоке [Literatura… 1999: 5] и Познани: он находился в списке обязательных произведений мировой литературы при поступлении на педагогическую специальность в университете имени Адама Мицкевича в 2001/2002 учебном году [WER, SYL 2002: 10]. Текст назван в перечне обязательных при поступлении на эту же специальность в 2003 [Pedagogika (UAM) 2003: 6] и 2004 годах [Pedagogika (UAM) 2004: 8]. Писатель упоминается и в заданиях вступительных экзаменов киношколы в Лодзи в 2002 году: «Толстой, Чехов, Достоевский… Что отличает каждого из этих писателей?» [Świerkocka 2002: 6][298]. В одной из публикаций газеты декан актерского отделения Бронислав Вроцлавски, рассказывая о фрагментах, которые представляют кандидаты, говорил: «В этом году, например, весьма популярен Достоевский» [NOT. LK 2002: 6][299].

Школьный дидактический уровень заданий в целом, по правде говоря, еще раньше критиковала на страницах газеты учительница из деревни Ладза (Ładza) из Опольского воеводства Иоанна Мазурек-Смея (Joanna Mazurek-Śmieja), которая говорила об оторванности авторов от действительности, а в качестве примера приводила слова своей ученицы-отличницы Зофии Лесник (Zofia Leśnik), которая считала, что «самым лучшим писателем на свете был Достоевский», но и для нее выпускные задания были сложными и далекими от практической значимости [Mazurek-Śmieja, Leśnik 1999: 6]. В одной из публикаций, которая обращается к исследованию современного подростка *Młodzież 2000* (*Молодежь-2000*) и представляет его как «гейм-боя», автор письма в газету привел пример собственного брата-школьника, противоречащий данному исследованию: подросток устремлен к высоким ценностям, а на его полке среди прочих стоят книги Булгакова и Достоевского [Pająk 2001: 19]. Это еще одна иллюстрация значимости творчества исследуемого нами писателя уже для польского школьника[300].

---

wszystko» (F. Dostojewski). Rozwiń słowa Fiodora Dostojewskiego, odwołując się do literatury i własnych przemyśleń" [Chętkowski 2003: 9]. В экзаменационных заданиях 2003 года в школах воеводства Нижняя Силезия при написании сочинения среди рекомендованных для отсылок авторов также находилась фамилия Достоевского, о чем сообщалось в газете [Chwila prawdy 2003: 9]. В пробных заданиях для выпускников 2004 года на понимание современного текста предлагается сравнить Достоевского с Сенкевичем и отметить возможное влияние русского писателя на польского в его исторической трилогии (1884–1888 гг.): *Огнем и мечом* (*Ogniem i mieczem*), *Потоп* (*Potop*), *Пан Володыёвски* (*Pan Wołodyjowski*). Достоевский фигурировал в тесте как один из вариантов ответа. Сам же текст был составлен на основе очерка Чеслава Милоша *Sienkiewicz, Homer i Gnębon Puczymorda* (1969 г.), в нем звучит фраза о писателе: «…разве Достоевский не был всеми братьями Карамазовыми одновременно?» (см. оригинал: „…czyż Dostojewski nie był wszystkimi braćmi Karamazow równocześnie?") [Kozak 2004: 8].

[298] См. оригинал: „Tołstoj, Czechow, Dostojewski... Co wyróżnia każdego z tych pisarzy?".

[299] См. оригинал: „W tym roku np. bardzo popularny jest Dostojewski".

[300] Дополнительным примером являются опубликованные в газете тесты 2000 года для абитуриентов, поступающих на отделение управления на факультете права и управления университета в Лодзи. На вопрос об основоположнике литературы «потока сознания» предложены

В 2002 году победителем Польши в олимпиаде по литературе и польскому языку стал ученик из Хожува Петр Богалецки (Piotr Bogalecki), опередивший 136 участников. Это была вторая попытка, так как за год до этого его работа *Dostojewski o braciach Karamazow* (*Достоевский о братьях Карамазовых*) не соответствовала изменившимся правилам олимпиады и не прошла отбор [AST 2002: 2]. Лучшей магистерской работой этого же года стала *Człowiek i słowo. Proza Fiodora Dostojewskiego w świetle przemian w myśleniu o języku pod koniec XIX wieku* (*Человек и слово. Проза Федора Достоевского в свете перемен в мышлении о языке в конце XIX века*) выпускника Варшавского университета Пшемыслава Петшака (Przemysław Pietrzak), о чем писали в газете [PRYM 2002: 2]. Он признавался, что всегда был «любителем прозы Достоевского», с тех пор как прочитал в школе роман *Преступление и наказание*, позже к этому добавилось увлечение языком, а поскольку после отличной защиты работы он попал в аспирантуру, собирался заниматься творчеством писателя и далее. Заметим, что сдержал слово: сегодня это один из ведущих специалистов по теории литературы Института польской литературы Варшавского университета, написавший ряд книг и статей, а также делающий переводы с русского языка на польский [Przemysław Pietrzak].

Лучшей на выпускном экзамене в 2002 году стала работа ученицы из Познани (LO św. Marii Magdaleny) Барбары Пшибецкой (Barbara Przybecka), которая, выполняя задание, заключающееся в обращении к литературным примерам, побудившим к размышлению, отнеслась к цитате из выражения Кириллова в диалоге со Ставрогиным в *Бесах* Достоевского: «Человек несчастлив потому, что не знает, что он счастлив…» [Достоевский 1974b: 188]. В самой же работе, которую напечатала газета, выпускница утверждала, что христианская идея любви побеждает в романе *Преступление и наказание*, а идеология Раскольникова противоречит его же романтическому устремлению к спасению человечества; как яркий пример изображения внутренних переживаний героя называлась мультипликация Петра Думалы [Przybecka… 2003: 8].

В качестве свидетельства широкого присутствия Достоевского в польской школе выступает еще один пример из газеты за 14 марта 2003 года. Публикация посвящена третьему фестивалю школьных театров „Marcinek 2003" в Познани. Среди представленных постановок (Teatr Iksy) названа *Ktokolwiek znalazł, ktokolwiek wie…* (*Кто-то нашел, кто-то знает...*) ученицы общеобразовательного лицея № 8 имени Адама Мицкевича в Познани Марики Врубель (Marika Wróbel). Однако в публикации не отмечено, по какому именно произведению была сделана данная постановка [EOP 2003: 11].

Победителем литературного конкурса, организованного издательством „Znak" для молодежи, с эссе на тему *Wyzwania XXI wieku* (*Вызовы XXI века*) в 2003 году среди 270 работ стал Якуб Любельски (Jakub Lubelski), который, рассуждая о Европе, главной ценностью определил человека. Своим

такие ответы: Достоевский, Кафка, Джойс, Пруст [Akcja 2001: 7].

любимым автором назвал Достоевского, а произведением – *Братья Карамазовы* [OS 2003: 2].

Среди экзаменационных заданий и ответов к ним во Вроцлаве в 2003 году, что приводилось в газете в качестве примеров уже на следующий год, Раскольников находился среди тех литературных героев, которые проходят трансформацию своего мировоззрения, убедившись в ошибочности личных поступков [Język polski… 2004: 2]. Такие герои, «изменяющиеся, но не оппортунисты», представлены в публикации как наиболее близкие, ибо являют собой примеры деятельных личностей, устремленных к поиску человеческого достоинства внутри себя, хотя и проходящие через испытание своих антигуманных идей.

Победительницей в конкурсе на стипендию издания „Polityka" в 2004 году стала аспирантка из Быдгоща Данута Врубель (Danuta Wróbel), которая изучала историю, но в то же время увлекалась русской литературой, а своими любимыми авторами называла Булгакова и Достоевского [Bujakiewicz 2004: 2]. В этом же году студенты факультета психологии Вроцлавского университета организовали конференцию, темой которой стала глупость. В переполненной аудитории на стенах висели высказывания известных личностей, среди которых была цитата Достоевского о том, что «ничему не удивляться есть, разумеется, признак глупости, а не ума» [Dybalska 2004: 4].

В списке тем прошлых экзаменов в публикации за 11 мая 2005 года в региональном приложении Белостока снова можно найти Достоевского: «Страдания и боль всегда обязательны для широкого сознания и глубокого сердца». Предлагалось порассуждать, опираясь на слова Родиона Раскольникова, «о причинах и сущности человеческой боли, а также экзистенции героев-страдальцев на примере трех избранных литературных произведений» [Tematy… 2005: 5][301]. Среди тем сочинений с использованием фрагмента литературного текста в этом же году была предложена тема: «Свидригайлов и Раскольников – потерпевшие крупное поражение? На основе приведенного фрагмента *Преступления и наказания* и знакомства со всем романом Достоевского представь связи между этими двумя героями» [Część II… 2005: 4][302]. Далее приводился фрагмент из романа, в котором эти герои разговаривают о привидениях и Свидригайлов рассказывает Раскольникову, как его посещают умершие. Однако цитаты из текста даны в обратной хронологии: сначала о привидении слуги Фильки, а затем – Марфы Петровны, жены Свидригайлова (в романе – наоборот) [Достоевский 1973b: 219–220].

Перед пробным выпускным экзаменом в 2006 году среди авторов, которых

[301] Полностью в оригинале тема звучала так: „«Cierpienie i ból są nieodłączne od rozległej świadomości i głębokiego serca» (F. Dostojewski). Rozważania o przyczynach i istocie ludzkiego bólu oraz egzystencji cierpiących bohaterów w trzech wybranych utworach literackich".

[302] См. оригинал: „Swidrygajłow i Raskolnikow – wielcy przegrani? Na podstawie przytoczonego fragmentu *Zbrodni i kary* i znajomości całej powieści Dostojewskiego przedstaw związki między tymi dwoma bohaterami".

ждут ученики в темах, одна из учениц называла в газете Достоевского [Czaja 2006: 1]; это же ожидание подтверждалось и в иной публикации, но тут же звучало разочарование: надежды не оправдались, ибо писателя в вопросах на этот раз не оказалось [Katarzyńska, Mosakowska 2006: 3].

В публикуемых в газете примерах заданий для выпускников в 2007 году фамилия Достоевского неожиданно оказалась в одном из экзаменационных вопросов аудирования по немецкому языку. Герой задания признавался, что изучение русского языка было его настоящим увлечением, и уже в 15 лет он решил, что однажды прочитает Достоевского в оригинале [Matura… 2007: 23][303]. В подобном смысловом ключе, но в приложении газеты „Turystyka" за 10 ноября 2007 года, автор публикации вспоминал, как в его школьное время единственным иностранным языком был русский, и, если уж нельзя было изучать языков Байрона, Гёте и Пруста, решил «довольствоваться тем, что использовал Достоевский» [Karliński 2007: 3].

В номере за 24 ноября 2010 года в приложении „Edukacja" публиковались репетиционные тесты на 2011 год. Как один из вариантов в заданиях была представлена и цитата из *Преступления и наказания*: «Анализируя фрагмент романа Федора Достоевского, определи мотив совершения преступления, а также представь его влияние на жизнь героя. Используй полный текст романа» [Matura… 2010: 1][304]. Далее печатались выдержки из главы VI первой части романа – подслушанного в трактире разговора о старухе-процентщице [Достоевский 1973b: 52–55].

Книги Достоевского – это именно те произведения, которые критик Петр Братковски на страницах газеты советовал читать летом, опираясь на личный опыт. Он вспоминал лето 1971 года, когда, будучи с родителями в сельской глуши, прочитал на одном дыхании *Преступление и наказание*, *Бесов*, *Братьев Карамазовых*, которые забрал с собой, – «две тысячи страниц прозы Достоевского»: «А когда я прочитал, то почувствовал себя другим человеком; романы Достоевского были одними из первых моих произведений, за чтением которых по мне проходила дрожь, рождающаяся при знакомстве с искусством высшей пробы» [Bratkowski 1999: 42][305]. А вот в опубликованном в газете за 16 января 2004 года интернет-опросе

---

[303] См., как это звучит в оригинале задания: "Ich habe nie zu den fleißigsten Schuelern in der Klasse gehoert, aber Russisch war meine Leidenschaft, der ich jede freie Minute nachging, und ich habe mir mit 15 vorgenommen, eines Tages Dostojewski im Original lesen zu koennen".

[304] См. оригинал: „Analizując fragment powieści Fiodora Dostojewskiego, określ motywy popełnienia zbrodni oraz przedstaw jej wpływ na życie bohatera. Wykorzystaj znajomość całego utworu".

[305] См. оригинал: „A jak przeczytałem – to poczułem się innym człowiekiem; powieści Dostojewskiego były jednymi z pierwszych moich lektur, przy których ogarniał mnie dreszcz, jaki rodzi się podczas obcowania ze sztuką najwyższej miary". В качестве рекомендуемого автором назван роман *Братья Карамазовы* в переводе Александра Вата. Еще в одной публикации газеты, возвращаясь к воспоминаниям лета своей юности, Братковски среди авторов, на которых воспитывался, тоже назвал Достоевского [Bratkowski 2000c: 45].

о книгах, которые особенно повлияли на читателей, один из пользователей (PRAKTYCZNYPRZEWODNIK) назвал романы *Идиот* и *Братья Карамазовы* Достоевского [Książki… 2004: 6]. В публикации на локальных страницах газеты (Gdańsk) за 20 августа 2010 года находим перечень книг, которые читают на море отдыхающие. Среди изданий назван «даже Достоевский» [Kozłowska, Kiwnik 2010: 7].

После некоторого перерыва в упоминаниях подготовки к выпускному экзамену в 2015 году снова не обошлось без Достоевского: одно из заданий, построенных по развлекательно-познавательному принципу, заключалось в определении «эпохи» в ряду «строительство с основ, реализм, натурализм, Прус, Сенкевич, Бальзак, Достоевский, Диккенс» [Matura… 2015: 25]. Речь шла о польском позитивизме, который, опираясь на идеи европейских позитивистов (О. Конт (Auguste Conte, 1798–1857 гг.), Г. Спенсер (Herbert Spencer, 1820–1903 гг.), Д. С. Милль (John Stuart Mill, 1806–1873 гг.)), борьбу за независимость основывал на рациональном начале. В этом контексте особенно интересно упоминание Достоевского, который в массовом сознании зачастую воспринимается как «поляконенавистник». И здесь речь не только о так называемой старой критике, но и современной, что можно проследить и в публикациях газеты. Например, в материале за 16 сентября 2017 года репортер и писатель Павел Смоленьски (Paweł Smoleński, род. 1959 г.) безапелляционно использовал фразу: «Достоевский, как известно, не терпел поляков» [Smoleński 2017: 31][306]. Данное утверждение не получает никакого дальнейшего развития или аргументации, звучит для читателя как факт, а это может привести к самым негативным результатам в рецепции автора.

В одной из последних публикаций нашего анализа за 27 августа 2019 года образовательная тема будто замыкается вокруг Достоевского, значение которого отмечено в дидактическом процессе. На школьном экзамене у польских подростков (14–15 лет) поинтересовались, какие книги они читают. На основе ответов сформировали список из более чем двухсот текстов. В этой же публикации приведена цифра уровня чтения книг поляками на протяжении десятилетия: около 38% говорят о том, что прочитали одну книгу в течение года. Надежду давали именно подростки, которые читают в свободное время (65% из них в 2017 г.); интересно, что цифры значительно выше среди девочек – 82%. Среди любимых книг подростки называли самых разных авторов, а особенно – тех, которые не были в списке обязательных текстов. Есть там и Достоевский, который с романом *Преступление и наказание* попал в тему школьного сочинения *Czy biednym wolno się mścić na bogatych* (*Можно ли бедным мстить богатым*). Правда, в такой формулировке тема романа переводится исключительно в социальную плоскость прочтения. Достоевского упоминает и процитированный в статье литературовед Рышард Козёлек (Ryszard Koziołek, род. 1966 г.):

[306] См. оригинал: „Dostojewski, wiadomo, Polaków nie znosił”.

> Молодежь должна читать всё, что хочет. Я тоже в их возрасте читал и выдающиеся книги, и абсолютную белиберду. Шедевры читать необходимо, так как они действительно рассказывают интересные истории. *Преступление и наказание* куда более интересное, нежели *Пятьдесят оттенков серого*. Но с другой стороны, мы не сформируем читателя, закармливая его исключительно шедеврами [Suchecka 2019: 3][307].

Интерес к автору и его наследию, добровольный выбор текста, таким образом, являются залогом успеха для прочтения. При этом роль учителя или преподавателя имеет исключительное значение, когда, обладая набором педагогических методов, он в состоянии вызвать главное в данном случае желание – читать.

Образовательно-дидактическая рецепция Достоевского на страницах газеты демонстрирует широкое и глубокое присутствие автора в польской школе. Из публикаций видно, что в процессе обучения обозначаются основные мотивы, темы и проблемы, разбираются компаративистские связи и соотношения с современной жизнью. Прослеживается прикладное использование литературного текста в решении бытовых проблем. Дидактическая функция литературы пересекается с воспитательной, психологической, социальной, эстетической, гедонистической и т. д.

Идеология в образовании

Явной жертвой польских идеологических конфронтаций Ф. М. Достоевский стал в 2007 году. Новый министр образования (5 мая 2006 г. – 13 августа 2007 г.), депутат сейма (2001–2007 гг.), а также адвокат Роман Гертых (Roman Giertych, род. 1971 г.) вычеркнул писателя из списка обязательных авторов школьной программы на следующий учебный год (проект указа министерства от 24 мая). Не было в новом перечне консервативного правительства также Кафки, Гёте, Херлинга-Грудзинского и пр.

Пока ряд представителей интеллектуальных элит говорил об «ужасающем культурном провале», министерство указывало, что сражается за «формирование чувства патриотизма и верность христианским ценностям». В контексте заявленных проблем в произведениях перечисленных авторов данное объяснение выглядело еще более абсурдным. Как сообщалось в газете за 31 мая 2007 года, пресс-секретарь министерства Анета Возьняк (Aneta Woźniak) заявила, что список якобы составляли учителя со всей Польши, но с удивлением узнала от журналистов издания о вычеркнутом Достоевском: «Ой-ой, это мой любимый писатель» [Pezda, Michnik 2007: 2][308].

---

[307] См. оригинал: „Młodzi powinni czytać wszystko, co chcą. Ja też w ich wieku czytałem i wybitne książki, i kompletne badziewie. Arcydzieła trzeba czytać, bo naprawdę opowiadają ciekawsze historie. *Zbrodnia i kara* jest bardziej interesująca niż *Pięćdziesiąt twarzy Greya*. Z drugiej strony nie stworzymy czytelnika, karmiąc go tylko arcydziełami".

[308] См. оригинал: „Ojej, to mój ulubiony pisarz".

Учитель, филолог, директор частной школы в Люблине (Międzynarodowe Gimnazjum i LO im. I. J. Paderewskiego) и преподаватель в Университете Марии Склодовской-Кюри в Люблине (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie) Адам Калбарчик (Adam Kalbarczyk, род. 1967 г.) так комментировал ситуацию изданию:

> Очевидно, IV Речь Посполитая не нуждается в нравственных дилеммах из *Преступления и наказания* <…> Судя по всему, мы справимся без наиболее выдающихся творцов нашей литературы, критически настроенных по отношению к польским комплексам. Таким образом мы усилим захолустные тенденции и утонем в соусе бого-отечественного самодовольства [Там же][309].

Позже, 8 июня, в издании появился отзыв Адама Калбарчика, который в качестве основы образовательного процесса по литературе представлял космополитизм, универсализм проблем и образов, а также художественную ценность произведений, говорил о необходимости воспитания «критического мышления» и «умения решать нравственные дилеммы». Именно это было причиной его требования возвращения в школьную программу Достоевского, Конрада, Кафки, Виткаци (Witkacy, 1885–1939 гг.)[310], Гомбровича, Херлинга-Грудзинского. Он не принимал объяснения о жестокости Достоевского, говорил о ней как «видимой», а также подчеркивал, что произведения читают «формально взрослые школьники» и другие произведения не менее «жестоки». Снова апеллировал: «Изучая литературу, мы не можем обойти Достоевского, Кафку и Гомбровича» [Kalbarczyk 2007: 20][311].

Уже на следующий день после первой публикации газеты по данной теме в краковском книжном магазине „Pod Globusem" началась акция общественного неповиновения. Издание в новом номере сообщало, что на книжные полки были выложены книги авторов из «черного списка» министерства образования. На них объявлялись скидки, а над ними были сделаны надписи-слоганы: «Последний раз с прилавка!», «Достоевский вызывает зависимость», «Гомбрович убивает!» и пр. [RFK 2007a: 1][312]. О данной акции и слоганах писалось и в региональном приложении Кракова, где сообщалось, что в этом книжном магазине 6 июня должна пройти публичная дискуссия с участием известных людей. За день до этой встречи министерство образования так и не ответило, примет ли кто-либо из чиновников участие в мероприятии [RFK 2007b: 1].

---

[309] См. оригинал: „Widocznie IV RP nie są potrzebne dylematy moralne ze *Zbrodni i kary* <…> Najwyraźniej poradzimy sobie bez najwybitniejszych twórców naszej literatury, krytycznych wobec polskich kompleksów. W ten sposób wzmocnimy zaściankowe tendencje i utopimy się w sosie bogoojczyźnianego samozadowolenia".

[310] Польский писатель, художник, философ Станислав Игнаций Виткевич (Stanisław Ignacy Witkiewicz) известен под псевдонимом Виткаций/Виткацы/Виткаци (Witkacy). Это автор межвоенного авангарда, совместивший в своем творчестве элементы экспрессионизма и сюрреализма, устремленный к идее «чистой формы» в искусстве [Виткевич 2013].

[311] См. оригинал: „Ucząc literatury – nie możemy pominąć Dostojewskiego, Kafki i Gombrowicza".

[312] См. оригинал: „Ostatni raz z lady!", „Dostojewski uzależnia", „Gombrowicz zabija!".

В ежедневнике „Gazeta Wyborcza" вышла серия публикаций-дискуссий по данной теме. В номере за 2 июня (№ 128) доминировал форум о действиях министерства, приводились многочисленные высказывания и комментарии известных литературоведов, учителей, политиков, читателей. В окнах некоторых домов появились некрологи со списком вычеркнутых книг из так называемого перечня Гертыха („indeks Giertycha"). На страницах газеты развернулась широкая общественная дискуссия. На форуме издания некто Damian не мог принять действий министерства образования и говорил: «Гёте и Достоевский – это светила мировой культуры»; Maarcin добавлял в сомнении, что какие-то учителя действительно убрали ряд авторов из программы:

> Я жду в таком случае аргументов тех учителей, которые не хотели Кафки, Достоевского, Гёте, Гомбровича, Херлинга-Грудзинского и Конрада. Пусть предстанут перед общественностью и объяснятся в таких нашептываниях Ромке. И я не верю, что найдется хотя бы один специалист по польскому языку или литературоведению, который не порекомендует Гомбровича и Достоевского школьникам [Księgarze… 2007: 6][313].

Пользователь под ником Oburzona говорила, что читать не запрещается и, несмотря на то что *Преступление и наказание* было в школьной программе, многие его не читали, но тем не менее не выросли «необразованными варварами».

Режиссер, публицист и политик Казимеж Куц (Kazimierz Kutz, 1929–2018 гг.) оценил реформу министра Гертыха с притворным восторгом, указав у изъятых авторов на антипатриотизм и имморализм. Анна Жебровска вела диалог с Кутцем:

> – Достоевский также не пример для молодежи – его герой убил старушку топором!
> – Есть и более серьезные обвинения: никто из русских не ненавидел поляков так, как Достоевский. Он использовал весь свой талант, чтобы привить русским эту ненависть.
> – Вычеркнуть его или сразу сжечь?
> – Безусловно! Ведь он увлекался убийцами, проститутками, алкоголиками, игроманами… Грех и всевозможные извращения – это его возбуждало. Господин министр метко выловил из учебников дегенератов [Żebrowska 2007a: 23][314].

---

[313] См. оригиналы: „Goethe i Dostojewski to luminarze światowej kultury"; „Czekam w takim razie na argumenty tych nauczycieli, którzy nie chcieli Kafki, Dostojewskiego, Goethego, Gombrowicza, Herlinga-Gruzińskiego i Conrada. Niech staną do publicznej dyskusji i wytłumaczą się z takich podszeptów Romkowi. I nie wierzę, że znajdzie się choć jeden człowiek po polonistyce czy literaturoznawstwie, który nie poleci Gombrowicza i Dostojewskiego licealistom". Ромкой здесь уничижительно назван министр образования Роман Гертых.

[314] См. оригинал: „Dostojewski też żaden przykład dla młodzieży – jego bohater zabił staruszkę siekierą! – Są i poważniejsze zarzuty: nikt z Rosjan tak nie nienawidził Polaków jak Dostojewski. Użył całego swego talentu, by zaszczepić Rosjanom tę nienawiść. – Wykreślić go czy od razu spalić? – Jak najbardziej! Przecież fascynował się mordercami, prostytutkami, alkoholikami, hazardzistami... Grzech i wszystkie możliwe zboczenia – to go podniecało. Pan minister trafnie wyłowił z podręczników degeneratów".

Политик партии министра Романа Гертыха (Liga Polskich Rodzin) Рафал Оршак (Rafał Orszak) также оправдывал действия министерства и не понимал «истерики писателей и книготорговцев», так как вычеркнутые издания не изымались из библиотек или магазинов, не попадали под запрет и на костры. Политик называл Гёте, Виткаци, Кафку, Достоевского «значительными фамилиями в мировой литературе», но также задавался вопросом, действительно ли они необходимы [Kołodyńska 2007: 6].

В то же время с возмущением о вычеркивании авторов из школьной программы говорил литературовед, исследователь творчества Гомбровича Ежи Яжембски (Jerzy Jarzębski, род. 1947 г.), который обосновывал свои претензии низкими художественными свойствами произведений-заменителей [Jarzębski 2007: 23]. Литературовед, историк, публицист и политик Станислав Жак (Stanisław Żak, род. 1932 г.), использовав цитату из библейской *Книги Екклесиаста*, утверждал, что «нет ничего нового под солнцем» (Еккл. 1, 9), хотя и был возмущен вычеркиванием «фамилий первой мировой литературной лиги». С. Жак считал, что, если действительно учителя составили список для министерства, они не должны работать в школе, ибо профнепригодны [Żak 2007a: 2]. Здесь иронически следует добавить, что в упомянутой *Книге Екклесиаста* в финальном стихе первой главы можно прочитать известное: «…во многой мудрости много печали; и кто умножает познания, умножает скорбь» (Еккл. 1, 18). Что может неким образом объяснять действия министерских чиновников. Хотя они и подчеркивали, что изъятие из программы авторов не является их запретом, это не звучало утешением для учителей, которые вели и ведут борьбу с перегруженной школьной программой. С. Жак в еще одном эссе за 14 июля рассуждал о проблемах в действиях целой системы «IV Речи Посполитой». С иронией он добавлял:

> Достоевский провинился перед руководителем министерства образования из-за *Преступления и наказания* или *Идиота*. Естественно! Две изюминки на одном торте – это слишком много! Или преступление, или наказание, но чтобы вместе и преступление, и наказание? А *Идиот* – это инсинуация. Только неизвестно, кого автор имел в виду [Żak 2007b: 2][315].

Исследователь творчества Виткаци, литературовед Януш Деглер (Janusz Degler, род. 1938 г.), критикуя реформу, вспоминал коммунистическую Польшу, когда эти же авторы были под запретом, и с сарказмом предлагал министру вернуть старый учебник, а также рассуждал о сладости запретного плода, когда ученики могут заинтересоваться текстами вычеркнутых авторов из-за того, что теперь они будто бы нелегальны [Degler 2007a: 6][316].

---

[315] См. оригинал: „Dostojewski podpadł szefowi resortu edukacji za *Zbrodnię i karę* albo za *Idiotę*. No pewnie! Dwa grzybki w barszcz to stanowczo za wiele! Albo zbrodnia, albo kara, ale razem i zbrodnia, i kara? A *Idiota* to insynuacja, tylko nie wiadomo, kogo autor miał na myśli".

[316] Этот же материал был опубликован не только в региональном приложении газеты (Вроцлав), но и общем номере [Degler 2007b: 7].

Литературовед, занимавшийся творчеством Виткаци еще с 1960-х годов, десятилетиями доказывал, что восприятие его как алкоголика, гуляки, эротомана и наркомана – миф, который ученый разрушал в своих работах. Подобный миф существует и о Достоевском, которого Деглер называл в одном из позднейших интервью для газеты среди «веяний свободы», что сам ощутил после ослабления запретов железного занавеса в 1956 году. Поэтому о практике запретов и цензурирования культуры литературовед знал не понаслышке, а формулировку о наследии Виткаци как о «типическом продукте гнилой эпохи империализма» профессор уже читал много десятилетий назад в учебнике по литературе и не мог тогда писать дипломную работу об этом авторе [Piekarska 2015: 14].

Подобную тезу о запретности и пользе шума для популярности вычеркнутых писателей повторяла учительница из города Кельце Малгожата Мязга (Małgorzata Miazga), которая собирала отзывы коллег и с возмущением говорила, что никто не ожидал, что из программы уберут Гёте, Виткаци, Гомбровича или Достоевского [Burda 2007: 1]. Одна из читательниц газеты указывала: ученикам безразлично, что читать, и называла «фикцией» то, что будто бы все одинаково восхищаются великой литературой:

> Я понимаю, что необходимо стремиться к лучшему, оговаривать проблемы этой требовательной литературы. Только почему молодежь не читает? Что сделать, чтобы их заинтересовать? А может, зная бунтующее естество ученика, господин Гертых сделал услугу популяризации литературы с высшей полки? [Elżbieta 2007: 4][317].

Журналист газеты Дариуш Бараньски (Dariusz Barański) замечал в очередном номере издания: «Достоевский некогда сказал, что наиболее невероятной вещью является сама действительность. И правда. Даже не хочется верить: из канона текстов вычеркиваются Достоевский, Гомбрович, Виткаци!» [Barański 2007a: 2][318]. Здесь же в интервью учитель из Гожува Вальдемар Шимчак (Waldemar Szymczak) называл действия министерства образования «манипуляцией школой» в своих политических целях, что делало образование анахроническим:

> Уже сегодня ребятишки не читают книг. Это поколение клипов, воспитанное на кино, компьютере и картинках. Но тем не менее если коснешься Достоевского, то прочитают. Достоевский нравится, Гомбрович чуть меньше, ну и Виткаци – совсем ненормальный [Там же][319].

---

[317] См. оригинал: „Wiem, że musimy mierzyć wysoko, omawiać problemy tej wymagającej literatury, tylko dlaczego młodzież nie czyta? Co zrobić, żeby ich zainteresować? A może, znając przewrotną naturę ucznia, pan Giertych wyświadczył przysługę popularyzacji literatury z najwyższej półki?".

[318] См. оригинал: „Dostojewski powiedział kiedyś, że najbardziej niewiarygodną rzeczą jest sama rzeczywistość. I faktycznie. Aż się nie chce wierzyć: z kanonu lektur wykreśla się Dostojewskiego, Gombrowicza, Witkacego!".

[319] См. оригинал: „Już dzisiaj dzieciaki nie czytają książek. To jest generacja obrazkowa, wychowana na kinie, komputerze i obrazach. Ale mimo wszystko, jeśli zahaczy o Dostojewskiego, to przeczyta. Dostojewski się podoba, Gombrowicz trochę mniej, no a Witkacy to w ogóle wariat".

Журналист озвучивал причины исключения некоторых авторов: «Гомбрович, по слухам, гей, Виткаци – наркоман, Достоевский – антиполяк» [Там же][320]. В газете опубликовали даже различные цитаты из произведений авторов, которых в школе «не должны читать» [Czego w szkole… 2007: 6]. В случае Достоевского это была фраза Раскольникова из *Преступления и наказания* во время его признания в убийстве: «…если ждать, пока все станут умными, то слишком уж долго будет…» [Достоевский 1973b: 321]; и Ипполита из *Идиота*: «Лучше быть несчастным, но знать, чем счастливым и жить… в дураках» [Достоевский 1973d: 431].

В новом номере газеты за 4 июня снова даны несколько публикаций на эту тему. Общественный и медийный резонанс имел такую силу, что даже консервативные политики стали высказывать недоумение по поводу вычеркнутых авторов. Так, Марек Юрек (Marek Jurek, род. 1960 г.) говорил: «Не знаю, в чем суть всего этого. Достоевский – это один из величайших христианских писателей, любимый автор нашего Папы…» [Pezda 2007a: 7][321]. Добавим, как сообщалось позже в еще одной публикации газеты, Достоевский вместе с Хорхе Луисом Борхесом (Jorge Luis Borges, 1899–1986 гг.) назван любимым писателем и Папы Франциска, который ранее, еще как Хорхе Марио Бергольо (Jorge Mario Bergoglio, род. 1936 г.), преподавал литературу в Буэнос-Айресе [Surdel 2013: 3]. Тадеуш Циманьски (Tadeusz Cymański, род. 1955 г.) назвал действия министра «перегибом».

Сам Роман Гертых атаковал газету: «Только „Gazeta Wyborcza" против произведений Сенкевича в списке. Это показывает истинное, лево-троцкистское лицо Адама Михника…» [Там же][322]. При этом на интернет-странице министерства в новый список вдруг тайно вернулись вычеркнутые ранее записки о советском лагере *Иной мир* Г. Херлинга-Грудзинского. Как уже отмечалось, именно этот текст зачастую сопоставляется с *Записками из мертвого дома* Достоевского.

Режиссер Кристиан Люпа, неоднократно обращавшийся к наследию Достоевского, говорил в интервью газете о «чувстве бессилия», когда приходилось говорить о значении творчества таких авторов, как Достоевский, Кафка или Гомбрович. Люпа предупреждал о «необратимой духовной дестабилизации общества» и давал такую оценку происходящего:

> Когда мы говорим, что литература должна побуждать к патриотизму, то приближаемся к концепции Геббельса – это значит подход к литературе как к инструменту, чтобы подтолкнуть людей к тому, чего желала бы власть. В то время как литература – это инструмент духовной самостоятельности [Pawłowski 2007: 17][323].

---

[320] См. оригинал: „Gombrowicz – ponoć gej, Witkacy – narkoman, Dostojewski – anty-Polak".

[321] См. оригинал: „Nie wiem, o co w tym chodzi. Dostojewski to jeden z największych pisarzy chrześcijańskich, ulubiony pisarz naszego papieża…".

[322] См. оригинал: „Jedynie «Gazeta Wyborcza» jest przeciwko lekturom Sienkiewicza w kanonie. To pokazuje prawdziwą, lewicowo-trockistowską twarz Adama Michnika…".

[323] См. оригинал: „Kiedy mówimy, że literatura ma pobudzać patriotyzm, to jesteśmy blisko koncepcji Goebbelsa, to znaczy traktowania literatury jako narzędzia, które ma ludzi

Вокалист группы „Hurt" Мацей Куровицки (Maciej Kurowicki, род. 1970 г.) говорил об «универсальных ценностях», которые разрушались политическими целями. Тех, кто подходит к патриотизму и вере лишь инструментально, исполнитель называл, цитируя собственную песню, «католическими талибами»:

> Уже полтора года на наших концертах мы посвящаем министру Гертыху песню *Ты мелкий*. Сначала мы это делали несколько нехотя, но сейчас, после этого цирка с произведениями, у меня нет никакого сдерживания и сомнений. Это же какая-то паранойя, что в списке текстов нашелся Добрачиньски, который для меня ассоциируется с прошлым режимом, а вылетают такие писатели, как Достоевский или Гомбрович [RZ 2007: 2][324].

Уже 5 июня на первой полосе газеты сообщалось о возвращении Достоевского в школьную программу: «*Преступление и наказание* Федора Достоевского вчера утром было добавлено в список проекта министерства образования нового канона школьных произведений» [W skrócie 2007: 1][325]. Сам министр Гертых объяснял это тем, что прислушивается к общественной дискуссии, и в итоге добавляются те произведения, которые признаны «достойными». Чиновник снова нападал на газету: «Достоевского не было в списке произведений с 1999 года, как же он мог из него выпасть? В течение нескольких дней вы писали о том, чего не существует» [Pezda 2007b: 4][326]. Здесь же в газете уточнялось, что в предыдущей программе была позиция «Избранный европейский роман XIX века», но Центральная экзаменационная комиссия рекомендовала именно *Преступление и наказание*, что было отражено, как можно было видеть выше, в многочисленных заданиях на выпускных экзаменах предыдущих лет. Учителя исполняли рекомендацию, которая влияла на результаты учеников. В новом проекте указание на избранный роман отсутствовало, что автоматически вычеркивало Достоевского. При этом проект министерства был направлен на экспертизу без учета изменений на интернет-странице ведомства (то есть без Херлинга-Грудзинского и Достоевского), что вызывало недоумение специалистов. Оставался в тайне список тех, кто разработал новый проект. Газета информировала о хаосе в самом министерстве: «Даже сам министр образования вчера не отдавал себе отчета в том, что проект канона на

---

wpychać w to, czego władza by sobie życzyła. Podczas gdy literatura jest narzędziem duchowej samodzielności".

[324] См. оригинал: „Od półtora roku na naszych koncertach dedykujemy ministrowi Giertychowi piosenkę *Jesteś mały*. Na początku robiliśmy to tylko z lekką niechęcią, ale teraz, po tym cyrku z lekturami, nie mam już żadnych oporów i wątpliwości. To jakaś paranoja, że na liście lektur znajduje się Dobraczyński, którego ja kojarzę z tamtym reżimem, a spadają z niej tacy pisarze jak Dostojewski czy Gombrowicz".

[325] См. оригинал: „*Zbrodnia i kara* Fiodora Dostojewskiego wczoraj rano została dopisana do projektu MEN nowego kanonu lektur szkolnych".

[326] См. оригинал: „Dostojewskiego nie było na liście lektur od 1999 r., to jak mógł z niej wypaść? Przez kilka dni pisaliście o czymś, co nie istnieje".

странице его министерства изменяется. Несмотря на то что Достоевский со вчерашнего дня там фигурирует, министр на конференции обещал: „Может, его введу”» [Там же][327].

Проект министерства образования обсуждался по всей стране. В региональном приложении Щецина в газете печатались комментарии книготорговцев. Иоанна Левандовска (Joanna Lewandowska) из книжного магазина „Zamkowa” говорила, что с появлением в программе школы новых произведений с книжных прилавков не исчезнут Гомбрович, Достоевский или Кафка. Беата Колодзей (Beata Kołodziej) из „Familijna” видела в действиях министерства желание «промыть мозги» молодежи и недоумевала: «Как вообще можно сравнивать Добрачиньского с Достоевским или Конрадом» [KUK 2007: 2][328]. Рената Ильницка (Renata Ilnicka) из „Szkolna” не понимала, что могло не нравиться министру в Достоевском или Кафке, и заключала, что он «просто позорится».

Общественная дискуссия проникла и в здание польского парламента, в котором 12 июня выступила консервативная депутат Мажена Врубель (Marzena Wróbel, род. 1963 г.), о чем информировала газета. Политик считала: «Вычеркивание из списка школьных произведений Гомбровича, Виткаци, Конрада, Гёте или Достоевского – это большая ошибка, эффектом которой может стать сужение горизонтов у молодежи» [REM 2007: 3][329]. М. Врубель выступила на пресс-конференции, на которой пояснила: «Необходимо учить молодых людей, что помимо добра и красоты в человеческой душе есть мрачные, опасные закоулки. Это прекрасно показывают Достоевский и Конрад» [Там же][330].

Тема получила скандальное развитие в эфире коммерческой польской радиостанции „Radio ZET”. Ведущие утренней программы Ярослав Будник (Jarosław Budnik, род. 1973 г.) и Марек Старыбрат (Marek Starybrat, род. 1976 г.) после интервью с министром Романом Гертыхом в эфире шутили: «Достоевский, выйди из класса!»; но в конце Старыбрат произнес роковое: «Роман, перестань пороть херню!» [KID, PAP 2007: 6][331]. Хотя радиостанция направила письмо с извинениями самому министру и фракции его партии в сейме, молодежное крыло партии заявило о судебном процессе с требованиями финансовой компенсации.

После двух недель публичной и медиабаталии министерство образования объявило о консультациях, на которые пригласили ряд специалистов.

---

[327] См. оригинал: „Za to sam minister edukacji nie zdawał sobie wczoraj sprawy, że projekt kanonu na stronie jego ministerstwa się zmienia. Mimo że Dostojewski od wczoraj tam figuruje, na konferencji obiecywał: – Może go wprowadzę”.

[328] См. оригинал: „Jak w ogóle można porównywać Dobraczyńskiego z Dostojewskim czy Conradem”.

[329] См. оригинал: „Usunięcie z listy lektur szkolnych dzieł Gombrowicza, Witkacego, Conrada, Goethego czy Dostojewskiego to duża pomyłka, która w efekcie może doprowadzić do zawężenia horyzontów młodzieży”.

[330] См. оригинал: „Należy młodych ludzi uczyć, że poza sferą piękna i dobra są w duszy ludzkiej mroczne, niebezpieczne zakątki. To świetnie pokazują Dostojewski i Conrad”.

[331] См. оригинал: „Dostojewski, wyjdź z klasy!”; „Roman, przestań pieprzyć!”

Сам министр, однако, на встречу не пришел. После бурной дискуссии общественности передали информацию, что в программу возвращаются Гомбрович, Виткаци, Гёте, Кафка и Конрад. Но уже вечером того же дня Роман Гертых высказался категорически отрицательно о Гомбровиче и поставил под сомнение Виткаци, уточнил, что *Иной мир* Херлинга-Грудзинского будет читаться лишь в отрывках [APE 2007: 4]. Это означало продолжение спора и появление новых публикаций в газете по теме.

Публицист Петр Пацевич (Piotr Pacewicz, род. 1953 г.) в своей статье за 15 июня назвал данную дискуссию настолько абсурдной, что ее «глупо вести», ибо она направлена на то, чтобы доказать, что «Достоевский был великим писателем» [Pacewicz 2007: 2]. Философ и этик Магдалена Сьрода (Magdalena Środa, род. 1957 г.) характеризовала ситуацию как преходящую, когда «…Гомбрович и Достоевский не помещаются в несложной ментальности господина министра» [Środa 2007: 18][332].

В газете 21 июня сообщалось, что от источников из министерства образования удалось получить новый проект, в котором после общественного резонанса можно было снова найти фамилии всех вычеркнутых авторов. Документ еще не был подписан министром, за которым оставалось право на изменения даже после окончания консультаций. Приводились и слова тогдашнего премьера Ярослава Качиньского (Jarosław Kaczyński, род. 1949 г.): «Не будет канона произведений без великой литературы XIX и XX веков, без Гомбровича и Виткаци» [Pezda 2007c: 7][333].

Министерство 2 июля опубликовало новый проект канона с возвращенными именами (Виткаци, Гёте, Кафка, Конрад, Достоевский, Херлинг-Грудзински), но министр всё же не согласился на Гомбровича. Министр культуры Казимеж Уяздовски (Kazimierz Ujazdowski, род. 1964 г.) с возмущением требовал не смешивать идеологию со школьными текстами. При этом еще несколько недель назад не представлявший польской школы без Гомбровича премьер Качиньски, которому принадлежало последнее слово в споре, сожалел, но выражал радость, что получилось с иными писателями. В публикации газеты приводились и данные проведенного для издания опроса общественного мнения: 45 % респондентов считали, что министр Гертых ухудшит ситуацию в польской школе, 35 % не видели угрозы и только 16 % говорили о возможном позитивном результате [Pezda 2007d: 1].

В интервью для газеты один из известнейших польских современных поэтов Адам Загаевски (Adam Zagajewski, 1945–2021 гг.) говорил о «полном абсурде» в действиях министра: «Сочетание Гомбровича и Достоевского в списке вычеркнутых произведений свидетельствует об отсутствии ориентира. Достоевский – один из величайших религиозных писателей

---

[332] См. оригинал: „…Gombrowicz i Dostojewski nie mieszczą się w nieskomplikowanej mentalności pana ministra".

[333] См. оригинал: „Nie będzie kanonu lektur bez wielkiej literatury XIX i XX w., bez Gombrowicza i Witkacego".

в истории Европы, а Гомбрович – светский писатель» [Janowska, Mucharski 2007: 18][334]. При этом политическим путем министерством предпринималось усилие создать религиозную национальную литературу, которая сама по себе не отличалась высокими художественными свойствами.

Роман Гертых 13 августа в результате распада правительственной коалиции перестал быть министром образования. Новым министром стал Рышард Легутко (Ryszard Legutko, род. 1949 г.), который продержался на посту лишь до 17 ноября. Учеников и учителей ожидали очередные изменения: помимо введения единообразной школьной формы появился новый канон текстов художественной литературы и даже учебники, что вызвало волну возмущения в связи с приближающимся началом учебного года. Новый министр оставил Достоевского в программе, появился в ней и Гомбрович [Romaniuk 2007: 5].

Премьера спектакля, вдохновленного *Бесами*, состоялась 20 сентября в Ченстохове (Filharmonia Częstochowska). Французская режиссер и актриса польского происхождения Моника Сталенс (Monika (Monique) Stalens, род. 1939 г.)[335] возвращалась в город своего рождения с помощью постановки неслучайно. Это была провокация, направленная на выражение протеста неудавшейся к тому моменту реформе Романа Гертыха:

> И Гомбрович, и Достоевский – мои любимые авторы (в целом, надеюсь, что мы все разделяем страсть к театру и юмористическим и в то же время глубоким текстам). Тем более меня возмутили новости, что польское правительство хочет их вычеркнуть из сознания молодежи [Piersiak 2007: 9][336].

Труппу режиссер создала из местной молодежи, проведя кастинг, планировались десять показов спектакля в Ченстохове, а затем – два представления в Варшаве. Публикация появилась за неделю до премьеры в региональном приложении (Częstochowa) газеты, анонс был опубликован в этом же приложении в день премьеры. Зрителей приглашали на *Biesy, czyli Mali Kretyni. W hołdzie Dostojewskiemu* (*Бесы, или Малые кретины. В честь Достоевского*) [TP 2007: 3].

---

[334] См. оригинал: „Zestawienie Gombrowicza z Dostojewskim na liście skreślonych pozycji świadczy o braku orientacji. Dostojewski to jeden z największych pisarzy religijnych w historii Europy, a Gombrowicz to pisarz laicki".

[335] Режиссер является матерью известной французской актрисы Жюльет Бинош (Juliette Binoche, род. 1964 г.). Ранее Моника Сталенс подготовила постановку *Фердидурка* Гомбровича, обращалась к наследию Виткаци, уже в Ченстохове представила пьесу по произведениям Гомбровича *Krzyczę, kiedy maszyna mnie kąsa* (2006 г.). Режиссер прошла театральные курсы у приятелей и коллег Ежи Гротовского (Jerzy Grotowski, 1933–1999 гг.) – Людвика Флашена (Ludwik Flaszen, 1930–2020 гг.) и Зыгмунта Молика (Zygmunt Molik, 1930–2010 гг.); работала с легендарным Питером Бруком (Peter Brook, 1925–2022 гг.). Предпочитает альтернативный театр. Подробности о себе, польских корнях и своем творчестве рассказывала в интервью для газеты [Piersiak, Skiba 2007: 16].

[336] См. оригинал: „I Gombrowicz, i Dostojewski to moi ulubieni autorzy (mam zresztą nadzieję, że wszyscy dzielimy namiętność do teatru oraz tekstów humorystycznych, a jednak głębokich). Tym bardziej oburzyły mnie wiadomości, że polski rząd chce ich wykasować ze świadomości młodzieży".

В интервью для газеты, которое появилось только в предрождественском номере, режиссер возмущалась действиями Романа Гертыха, учитывая, что Гомбрович и Достоевский ее любимые авторы. Кроме того, Моника Сталенс рассказывала о сложности представления, в котором задействовано много актеров и развивается множество сюжетных линий. Во Франции метафизические темы мало интересны молодежи, кроме мусульман, с которыми она не работала. И то, что польский министр решил убрать таких авторов из канона текстов, а значит из «сознания молодежи», стало решающим: «Это всё же гении. Конечно, для меня понятно, что поляки не выбрасывают Гомбровича, что это только один министр. А министр – не Папа. Иоанн Павел II любил и внимательно читал Достоевского. Предпочитаю Папу, а не Гертыха» [Piersiak, Skiba 2007: 16][337].

Эта тема вернулась в публикации газеты следующего года. Достоевский лишь упоминается как пример в статье о Малгожате Музол (Małgorzata Muzoł), ставшей первой женщиной-инспектором Свентокшиского отдела образования. Филолог-русист признавалась, что в ряду с Булатом Окуджавой (1924–1997 гг.) и Владимиром Высоцким (1938–1980 гг.) среди ее любимых авторов стоит и Федор Достоевский [Burda 2008: 1]. В то же время на страницах издания снова появляется дискуссия о вычеркивании классиков из списка текстов по литературе в образовательных программах, изучении сокращений, чтении фрагментов. В интервью литературовед Агнешка Клакувна утверждала, что сокращение необходимо, так как важен не объем, а проблематика произведений. В этом же контексте назван и Достоевский [Pezda 2008: 6].

Еще раз тема появилась в публикации алфавита «IV Речи Посполитой» в 2010 году по архивным материалам газеты. Вычеркивание классиков из школьной программы стало одним из важнейших событий в современной истории страны. Снова среди авторов названа фамилия Достоевского, а также упомянуто его победное возвращение в канон текстов. В общих чертах представлялась и борьба за классиков. Гомбрович, который не попал в список министра, всё же «выиграл», так как в июле 2007 года правительство отложило проект, а вскоре распалась и правящая коалиция [Czuchnowski, Wiśniewska 2010: 18].

Ограничение с Достоевским не работает, в творческое наследие автора необходимо проникать, обнаруживая скрытые смыслы. Различные сопоставления, соотношения и сравнения открывают новые возможности понимания наследия самого писателя в масштабном гипертексте мировой культуры.

В то же время литература рубежа XX–XXI вв. обладает иной поэтикой, рожденной историческими условиями посттоталитаризма. А это требует пересмотра подходов при анализе текстов классики, а также иного

[337] См. оригинал: „To przecież geniusze. Oczywiście, jasne jest dla mnie, że to nie Polacy wyrzucają Gombrowicza, że to jeden minister. A minister nie Papież: Jan Paweł II lubił i bardzo dokładnie czytał Dostojewskiego. Wolę Papieża od Giertycha".

дидактического подхода. На данный аспект в интервью с главным редактором ежедневника „Gazeta Wyborcza" Адамом Михником указывал философ, диссидент и первый демократически избранный президент Болгарии (1992–1997 гг.) Желю Митев Желев (1935–2015 гг.):

> Уже нельзя было писать, как Толстой, как Достоевский. Когда описываешь драму одного человека, его личную трагедию – это одно. Это классическая литература. И абсолютно иное, когда нужно описать драму тысяч людей, которые идут в концентрационные лагеря, чтобы через пару часов погибнуть. Здесь требуется иная поэтика, другой тип мышления [Michnik 1993: 14][338].

Эта идея продолжена в другом интервью Адама Михника – с Иосифом Бродским, который утверждал, что влияние XIX века на XX век нельзя переоценивать, и, ссылаясь на мысль Ахматовой, говорил:

> Достоевский не знал всей правды. Он считал, что если ты зарубил старуху-процентщицу, то потом до конца жизни тебя будут мучать угрызения совести, потом признаешься и пойдешь в Сибирь. А мы знаем, что можно утром расстрелять 10–15 человек, а вечером вернуться домой и ругать жену за неудачную прическу. XIX век не будет нас поучать. В XIX веке существовала идея народа. Идея справедливости, которой неким образом можно достичь. В XX веке идея народа как носителя некой правды является просто-напросто инфантильной [Michnik 1995a: 6][339].

Польский историк Януш Тазбир (Janusz Tazbir, 1927–2016 гг.) трагические события массовых убийств XX века анализировал как сложные для принятия через христианскую аскетику избавления в страдании, когда рационально нельзя объяснить Холокост и сталинские лагеря лишь фразой о «Божьей любви» [Wroński 2001: 6]. Это и вполне вопрос парадоксалиста из романного пространства Достоевского, основание для «возвращения билета» Богу. В то же время качественная литература – это всегда пространство правды, которое преследовалось властями в разные эпохи.

Уже в автобиографическом житии протопопа Аввакума можно найти примеры истязаний человека за взгляды в XVII веке. Политическим изгнанником стал А. Н. Радищев (1749–1809 гг.) за его *Путешествие из Петербурга в Москву* (1790 г.). Через ссылку прошел ряд поэтов и писателей первой половины XIX века, не обошла эта участь стороной и самого

---

[338] См. оригинал: „Nie można już było pisać tak jak Tołstoj, jak Dostojewski. Kiedy opisujesz dramat jednego człowieka, jego osobistą tragedię – to jedno. To klasyczna literatura. I absolutnie czym innym jest, kiedy musisz opisać tysiące ludzi, którzy idą do obozów koncentracyjnych po to, żeby po paru godzinach przestali istnieć. Tu musi być inna poetyka, inny sposób myślenia".

[339] См. оригинал: „Dostojewski nie znał całej prawdy. Uważał, że jeżeli zarąbałeś staruchę lichwiarkę, to potem do końca życia będą cię gryzły wyrzuty sumienia, potem przyznasz się i pójdziesz na Sybir. A my wiemy, że można rano rozstrzelać 10–15 ludzi, a wieczorem wrócić do domu i zwymyślać żonę za jej brzydką fryzurę. XIX wiek nie będzie nas pouczać. W wieku XIX istniała idea ludu. Idea sprawiedliwości, którą można jakimś sposobem osiągnąć. W wieku XX idea ludu jako nosiciela jakiejś prawdy jest po prostu infantylna".

Ф. М. Достоевского, что отражено в *Записках из мертвого дома*. XX век стал настоящим сражением с инакомыслием и уничтожением лучших имен русской литературы. Все эти имена, несмотря ни на что, выжили, пройдя через века и десятилетия, посрамив своих преследователей. В то же время не стали уроком для XXI века, на что обращал внимание Виктор Ерофеев в открытом письме президенту России В. В. Путину *Особенности национальной травли писателей*, опубликованного в газете «Время МН» за 5 сентября 2002 года [Ерофеев 2002]. Польский перевод письма уже 9 сентября был напечатан в газете [Jerofiejew 2002a: 17].

О российских попытках создать список «вредных писателей» и «правильную литературу» читаем в письме:

> Лидеры молодежной организации «Идущие вместе» с благими намерениями и влиятельными покровителями, поспешившей сообщить всем об идеологической близости с Вами, надев майки с Вашим изображением, решили заняться литературной критикой с целью искоренить литературный экстремизм. Я имел сомнительное счастье сталкиваться с ними: они явно не грешат познаниями в данной сфере. Хочу сказать с полной ответственностью, что каждый настоящий писатель – экстремист в той мере, в какой он берет на себя смелость говорить о вещах, противоестественных обыденному сознанию. И Пушкин, и Гоголь, и Достоевский, и Шолохов, и Набоков – все они были подобными экстремистами [Ерофеев 2002].

Виктор Ерофеев критически подошел к попыткам цензурировать искусство, что ему напомнило Германию 30-х годов XX века, он просил Путина остановить «издевательство», так как русская литература «нуждается в помощи», но выживет, только будучи свободной. Попавший в список «нежелательных» авторов и даже обвиненный в порнографии в литературе постмодернист Владимир Сорокин (род. 1955 г.) в интервью газете замечал: «Молодые люди поставили в центре Москвы унитаз, бросали в него страницы моих книг и поливали их хлоркой. Меня „мочили в сортире" – точно так же, как президент Путин выражался о преследовании чеченских террористов» [Wojciechowski 2005a: 16][340].

Культуролог и историк идеи Якуб Ференьски (Jakub Fereński) в интервью газете обратил внимание на то, что ситуация сожжения книг как предметов, которые несут опасные для власти идеи, достаточно долгая и уходит своими корнями далеко за пределы нашей эры и наблюдалась в разных странах и на разных континентах. В истории культуры имеются отдельные исследования данной темы, к примеру, книги Ребекки Кнус (Rebecca Knuth): *Libricide: The Regime-Sponsored Destruction of Books and Libraries in the Twentieth Century* (2003 г.), *Burning Books Leveling Libraries: Extremist Violence and Cultural Destruction* (2006 г.). Якуб Ференьски перечислял ряд авторов, книги которых попали в списки на уничтожение в нацистской

[340] См. оригинал: „Młodzi ludzie ustawili w centrum Moskwy sedes, wrzucali do niego kartki moich książek i polewali je chlorem. Byłem «gnojony w kiblu», zupełnie tak samo jak prezydent Putin wyraził się o ściganiu terrorystów czeczeńskich".

Германии, среди них нашлись и русские классики – Толстой и Достоевский [Maciejewska 2019: 12].

Интересна в связи с письмом Путину автобиографическая публикация Ерофеева в газете, из которой узнаем, что он вышел из семьи преданного советского дипломата, некоторое время в детстве и юности провел на Западе, вырастая диссидентом и разочаровываясь в «советском рае» ложной свободы. Иногда он чувствовал себя «молодым Достоевским», но из-за чрезмерного либерализма мог только мечтать о публикации своих произведений, из Союза писателей был исключен через семь месяцев и тринадцать дней. А всё потому, что уже в тридцатилетнем возрасте мечтал о создании «литературной ядерной бомбы» и «похоронах советской литературы». В 1975 году Ерофеев защитил кандидатскую диссертацию *Достоевский и французский экзистенциализм*[341], позже впервые в России опубликовал в «Вопросах литературы» эссе о маркизе де Саде (marquis de Sade, 1740–1814 гг.) и философии Льва Шестова [Jerofiejew 2002b: 16]. «Литературной ядерной бомбой», о которой мечтал Ерофеев, стал альманах «Метрополь», который вышел в 1978 году самиздатовским способом в 12 экземплярах, а уже в следующем году был напечатан в США по одному из переправленных экземпляров. Том включал произведения запрещенных к печати в Советском Союзе авторов либерального толка и диссидентов [Метрополь 1979][342]. В результате все авторы в той или иной мере попали под репрессии, сам Ерофеев был задержан и ему грозила высылка из страны, отца лишили дипломатического поста. По словам Ерофеева, это была жертва отца, который не уговаривал его попросить прощения у властей и отступить. Так началось его утверждение в литературе как «свободного писателя», хотя и вне Союза писателей, что на тот момент означало публичное забвение. Многие авторы альманаха вынуждены были печататься за рубежом, некоторые эмигрировали [Jerofiejew 2002b: 16][343]. Все эти факты указывают на то, что Виктор Ерофеев прекрасно знал, обращаясь к Путину, что означает новое разделение литературы на «правильную» и «неправильную».

Не остался Ерофеев в стороне, когда в 2007 году министр образования Польши Роман Гертых попытался вычеркнуть из школьной программы ряд писателей (в том числе Достоевского), что уже широко обсуждалось. В интервью для газеты писатель говорил: «Достоевский, Конрад, Виткаци

---

[341] Тема диссертации и информация о том, что она была издана в виде книги в России и США, нашла место в заметке о писателе к большому интервью с ним для газеты [Żebrowska 2005c: 6], а также в более позднем интервью [Żebrowska 2007b: 15].

[342] В альманахе «Метрополь» были напечатаны также три произведения самого Виктора Ерофеева: *Ядрена феня*, *Приспущенный оргазм столетия*, *Трехглавое детище* [Метрополь 1979: 537–614].

[343] О значении издания журнала «Метрополь» в жизни и творчестве Виктора Ерофеева можно прочитать в публикации газеты, приуроченной к визиту писателя в Гданьск, где он встречался с читателями в 2005 году [Daszczyński, Apanowicz 2005: 6], а также в еще одном интервью для газеты [Żebrowska 2005c: 6].

провоцируют самим своим складом мышления. У великого художника новаторство в крови, а авторитарная власть этого не любит, ибо хотела бы всё предугадать и запланировать по-своему» [Żebrowska 2007b: 15][344]. Это был личный опыт противостояния системе и запретам. Писатель также рассуждал о судьбе русской литературы, которая на протяжении почти всей своей истории подвергалась цензуре, причем подобные купюры неэффективны, ибо направлены на ограничение свободы идеи, хотя сами авторы часто устранялись физически. Говорил Ерофеев и о Достоевском: «Когда я был студентом, о философии запрещенного Достоевского вспоминалось лишь для того, чтобы обвинить его в ковырянии в грязи человеческой души и приклеить латку декадента» [Там же][345].

О запрете литературы рассуждал Виктор Ерофеев в еще одном эссе, которое было опубликовано в переводе на страницах газеты за 22 ноября 2011 года. О тех, кто занимался цензурой, писатель говорил, что они «даже прочитали что-то из Достоевского», но позже оказались напуганы тем, что литература способна обнажить их фальшивую духовность. Именно поэтому причину «смерти литературы» Ерофеев видел в «слабости доброго человека» [Jerofiejew 2011b: 22][346].

Запреты в сфере культуры – определенная тенденция в авторитарной политике. Еще об одном примере читаем в газете за 19 мая 2010 года. Опасность творчества Достоевского общественность увидела в московском метро. Скандал разгорелся после попадания в интернет фотографий пилонов еще не открытой станции «Достоевская». Говорили, что они «мрачные» и «суицидальные». На панно станции попали утвержденные Главным архитектурно-проектным управлением города 20 лет тому назад эскизы. Это были сцены из *Преступления и наказания*, *Идиота*, *Бесов*, *Братьев Карамазовых*. На одном из изображений Раскольников замахивается топором на Лизавету у тела убитой старухи-процентщицы, на другом – вешается Ставрогин, а Верховенский приставляет пистолет к голове Шатова и т. д. Начальник московского метро Дмитрий Гаев (1951–2012 гг.) даже предложил демонтировать панно. Ситуацией, как сообщало издание, должен был заняться сам мэр Москвы Юрий Лужков (1936–2019 гг.), за которым было последнее слово. В газете приводился вопрос из «Известий»: «Почему руководство московского метро должно редактировать

[344] См. оригинал: „Dostojewski, Conrad, Witkacy prowokują samym swoim składem myślenia, wielki artysta ma nowatorstwo we krwi. Władza autorytarna tego nie lubi, bo chciałaby wszystko przewidzieć i zaplanować po swojej myśli".

[345] См. оригинал: „Kiedy byłem na studiach, o filozofii zakazanego Dostojewskiego wspominano tylko po to, by go oskarżyć o grzebanie w nieczystościach duszy ludzkiej i przypiąć łatkę dekadenta".

[346] В эссе Виктор Ерофеев рассуждает о значении творчества Л. Н. Толстого, говорит об упрощенном понимании его наследия, что и его самого привело к иному автору: «Я был по стороне Достоевского» (см. польск. оригинал публикации: „Byłem po stronie Dostojewskiego"). Автор говорил также об осознании «ошибки» и нынешнем желании быть в «лагере толстовцев». Рассуждая о вещах, которые приходят свыше, Ерофеев заключал, что это любовь, деньги и талант. В этом контексте снова упоминался Достоевский, о котором автор напоминал, что писатель находился во власти игорной зависимости, так как пытался обыграть саму судьбу.

Достоевского?» [Wojciechowski 2010: 2][347]. Станцию оформлял известный художник-монументалист И. В. Николаев (1940–2021 гг.), которого называют Пиросмани нашего времени. Журнал «Огонёк» занялся темой и писал:

> Год назад Гаев с не меньшим рвением защищал «от мнения народа» цитату из сталинского гимна на станции «Курская», ссылаясь на «историческую достоверность». Сегодня художник Николаев апеллирует к ней же: «Если браться за тему Достоевского, то нужно соответствовать глубине и трагичности его творчества» [Демонтаж Достоевского 2010: 10].

Художник также говорил, что в его работах нет никакой мрачности, что он никого не склоняет к самоубийству, а лишь углубляется в узловые места творчества Достоевского. На вопрос, готов ли он исправить работы, если возникнет такая необходимость, Николаев отвечал отрицательно: «Это как попросить Илью Репина, чтобы дорисовал улыбки на картине *Иван Грозный убивает своего сына*. Это был бы абсолютный нонсенс» [Wojciechowski 2010: 2][348]. Станция, которая должна была начать работу в мае, открылась с опозданием – 19 июня. Вызвавшие скандал панно остались на своих местах.

Роман Достоевского по-прежнему является обязательным в системе образования. Ключевым моментом в преподавании является интерпретация текста. Интересный пример его использования на занятиях будущих правоведов привел в интервью для газеты ректор Высшей школы администрации и бизнеса в Гдыне имени Э. Квятковского (Wyższa Szkoła Administracji i Biznesu w Gdyni im. E. Kwiatkowskiego) профессор Ежи Млынарчик (Jerzy Młynarczyk). Речь шла о постановке процесса Родиона Раскольникова, который вели сами студенты: «Когда мы готовим процесс Раскольникова, студенты должны прочитать Достоевского» [Umięcka 2012: 11][349].

Польский публицист Вацлав Радзивинович обратил внимание на то, что в школьной программе сегодняшней России нет ни одного современного автора, который бы противоречил официальной линии власти, а весь курс направлен на выстраивание идеологии «русского мира» [Radziwinowicz… 2016: 36][350]. Эту же характеристику можно отнести и к изучению классики, которая идеологизируется через различные распоряжения чиновников.

---

[347] См. приведенный польск. оригинал: „Dlaczego szefostwo moskiewskiego metra ma redagować Dostojewskiego?".

[348] См. оригинал: „To tak, jakby poprosić Ilię Riepina, by dorysował uśmiechy na obrazie *Iwan Groźny zabija syna*. To byłby całkowity nonsens".

[349] См. оригинал: „Kiedy przygotowujemy proces Raskolnikowa, studenci muszą przeczytać Dostojewskiego".

[350] В материале газеты приведено несколько отзывов о занятиях по литературе в ряде стран, встречается в заметках и то, что там проходят Достоевского. Так, в Италии – роман *Игрок* (пишет поэт, писатель, переводчик Ярослав Миколаевски (Jarosław Mikołajewski, род. 1960 г.)); в Венгрии – Достоевский, без уточнения текста (пишет живущий в стране журналист Ежи Целиховски (Jerzy Celichowski)); в США – Достоевский, также без уточнения текста (пишет проживающая в Калифорнии журналистка Магда Гацык (Magda Gacyk)) [Radziwinowicz… 2016: 36].

Проблемы школьного образования в Польше снова затронуты в публикации газеты за 16 мая 2017 года. Речь шла о готовящейся реформе, которая выглядела столь амбициозным проектом, что ряд специалистов сразу же заявили о невозможности ее практического воплощения из-за ограниченного количества учебных часов. Иные говорили о «спасении» современной школы. Исследователь системы образования, литературовед Кшиштоф Беджицки (Krzysztof Biedrzycki) в данном интервью для издания вспомнил реформу Романа Гертыха, подчеркнув, что новые изменения не будут столь противоречивыми, но указал на их утопичность и искусственность. Отметим, что в новом перечне указан также полный текст романа *Преступление и наказание* Достоевского [Suchecka 2017: 6].

Вместе с очередной проблемой в образовании пришло и новое желание отдельных представителей власти цензурировать культуру. В публикации газеты за 2 февраля 2018 года в центре внимания оказался скандал с театром в Ольштыне (Teatr im. Stefana Jaracza w Olsztynie). Два местных политика правого толка посчитали, что данная площадка пропагандирует «крайне левые» ценности, на сцене отмечается недостаток патриотизма, а поэтому театр не должен финансироваться из городского бюджета. И это при том, что заполненность зала в этом театре демонстрировала самые высокие показатели в Польше: 79,5 %, а на отдельных постановках – более 100 %, так как приходилось доставлять кресла. На базе театра проходит театральный фестиваль (Olsztyńskie Spotkania Teatralne), который пользуется неизменным интересом зрителей. В результате медиашума театр получил дотацию, а вместе с благодарностью и приглашением на спектакли в официальном заявлении перечислялись и авторы, творчество которых попало на сцену театра. Среди них – русские классики Достоевский, Чехов и Толстой [Kurs 2018: 2].

Рассуждая в интервью о сущности патриотизма, который в собственных интересах трактуют политические элиты, польский музыкант Мариуш Денст (Mariusz Denst, род. 1971 г.), выступающий под псевдонимом Denat, говорил об абсурдности всевозможных запретов: «Достоевский был русаком! Не любил поляков. Может, его тоже убрать» [Nogaś 2018a: 28][351]. В этой фразе подчеркивается значимость символов мировой культуры, универсализм проблем творческого наследия писателя, который, несмотря на некоторые противоречия, не может быть вычеркнут. Хотя и в этой реплике польские фобии о Достоевском звучат традиционно категорично и безосновательно.

Цензурирование и запреты произведений литературы или искусства вызывают, как видим, обширную общественную дискуссию и протест. Рецепция демонстрирует не только бунт формы, но и бунт идеи, с которым власть сражаться не в состоянии. А это означает, что тексты Достоевского не могут быть просто вычеркнуты из мировой культуры. При этом власти стремятся к идеологизации непосредственно образовательного процесса,

[351] См. оригинал: „Dostojewski to był Rusek! Polaków nie lubił. Może jego też zdjąć".

в котором толкование текстов идет по определенным лекалам и предложенным как единственно верные интерпретациям. Инструментальный подход к литературному и культурному наследию является характерной чертой любой власти, для которой свойственны черты авторитаризма и тем более тоталитаризма. В то же время стремление поработить образование и культуру должно выступать индикатором бедствия, когда необходима неотложная общественная реакция. Существование образования и культуры, направленных на воспитание мировоззренчески свободной личности, возможно только при условии полной независимости и отсутствии контроля со стороны «Большого брата». Если таковой путь оказывается невозможен, то культурное наследие уходит в подполье, сохраняя дух свободы. По этой причине любое сражение власти с культурой заведомо проигрышное.

Преступление и наказание как роман о вседозволенности

«...в 1866 году Достоевский опубликовал *Преступление и наказание*», – читаем в публикации газеты о книге *Ivan Pavlov. A Russian Life in Science* (2014 г.) историка медицины Даниеля П. Тодеса (Daniel P. Todes) [Woźniak 2015: 54][352]. На первый взгляд, фрагментарное упоминание общеизвестного факта не несет в себе ничего значительного и важного. Однако следует обратить внимание, что время появления романа вписано в публикации газеты в контекст бурных научных изысканий и открытий (теория видов Ч. Дарвина (Charles Darwin, 1809–1882 гг.) – 1859 г.; таблица химических элементов Д. И. Менделеева (1834–1907 гг.) – 1869 г.); социальных преобразований (отмена крепостного права – 1861 г.). Речь шла о времени триумфа точных наук, рационализма и эмпиризма. Это замечание представляется важным при анализе идей героев как *Преступления и наказания*, так и других произведений писателя. Персонажи устремлены к поиску нового и противоречащего традиционной этике, являясь своеобразными носителями мировоззрения своей эпохи, что необходимо учитывать при анализе текстов, хотя и не принимать как единственно верный взгляд. Последнее привело в ряде работ, особенно советского литературоведения, к исключению свободы воли личности как детерминанта, а это в значительной степени упрощало осмысление наследия Достоевского. В образе же Раскольникова не получилось выстроить его теории исключительно на рациональности, к которой подталкивали изыскания времени.

---

[352] См. оригинал: „…w 1866 roku Dostojewski opublikował *Zbrodnię i karę*". В публикации отмечено, что над обширной биографией академика И. П. Павлова (1849–1936 гг.), первого русского лауреата Нобелевской премии (1904 г.), исследователь работал четверть века в почти тридцати архивах.

Первый перевод романа на польский язык появился в 1887–88 гг., а первый спектакль по роману поставлен в Варшаве в 1909 г., что отмечено в комментариях к новому *Полному собранию сочинений и писем в тридцати пяти томах* [Достоевский 2019: 581; 597]. Указана дата первого перевода (1887 г.) и в ежедневнике „Gazeta Wyborcza" по случаю театральной постановки по произведению в 2010 году Кшиштофа Бабицкого (Krzysztof Babicki, род. 1956 г.), о которой еще пойдет речь далее [Józefczuk 2010c: 3]. Произведение характеризовалось в публикации как «гениальный детектив», «реалистический роман» о смысле преступления и его результатах:

> Человечество неустанно ищет оправданий для преступлений, потому что они совершаются непрерывно во имя высших ценностей, Бога, отечества, равенства, прогресса и пр. Тогда как Достоевский показывает, что преступник не должен рассчитывать на искупление [Там же][353].

Роман читается и попадает к зрителю через театральные постановки. Как уже отмечалось, он, хотя и с некоторыми сложностями, остается в школьной программе. Новые польские переводы *Преступления и наказания* появились в 1987 и 1992 годах, предисловия к ним написал Юзеф Смага [Smaga 1987].

Обращений к *Преступлению и наказанию* на страницах газеты множество. Зачастую это лишь упоминания, театральные рецензии, а также научные, философские анализы. Универсальность тем и проблем в романе позволила анализировать его в связи с другими произведениями писателя или иных авторов, поэтому речь о романе будет идти во всех разделах данной работы. Было бы не совсем верно, более того, искусственно говорить о каждом упоминании произведения исключительно в границах данного раздела. Здесь мы остановимся на одной из важнейших метафизических проблем не только романа, мировой философии, но и современности – идее вседозволенности и ее результатах. Актуальность данных рассуждений показывают как философские мысли в статьях газеты, так и проникновение романа в общественное сознание через смежные виды искусства.

Как и достоевсковедов по всему миру, польских ученых и публицистов по-прежнему волнует вопрос раскаяния, заложенного в образ Родиона Раскольникова, в чем сомневался еще Л. И. Шестов, что М. М. Бахтин назвал «карнавализацией»; а в Польше Р. Пшибыльски видел в герое такую «глубину аргументации», что она «могла сильно напугать верующих» [Przybylski 2010: 212]. В то же время польский переводчик и исследователь Достоевского Збигнев Подгужец говорил в интервью в газете о всеспасающей любви Сони (Софии – Божьей Мудрости) и ответственность за сомнения в раскаянии Раскольникова возлагал на читателя: «Это

[353] См. оригинал: „Ludzkość szuka nieustannie uzasadnień dla zbrodni, albowiem są one ciągle popełniane w imię wartości wyższych, Boga, ojczyzny, równości, postępu itp. Tymczasem Dostojewski ukazuje, że zbrodniarz nie powinien liczyć na odkupienie".

свидетельство не того, что роман неправильно выстроен, а лишь того, что мы являемся весьма плохими христианами, отбрасываем всё то, что является самым важным в этой книге» [Kaczorowski 1996: 6][354].

Известный роман Ф. М. Достоевского в газете подвергся разностороннему осмыслению. Это как польский культурно-исторический контекст, так и международный взгляд на произведение. Создается цельное представление о романе через рецепцию. Само произведение в 2005 году было издано в качестве приложения к газете в серии тридцати шедевров XIX века [Mikołajewski 2005a: 2]; [Mikołajewski 2005b: 1]. По случаю данного издания появилась обширная статья Александра Качоровского, который привел краткое содержание романа, дал характеристику и анализ произведения, объяснив убийство экономическими и идеологическими причинами, а также заявив об отсутствии раскаяния героя. Кроме того, роман *Преступление и наказание* был назван книгой, которая принесла широкую известность автору [Kaczorowski 2005a: 17]. Через несколько лет современный польский писатель и литературовед Адам Поправа (Adam Poprawa, род. 1959 г.) подходил к изданию с юмором и предлагал за продажу газеты с литературным приложением проводить опрос покупателей:

> – Вы хотите купить ежедневник? Пожалуйста. Как звали старуху-процентщицу из *Преступления и наказания*? Вы не знаете? А где развернул действие Достоевский? Что, наверное, не читали? Ну тогда, может, скажете, как Раскольников объяснял свой поступок и что вы об этом думаете? Что, совсем ничего? Мне очень жаль, но вы сегодня не купите ежедневник [Piekarska 2010: 5][355].

Польский психолог из Ягеллонского университета Бартоломей Доброчиньски (Bartłomiej Dobroczyński, род. 1958 г.), рассуждая в газете о свободе человека, утверждал:

> Достоевский критиковал современность за отход от Бога. Так как, если не будет Бога, то всё будет дозволено. Борис Акунин, автор детективов, отвечает на это так: если мы ведем себя прилично только тогда, когда дома родители, то это не слишком хорошо характеризует нас. Взрослые люди ведут себя хорошо даже тогда, когда родителей нет дома [Sroczyński 2011: 32][356].

---

[354] См. оригинал: „To świadczy nie o tym, że powieść jest źle skonstruowana, tylko że my po prostu jesteśmy bardzo niedobrymi chrześcijanami; że to, co jest najważniejsze w tej książce, odrzucamy".

[355] См. оригинал: „Jak nazywała się lichwiarka ze *Zbrodni i kary*? Nie wie pan? A gdzie umieścił akcję Dostojewski? Co, pewnie się nie czytało? No to może pan powie, jak Raskolnikow tłumaczył swój czyn i co pan o tym sądzi? Co, nic a nic? No to przykro mi, ale nie kupi pan dzisiaj «Gazety»". Данная публикация регионального приложения (Wrocław) была посвящена писателю по случаю его встреч с читателями после выхода романа *Walce wolne, walce szybkie* (2009 г.).

[356] См. оригинал: „Dostojewski krytykował współczesność za ucieczkę od Boga. Bo jeśli Boga zabraknie, to wszystko będzie dozwolone. Borys Akunin, autor kryminałów, odpowiada na to: jeśli jesteśmy grzeczni tylko wtedy, gdy rodzice są w domu, to niezbyt dobrze o nas świadczy. Dorośli ludzie są grzeczni też wtedy, gdy rodziców nie ma".

Следование нравственным установкам не только Бога, но и совести – это основа внутренней зрелости человека. Раскольников совершил убийство, условно, когда «Бога не было дома» – в его душе, но это не означало избавления от идеи Бога и возможности ухода от наказания.

Мотив одиночества является смежным с греховным состоянием героя романа, а обретение близости и понимания с другой личностью (Соней) становится для Раскольникова избавительным. Данный смысловой элемент раскрыт в цитате из произведения, которую находим в публикации газеты за 5 января 2012 года. Это материал о португальском дипломате Аристидеше де Соузе Мендеше (Aristides de Sousa Mendes, 1885–1954 гг.), который во время работы генеральным консулом в Бордо в июне 1940 года, нарушив государственный указ, выписывал визы людям, бежавшим от нацистов. Всего он выдал абсолютно бесплатно более 30 тысяч документов (среди них – более 10 тысяч для евреев), подписанных фамилией консула. За нарушение его не только уволили, но и лишили возможности занимать любые должности, он умирал в крайне бедственном положении. Признание его заслуг пришло уже после смерти: в 1966 году – израильский институт-музей Холокоста Яд ва-Шем назвал Мендеша Праведником народов мира, а его реабилитация собственным правительством состоялась только в 1988 году. Пришла память, уважение, памятники и выставки, а в 2020 году парламент Португалии принял решение установить памятник Мендешу в Национальном пантеоне в Лиссабоне. В обширном материале газеты о нем находим: «Аристидеш читал Толстого и Достоевского и понял, что можно иметь влияние на жизнь отдельного человека. В *Преступлении и наказании* прочитал: „Ведь надобно же, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти”» [Klementowska 2012: 8][357]. Далее Мармеладов заметил: «…ведь надобно же, чтоб у всякого человека было хоть одно такое место, где бы его пожалели!» [Достоевский 1973b: 15]. В этой фразе заключены основы христианства, в котором таким последним пристанищем становится вера. Мармеладов, утративший место жалости и преисполненный «некой скорбью», остается с надеждой спасения от самого Бога. Раскольников открывает путь спасения через сострадание Сони. Мендеш эту фразу из романа прочитал для себя таким

[357] См. оригинал: „Aristides czytał Tołstoja i Dostojewskiego i zrozumiał, że może mieć wpływ na życie pojedynczego człowieka. W *Zbrodni i karze* przeczytał: «Albowiem trzeba, żeby każdy człowiek miał jakiekolwiek miejsce, dokąd by mógł pójść»”. Эта цитата из романа принадлежит Мармеладову, которого Раскольников встретил в распивочной в начале произведения [Достоевский 1973b: 14]. Воспроизводится вариант данной фразы и в публикации газеты за 13 сентября 2013 года: «Драма начинается тогда, когда уже некуда пойти» (см. оригинал в этой публикации: „Dramat zaczyna się wtedy, kiedy nie ma się już gdzie iść”) [RFK, GC 2013: 12]. Опираясь на реплику из романа Достоевского, был приготовлен анонс-приглашение на публичное чтение его рассказов в Кракове (Teatr w Barakach). В чтении произведений писателя участвовали актеры Малгожата Брожонович (Małgorzata Brożonowicz, род. 1956 г.), Анна Пируг (Anna Piróg, род. 1977 г.), Збигнев Козловски (Zbigniew Kozłowski, род. 1976 г.), Ян Манцевич (Jan Mancewicz, род. 1972 г).

образом, что стал последней надеждой для десятков тысяч беженцев, принеся в жертву свою карьеру и жизнь. Самому Мендешу не было куда пойти, как и Мармеладову, который иным путем разрушил возможность собственного счастья. Мендеш стал «Ангелом из Бордо», получившим свое последнее место жалости не только перед людьми, но и Богом, хотя и после смерти. В письме от 10 августа 1940 года в свою защиту на имя министра иностранных дел Мендеш писал: «Скорее, стану с Богом против человека, нежели с человеком против Бога» [Klementowska 2012: 8][358]. Комментируя далее данную фразу, автор публикации в газете допустила фактическую ошибку: «Федор Достоевский написал в *Преступлении и наказании*: „Мало того, если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и *действительно* было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной"» [Там же][359]. Как известно, эту ставшую хрестоматийной фразу Достоевский написал не в романе, а в письме из Омска к Н. Д. Фонвизиной еще в 1854 году, что уже отмечалось ранее.

Неслучайно центральный герой сравнивается с «фанатиком идеи социальной революции» Ф. Э. Дзержинским (1877–1926 гг.) в публикации о нем известного польского эссеиста и литературного критика, переводчика Ежи Стемповского (Jerzy Stempowski, 1893–1969 гг.), который приводил слова французского политика Эдуара-Мари Эррио (Édouard Marie Herriot, 1872–1857 гг.): «Мне в голову приходит описание, которым Достоевский изображает одного из своих героев: был молод, его идеи были отрешенными, из-за этого он был жесток. Жесток или нет <…>, такой человек не может лгать» [Stempowski 2015: 35][360]. Здесь важно не только то, что говорится, но и то, кто это делает. Сам Эррио, занимая высокие государственные посты, принадлежал к партии радикалов и был большим другом Советского Союза, посещал страну несколько раз, обеляя СССР на Западе. Герой-идеолог предстает как прообраз революционера для устроителей социализма, которые не брали во внимание факт, что Достоевский создавал роман со свойствами антиутопии.

Дзержинский же стал в истории фигурой, которая приняла «кровь по совести», стал тем, кто «право имеет», переступив через этику во имя мифического мира коммунизма. В этом и еще один аспект прочтения произведения Достоевского, который расширил его до «романа-предупреждения» в *Бесах* и обобщил в *Великом инквизиторе*. Здесь же и противопоставление правды безграничному добру и милосердию, заключенным в идеале Христа.

---

[358] См. оригинал: „Prędzej stanę z Bogiem przeciwko człowiekowi niż z człowiekiem przeciwko Bogu".

[359] См. оригинал: „Fiodor Dostojewski napisał w *Zbrodni i karze*: «Nawet jeśliby mi ktoś udowodnił, że prawda jest poza Chrystusem, wolałbym raczej pozostać z Chrystusem niż z prawdą»".

[360] См. оригинал: „Przychodzi mi na myśl frazes, którym Dostojewski maluje jednego ze swych bohaterów: był młody, idee jego były oderwane, był przeto okrutny. Okrutny czy nie <...>, człowiek taki nie może kłamać". Данная публикация газеты – эссе Ежи Стемповского *Feliks Dzierżyński*, которое вышло в „Głos Prawdy" 24 марта 1926 года, а позже вошло в сборник текстов автора *Bez tytułu oraz inne publikacje nieznane i zapomniane 1925–1939* (2014 г.).

Рецепция одного из основных романов писателя в ежедневнике „Gazeta Wyborcza" содержит ведущие мотивы произведения, темы и проблемы, позволяет представить метафизический посыл, касается идейной основы текста через полифоничность прочтения. Немаловажным является современный взгляд, актуализирующий смысловое наполнение сюжета.

Мультипликационный мир Петра Думалы

Событием в современной польской культуре становится мультипликационная экранизация романа Петром Думалой, который до этого уже снял *Кроткую* (*Łagodna,* 1985 г.) и *Франца Кафку* (*Franz Kafka,* 1991 г.), создав свой оригинальный стиль. Иногда это, как признавался сам режиссер, целый день работы ради секунды изображения. Он говорил, что еще в школе «влюбился в Достоевского», который стал «его автором», а всё, что было с ним связано, имело «магическое значение» [Bielas 2002a: 10].

Задумка мультипликационного *Преступления и наказания* у Думалы появилась еще в начале 80-х годов, когда он в качестве дипломного проекта в варшавской Академии изящных искусств (Akademia Sztuk Pięknych) создал комикс, основанный на романе. В интервью 1994 года он признавался, что это будет суммирование предыдущих работ, через которые переживает собственное освобождение, а каждый фильм – это и автобиографическая составляющая. Режиссер говорил:

> Это должен быть, по крайней мере, сорокаминутный фильм, цветной, с фрагментами диалогов по-русски в качестве звуковой фактуры. Цвет должен быть интенсивным и вызывать эмоции. Фильм, однако, должен быть мрачным. Думаю, что мое *Преступление и наказание* соберет все мотивы, присутствующие в том, что я до этого момента сделал. Предыдущие фильмы были только подготовкой [Bielas 1994: 11][361].

Комикс Думалы – это более трехсот черно-белых работ карандашом и тушью, что сохранилось и в его последующей мультипликации:

> Я путешествовал по роману с помощью условности комикса, добавляя различные ассоциации. Например, процитировал фрагмент из Карен Хорни[362] о сне Раскольникова – о маленькой лошадке, которую хлестали сельчане. Это была объемная история. Вид импрессии [Там же][363].

---

[361] См. оригинал: „Ma to być film co najmniej 40-minutowy, kolorowy, z fragmentami dialogów po rosyjsku jako fakturą dźwiękową. Kolor ma być intensywny i budzić emocje. Film powinien być jednak mroczny. Myślę, że moja *Zbrodnia i kara* skupi wszystkie wątki obecne w tym, co do tej pory robiłem. Poprzednie filmy były tylko przygotowaniem".

[362] Karen Horney (1885–1952 гг.) – американская психоаналитик, изучавшая влияние среды на поведение и формирование личности.

[363] См. оригинал: „Wędrowałem przez powieść za pomocą komiksowej konwencji. Dodawałem różne skojarzenia. Np. zacytowałem fragment z Karen Horney o śnie Raskolnikowa – o małym koniku, którego chłostali wieśniacy. To była pojemna opowieść. Rodzaj impresji".

Режиссер читает роман не дословно, а как историю человека, который стоит на пороге кардинальных перемен в жизни. Социальное прочтение не применяется, важен лишь внутренний мир идеолога. Настоящим героем для Думалы становится сам Достоевский, который вводит типические ситуации в свое творчество. Режиссер будто желает быть таким автором, поменяться с ним местами, создать свой собственный мультимир, через который он видит романы писателя.

Думала в процессе работы отправляется в Россию, в Петербург, чтобы пройти следами не только героя романа, но и самого Достоевского, который становится некой фигурой-мистификацией, как и город, в котором разворачивается сюжет. Режиссер создает пространство собственного воображения, в котором присутствует будто одновременно в разных местах, наблюдая сверху. Это и творческая интуиция, которая проявила себя при работе над фильмом *Франц Кафка*, когда режиссер создавал свои рисунки с помощью старых фотографий, а, поехав в Прагу, узнал в своих работах реальные места пребывания писателя. Так же, как и Достоевский, мир анимации стремится к динамике, он не существует в статическом образе. Это передача фантазии, сна, нереальности в действительности.

Думала создает свои фильмы вручную, что делает его мультимир лишенным идеальности, ровности, он полон шероховатостей и жизненности. Собственную работу мультипликатор видел как транс, который может продолжаться годами, а финал может быть драматичен для психического состояния самого автора. Мультфильмы Думалы – это реализация собственной детской мечты – «изображать на экране сон»: «Прислонить к голове трубку и его оттуда достать» [Bielas 2002a: 10][364].

В публикации газеты за 12 декабря 1998 года также шла речь о Петре Думале, который представил свои фильмы в рамках фестиваля в Кракове (V Ogólnopolski Festywal Autorskich Filmów Animowanych). Через ряд своих работ о человеческом двуличии, черный юмор, фантазию, метафизику тем и образов мультипликатор приходит к Достоевскому и Кафке, о которых сам говорил: «Если сравнить литературу с мостом над океаном, в этом мосте было бы только два огромных столпа, которые касаются дна, глубоко врастают в это дно, – Достоевский и Кафка» [Armata 1998: 6][365]. Это был тот творческий период, когда публика ожидала обещанного мультфильма *Преступление и наказание*, а все предыдущие работы воспринимались как большая подготовка к этой, самой главной: «Думаю, что мое *Преступление и наказание* соберет все сюжеты, присутствующие в том, что я сделал до этого момента. Если у меня получится сделать то, чего хочу, не буду уже больше делать фильмов. Это мне уже не будет нужно» [Там же][366].

---

[364] См. оригинал: „Przystawić do głowy rurkę i go stamtąd wyciągnąć".

[365] См. оригинал: „Gdyby porównać literaturę do mostu nad oceanem, w tym moście byłyby tylko dwa potężne filary, dotykające dna, głęboko wrośnięte w to dno: Dostojewski i Kafka".

[366] См. оригинал: „Myślę, że moja *Zbrodnia i kara* skupi wszystkie wątki obecne w tym, co do tej pory robiłem. Jeśli mi się uda zrobić to, co chcę, nie będę już więcej robić filmów. Nie będzie mi to już potrzebne".

Мир Достоевского у Думалы натолкнулся на мир Кафки, выглядит как закономерность, которая раскрывается через общность психологических состояний героев, символики и смыслов. В мультфильме *Франц Кафка* драматургия также выстраивалась с помощью картинки и звука, нескольких слов, произнесенных по-немецки, сливающихся со звуковым пространством картины. Как и в мультфильме *Кроткая*, стержневым в композиции становится время: здесь тоже появляется звук часов, но сцены отделены графическими указаниями точных дат. Действие начинается в Праге в 1883-м – в год рождения писателя – и продолжается в 1893 году. Но перед нами не Кафка-ребенок, а взрослый человек, его внутренний мир, дневники, переживания, переплетение сна и реальности, эротических и даже порнографических элементов. Во всем этом происходит сложный процесс превращения главного героя в собаку, которая то появляется в виде тени, то герой видит у себя лапы вместо ног, а в финале – становится животным. Это прямая аллюзия к повести *Превращение* (*Die Verwandlung,* 1912 г.), в которой герой трансформируется в насекомое, а само превращение является четким указанием на последующую смерть.

Режиссер работал с дневниками писателя и его творчеством, а то и другое связано с фигурой Достоевского. В дальнейшем Думала создал клип *Kafka meets Dostoyevsky* (*Кафка встречает Достоевского*), что уже напрямую указывало на связь обоих авторов. Позже творческая система Достоевского лишь углублялась в мультипликации Думалы, но наиболее масштабной работой режиссера стал фильм *Преступление и наказание*. Параллельно с продолжительной работой над ним Думала написал сборник рассказов *Gra w żyletki* (*Игра в лезвия*, 2000 г.), которые связаны с творчеством как Достоевского, так и Кафки [Dumała 2000].

Работа над *Преступлением и наказанием* затянулась на долгие годы: премьера мультфильма состоялась лишь в 2000 году. В 1999 году критик Ежи Армата, несколько разочарованный другими кинообращениями к творчеству Достоевского, когда герои «становятся карикатурами самих себя», писал, что с нетерпением ожидает работы Думалы, который может «что-то изменить» [Armata 1999b: 18].

Премьере по *Преступлению и наказанию* в 2000 году на фестивале в Казимеже предшествовала демонстрация фрагментов нескольких минут анимации. А в 2001 году в том же городе зритель наконец увидел завершенную 35-минутную работу Думалы, который признался, что делал свой мультфильм три с половиной года, не считая вынашивания идеи, – дольше, чем сам Достоевский писал роман. Мультипликатор утверждал, что мог бы еще доделывать работу несколько лет, но был ограничен условиями договора. Режиссер, как рассказывалось в статье газеты, ответил на вопросы зрителей, а также рассказал о своей технике, открытой случайно на гипсовой плите, которую, покрывая краской, превращал в движение, уничтожая каждый раз предыдущее изображение. Мультипликация получилась в неярких тонах, достаточно мрачная, преисполненная деталей и отрицательных

фигур, будто увлекающая внутрь романа. Зритель принял работу восторженно [AGDY 2001: 3].

Газета 29 ноября 2002 года приглашала зрителей в кинотеатр „Żak" в Гданьске на первый показ фильмов по творчеству Достоевского, куда попала и мультипликация Петра Думалы. В публикации отмечалось:

> Достаточно безумный замысел – перевести язык гениальной прозы в движущиеся картинки, не поддержанные диалогом. Это в общем не представляет собой адаптацию, ибо от романа здесь остается немного, его роль сводится к вдохновению. Вся работа сделана в оригинальной (и ужасно трудоемкой) технике: выкрашенные гипсовые плиты плюс скальпель [Jackiewicz, Łopatka 2002: 6][367].

Была включена мультипликация и в показ *Восемь встреч с Достоевским* в кинотеатре люблинского центра культуры „Chatka Żaka" в феврале 2003 года, что также отражено в анонсе газеты [AGDY 2003: 4].

Изначально к роману Достоевского Думала подходил как к «психологической драме», восхищаясь бунтом, который сам не мог осуществить. В Раскольникове режиссер видел свое альтер-эго, хотя и понимал, что имеет дело с книгой и в жизни сюжет не будет реализован. Неким выходом этого «я», самопознания через творчество стала мультипликация. Приступая к работе, режиссер видел в романе «инициацию, психологическую драму, сказку для взрослых». В процессе создания сценария происходила трансформация отношения к герою: Думала вдруг пришел к заключению, что невозможно убить для идеи, а это означало, что Раскольников – «сумасшедший, идиот»; и начал ненавидеть героя. Поэтому персонаж не заслуживал права на искупление, любовь и «новую жизнь». Режиссер начал поиск финала, в котором его герой должен погибнуть, унося с собой свою смертоносную идею [Bielas 2002a: 10].

Почти получасовой мультфильм начинается графическим текстом из романа, но это всего лишь первая строка: «В начале июля, в чрезвычайно жаркое время, под вечер…» [Достоевский 1973b: 5]. Весь сюжет выстраивается при помощи пяти героев: Раскольникова, Сони, Свидригайлова, старухи-процентщицы и Лизаветы. Философ Яцек Добровольски (Jacek Dobrowolski) отмечал:

> В фильме не произносится ни единого слова, но в доведенном до совершенства повествовании действие, состояния сознания убийцы и пространство Петербурга остаются в абсолютном единстве, а самые простые предметы – часы или топор, – «говоря о себе, говорят» о Раскольникове. Создаются точная регистрация состояний сознания убийцы и психологический портрет, точно такой же глубокий, как тот, который Достоевский выразил словами [Dobrowolski 2002: 56][368].

---

[367] См. оригинал: „Dość szaleńcze przedsięwzięcie: przełożyć język genialnej prozy na ruchome obrazy, niepodparte dialogiem. Nie jest to właściwie adaptacja, bo z powieści zostaje tu niewiele, jej rola sprowadza się do inspiracji. Całość zrobiona oryginalną (i potwornie pracochłonną) techniką: pomalowane płyty gipsowe plus skalpel".

[368] См. оригинал: „W filmie nie pada ani jedno słowo, ale perfekcyjna narracja sprawia, że akcja, stany umysłu zabójcy i sceneria Petersburga pozostają w doskonałej jedności, a najprostsze

Режиссер обращается к своему излюбленному сквозному образу – насекомому. В данном случае это перерождение из личинки, находящейся под землей, в бабочку. Это выглядит как прямая отсылка к вопросу, тварь ли я дрожащая или право имею. В этом и параллель с обратным превращением у Кафки. А уже после убийства трава плачет кровью вместо росы, будто сама природа оплакивает порождение убийцы. Вместе с тем это и апокалиптический мотив конца – вторая чаша, когда воды морей превращаются в кровь. Этот кровавый красный становится лейтмотивом изображения: капля крови на часах, таз с кровью, чай кровавого цвета, красные занавески, красное зелье старухи, красные яблоки. Дальнейшее изображение города и героев в нем выглядят как ожидание: все они тревожно выглядывают в окна, подглядывают, прислушиваются (как это было и в работе о Кафке). Напряжение усиливается с помощью уже традиционного образа часов – через звук, обратный ход – как библейская параллель: «времени уже не будет» (Откр. 10, 5–6), что упомянуто и в романе *Идиот* Достоевского. Многократно мы видим часы в квартире старухи, а после убийства Раскольников открывает ящик, заполненный карманными часами, – их звук заполняет пространство.

Убийство старухи изображается, однако, как некая борьба с силами зла. Героиня предстает как ведьма, которая готовит зелье в кастрюле, а детальная визуализация ее глаза напоминает глаз змеи. Только в этом образе, по словам самого Думалы, есть нечто комическое, это «сгорбленная Снежная королева» из известной сказки. Через два года после завершения работы над фильмом режиссер признавался, что именно образ старухи для него наиболее интересен и через его перспективу он вел бы повествование, если бы снимал фильм снова [Bielas 2002a: 10]. Истинной трагедией для героя становится убийство невинной Лизаветы. В момент ее гибели рассыпается корзина красных яблок – символа смертного греха Раскольникова. Сразу же после этого мы видим образ лошади и кровь, стекающую с травы.

Визуализация Раскольникова, как отметил Думала, связана с итальянской живописью XVII века, картинами Эль Греко (El Greco, 1541–1614 гг.), а также Кафкой и самим режиссером, который приглядывался к мимике перед зеркалом [Там же]. Кроме того, сам Раскольников трижды показан в комнате-гробе, что напрямую визуально соотносится с известным экфрасисом из романа *Идиот* – картиной Гольбейна *Мертвый Христос в гробу*[369]. В первом появлении герой будто пребывает в бреду-сне, во втором появлении его затягивает паутина. И именно после этого он берет топор и идет убивать. Но в третьем обращении к Гольбейну режиссер будит своего героя с помощью удара молнии, город начинает заливать вода, которая очистит всё – и начнется новая жизнь. Вся история с убийством выглядит

przedmioty, zegarek czy siekiera, «mówiąc o sobie, mówią» o Raskolnikowie. Stwarza to precyzyjną notację stanów umysłu zabójcy i portret psychologiczny równie głęboki jak ten, który Dostojewski oddał słowami".

[369] Параллельно с работой над мультфильмом Думала готовил анимацию для одного из спектаклей по роману *Идиот*, что будет отмечено далее.

как то, что подслушал Свидригайлов, что происходит исключительно в его сознании. В новой сцене именно этот герой становится главным у Думалы. Затем Раскольников просыпается – жизнь продолжается, но герой исчезает на мосту в виде тени (параллель с *Приговором* (*Das Urteil,* 1912 г.) Кафки, герой которого прыгает с моста). Самоубийство совершает герой-двойник: Свидригайлов берет пистолет – и зритель понимает, что близка трагедия: тут и появление привычного у режиссера образа мухи, и ворс на шубе встает дыбом. Герой стреляется, но сюжет завершается неожиданно: фоном становится не Петербург, а Манхэттен с башнями-близнецами, печально известными по теракту 11 сентября.

Думала ищет универсализма образов, представляет сложные моменты психологии человека, его поиска себя, духовности, нравственных путей. Всё это выполнено в новаторской форме анимации, многочисленных символов, культурных контекстов и связей. Мир Думалы также невозможно представить без наследия Достоевского. На конференции в Лодзи „Filmowy i teatralny świat Andrzeja Wajdy" («Мир театра и кино Анджея Вайды») в 2001 году после теракта в Нью-Йорке великий режиссер обратился к событиям в США, объясняя суть образа у Думалы:

> После атаки на Нью-Йорк я заглянул в *Преступление и наказание* и прочитал вот такое пророческое предложение. Порфирий говорит Раскольникову: «Еще хорошо, что вы старушонку только убили. А выдумай вы другую теорию, так, пожалуй, еще и в сто миллионов раз безобразнее дело бы сделали!». Я подумал: может, среди нас сейчас родится новый Достоевский, который стареющей Европе принесет пророчество злой и благой вести? Может, будущие варвары будут изучать наш язык, влюбятся в наше прошлое и культуру? Для них, для этой неизвестной будущности мы должны работать [Sobolewski 2001d: 16][370].

Речь идет о зле, проходящем через время и пространство, если его не остановить. Итальянский писатель, публицист и исследователь культуры Клаудио Магрис, рассуждая на страницах газеты о толерантности, говорил и о необходимости определенных ограничений. Мир вседозволенности неизбежно ведет к расширению зла: «Достоевский видел, как рождается чудовищный мир, в котором всё позволено, а если всё позволено, всё неизбежно произойдет» [Magris 2001: 8][371].

---

[370] См. оригинал: „Po ataku na Nowy Jork zajrzałem do *Zbrodni i kary* i przeczytałem takie oto prorocze zdanie: «Porfiry mówi do Raskolnikowa: – Dobrze, żeś pan tylko zabił tę staruchę, mógł pan zrobić coś sto tysięcy razy straszniejszego...». Pomyślałem: może wśród nas narodzi się teraz nowy Dostojewski, który starzejącej się Europie zaniesie proroctwo złej i dobrej nowiny? Może przyszli barbarzyńcy będą się uczyć naszego języka, zakochają się w naszej przeszłości i kulturze? To dla nich, dla tej nieznanej przyszłości, musimy pracować". Цитата из романа при переводе дана из текста оригинала, поэтому выглядит несколько дополненной и уточненной [Достоевский 1973b: 351].

[371] См. польский текст в газете: „Dostojewski widział, jak rodzi się potworny świat, w którym wszystko jest dozwolone, a kiedy wszystko jest dozwolone, wszystko również się zdarzy".

Нигилизм современности

В подобном ключе рассуждал и современный французский философ, писатель-эссеист Андре Глюксманн (André Glucksmann, 1937–2015 гг.) в своей книге *Достоевский на Манхэттене* (*Dostoïevski à Manhattan*, 2002 г.; польск. пер. *Dostojewski na Manhattanie. Książka o źródłach globalnego nihilizmu*, 2003 г. – о нем писала газета; русск. пер. – 2006 г.)[372]. Здесь проблемы современности (теракт в Нью-Йорке, война в Чечне[373]) рассмотрены через призму русской литературы, а беды цивилизации западного либерализма связаны с расцветом нигилизма, наподобие теории Ницше и первых русских террористов-практиков XIX века.

Само понятие нигилизма философ представлял достаточно упрощенно – как нарушение нормы и жизнь по принципу «плюю на всё!». Для осмысления указанного понятия Глюксманн обратился к роману *Бесы* Достоевского, а устремление к изменению мира связывал с его тотальной ликвидацией и радикальными действиями. В статье о философе и его книге Эва Беньковска писала в газете:

> Революционеры Достоевского (а мы знаем, что он опирался на реальные факты) заявляют, что их роль – уничтожение того, что существует; будущие поколения должны будут беспокоиться о том, чем заменить социальную организацию, перевернутую вверх ногами, как ее обустроить снова. Мы уже знаем, что недалеко отсюда шла дорога Ленина и его последователей к устроению тоталитарного общества, концепцию которого перехватил нацизм. С подобной, кстати, мотивацией

---

[372] Данная книга упомянута и в иной публикации газеты за 8 февраля 2003 года, посвященной вспыхнувшей публичной дискуссии после появления работы *Le Rappel à l'ordre: Enquête sur les nouveaux réactionnaires* (2002 г.) французского эссеиста, историка идеи и журналиста Даниеля Линденберга (Daniel Lindenberg, 1940–2018 гг.), обвинившего современных французских интеллектуалов в измене идеалам левого толка времен их молодости, назвавшего их «неореакционерами» и фальшивыми либералами. Книга была подвергнута широкой критике, автора обвинили в непоследовательности доводов, а также в попытке радикального разделения идей, что является несостоятельным в современном мире. Среди критиковавших был и Андре Глюксманн [Rapacki 2003: 20]. Книга Глюксманна также упомянута в справке об авторе в публикации польского перевода в газете его статьи из "Le Monde" о двойных стандартах оценок в демократическом обществе, что было связано с допустимостью карикатур на пророка Мухаммеда в Дании, но запрете на карикатуры и черный юмор об Аушвице [Glucksmann 2006: 19]. К книге также обращался польский политик Конрад Шиманьски (Konrad Szymański, род. 1969 г.), который в своей публикации в газете о современном исламе цитировал Глюксманна и приводил название источника [Szymański 2006: 18].

[373] В контексте чеченской тематики книга Глюксманна упоминалась в газете за 15 февраля 2011 года. Это была рецензия по случаю польского издания *Czeczenia. Rok III* (*Tchétchénie, An III*, 2009 г.; русск. пер. *Чечня. Год третий*, 2012 г.) американско-французского писателя, лауреата Гонкуровской премии (2006 г.) Джонатана Литтелла (Jonathan Littell, род. 1967 г.). Автор, как и Глюксманн, посетил Чечню, но его книга рассказывает о режиме, уже построенном прокремлевским главой Чеченской Республики Рамзаном Кадыровым (род. 1976 г.). Книга самого Глюксманна в этом материале оценена критически, названа неудачной попыткой написать «монографию нигилизма», хотя и не умалялось значение его описаний ужасающих событий в Чечне того времени [Tokarska-Bakir 2011: 14].

(хотя и с верой в иное будущее): положить конец миру демократической лжи и немецких обид [Bieńkowska 2002: 31][374].

Вся человеческая история становится примером жестокости, которая определяется Глюксманном через нигилизм, в основании которого парадоксально соединены Наполеон («политический нигилизм»), Ротшильд («экономический нигилизм») и Великий инквизитор («религиозный нигилизм»). Философ синтезирует несоединимые элементы истории и культуры, производит литературоведческий анализ, который может выглядеть интересным, но зачастую не выдерживает критики, имея черты поп-культуры. Еще одна часть в книге обращается к событиям в Чечне, куда Глюксманн попал нелегально, провел там полгода и, увидев жестокости войны, говорил о «преступном государстве» Путина, которого представлял как нигилиста в истории. Классика служит инструментом для объяснения зла современности, а сам философ будто призывает остановить страдания человека в жестоком мире.

Подробному разбору книги Глюксманна посвящена и публикация за 22 февраля 2003 года [Domosławski 2003: 19], в которой через представление нигилизма французским философом осмысливается картина мира после 11 сентября 2001 года. И снова появляются *Бесы* Достоевского, разрушительный посыл которых обнаруживается в современных кадрах телеканала CNN. Автор публикации замечал: «Базовым посылом книги французского философа является убеждение, что 11 сентября 2001 года перед нами явился не ислам, не фундаментализм, не нищета третьего мира, но нигилизм» [Там же][375]. Явление становится разрушительным и воинственным как во имя Бога, так и для атеистического сознания. Глюксманн причины нигилизма видел в цивилизационных ошибках современности, в которой каждая сторона одержима эгоистическими интересами, а планета невольно оказалась под влиянием западных ценностей. Рецензент оценивает книгу амбивалентно, ибо при широте историко-литературной перспективы понятие нигилизма представлено всё же достаточно размыто.

В газете 25 мая 2004 года был опубликован фрагмент книги Глюксманна, в котором автор в духе Ивана Карамазова рассуждает о человеческой жестокости как примере «универсальной антологии» зверств. Демонстрация

---

[374] См. оригинал: „Rewolucjoniści Dostojewskiego (a wiemy, że czerpał on z konkretnego przykładu) głoszą, że ich rola to zniszczenie tego, co jest; następne pokolenia będą się dopiero martwić, czym zastąpić świat społeczny obrócony w gruzy, jak go urządzić na nowo. Wiemy już, że niedaleka droga prowadziła stąd do Lenina i jego następców, do budowy społeczeństwa totalitarnego, którego koncepcję przechwycił nazizm. Z podobną zresztą motywacją (choć z wiarą w inną przyszłość): położenia kresu światu demokratycznego kłamstwa i niemieckiej krzywdy".

[375] См. оригинал: „Podstawową tezą książki francuskiego filozofa jest przekonanie, że 11 września 2001 roku nie objawił się nam ani islam, ani fundamentalizm, ani nędza Trzeciego Świata, lecz nihilizm". Книга Глюксмана названа также в предисловии к публикации в газете перевода дискуссии из "Le Monde" за 5 сентября 2003 года о войне в Ираке. Это спор с французским теоретиком литературы, антропологом и историком идеи болгарского происхождения Цветаном Тодоровым. В самом материале фамилия Достоевского не упомянута [Droit 2003: 10].

жестокости, в понимании Глюксманна, является демонстрацией силы палача, заключенной в бессилии жертвы. Автор приводит цитату из Достоевского о тирании, испытав которую, человеческая натура становится способной к ее углублению, расширению границ собственного зла. В этом философ видел основу нигилизма, сконцентрированного в русской литературе, представившей «бесчеловечность общества» (Достоевский, Чехов, Солженицын, Шаламов, которые соприкоснулись лично с человеческой неволей). Вслед за Достоевским автор говорит о внутреннем нигилизме человека, что всегда присутствовало в людях и не является характерным элементом конкретного пространства или системы [Glucksmann 2004: 16].

Словенский философ Славой Жижек (Slavoj Žižek, род. 1949 г.) вступил в полемику с Глюксманном. Его публикация, появившаяся в "New York Times" (12 марта 2006 г.) была перепечатана в газете в польском переводе (18 марта 2006 г.). Мыслитель отрицал монополию права религии на путь к духовному становлению человека, а «величайшим достижением европейской культуры» называл атеизм. Философ заметил:

> Более ста лет тому назад Достоевский предупреждал нас в *Братьях Карамазовых* и иных своих произведениях об угрозе, которую несет безбожный нравственный нигилизм, и убеждал, что если нет Бога, то всё дозволено. Андре Глюксманн использовал даже описанную Достоевским критику безбожного нигилизма при анализе событий 11 сентября, о чем говорит название его книги *Достоевский на Манхеттене* [Žižek 2006: 19][376].

У Жижека это не относилось к идеологии героев Достоевского, это был поиск нравственности вне дихотомии ада/рая, лишь моральный императив самой личности, ее свободный выбор. Религиозный фундаментализм современности, в понимании философа, ничем не отличается от безбожной идеологии зла. А устроение общества лишь на религиозных постулатах нравственности является заблуждением: «Сегодняшний терроризм убеждает нас в том, что если Бог есть, то тогда всё дозволено, даже подрыв тысяч невинных людей» [Там же][377]. Нравственность вне добра и зла, но как интенция человека выглядит при таких аргументах убедительно, а в соотношении с фактами действительности представляется такой же утопией, как и желание самого Достоевского устроить рай на земле. Идеи Глюксманна стали примером антитоталитаризма, доказывали, что устроение добра невозможно методами зла, в чем он сходился с Достоевским.

---

[376] См. оригинал: „Ponad sto lat temu Dostojewski ostrzegał nas w *Braciach Karamazow* i w innych swych dziełach przed zagrożeniami, jakie niesie bezbożny nihilizm moralny, i przekonywał, że jeśli Boga nie ma, to wszystko jest dozwolone. André Glucksmann wykorzystał nawet opisaną przez Dostojewskiego krytykę bezbożnego nihilizmu do analizy wydarzeń z 11 września, o czym świadczy choćby tytuł jego książki *Dostojewski na Manhattanie*".

[377] См. оригинал: „Dzisiejszy terroryzm przekonuje nas o tym, że jeśli Bóg istnieje, to wtedy wszystko jest dozwolone – nawet wysadzanie tysięcy niewinnych osób w powietrze".

Философа не стало 10 ноября 2015 года, некролог ему посвятил Адам Михник. Он упомянул и книгу с фамилией русского писателя в материале: «Глюксманн досконально понимал ментальное единство людей, которые обращаются к насилию – вечному спутнику тоталитарной ментальности. Его книга *Достоевский на Манхеттене* была яркой иллюстрацией этому» [Michnik 2015: 10][378].

Режиссер Кшиштоф Занусси, который подчеркивал, что пишет статью для газеты как творческая личность и философ, рассуждая о постсовременности, обратился к Достоевскому и его роману *Братья Карамазовы*: «Достоевский ставит вопрос о Боге и считает, что нет для человека более важного вопроса» [Zanussi 2010: 4][379]. Тут же Занусси приводил в пример современную западную молодежь, для которой этот вопрос столь же важен, как наличие воды на Марсе, а само по себе существование Бога ничего не изменяет. При этом нельзя сказать, что сегодняшний нигилизм находится в рамках вседозволенности:

> Он останавливается там, где свобода одного ущемляет свободу другого, но пошатывается, когда дело доходит до решения вопроса о жизни, когда она не является священной – чем ее можно защитить? Какие аргументы использовать, когда речь идет о защите человека от самого себя? [Там же][380].

Идеи индивидуальной свободы, права в современном мире начинают противопоставляться авторитарным христианским и моральным установкам. Массовая культура, потребительство вошли в жизнь индивида как норма. Человек постсовременности может стать эклектическим носителем идей культуры, но здесь неизбежен и парадоксальный вопрос, возникнет ли для него такая необходимость. Фундаментальный путь навязывания вряд ли может быть продуктивным, но представление ценностей (в том числе явленных Достоевским) как актуальных в субкультурах и для масс всё еще в состоянии привести к желаемым эффектам.

В более позднем интервью для газеты Кшиштоф Занусси снова возвращается к данной теме: «Согласно Достоевскому, есть только один важный вопрос: существует ли Бог?» [Sobolewski 2018: 28][381]. На это кинокритик Тадеуш Соболевски заметил, что Достоевский, понимая возможность выбора между Богом, Христом и правдой, выбирал Христа. Вера становится реальной действительностью и в последнем на тот момент фильме Занусси *Эфир* (*Eter*, 2018 г.). Режиссер ответил:

---

[378] См. оригинал: „Glucksmann rozumiał doskonale mentalną wspólnotę ludzi, którzy sięgają po przemoc, wieczną siostrę mentalności totalitarnej. Jego książka *Dostojewski na Manhattanie* była tego klarowną ilustracją".

[379] См. оригинал: „Dostojewski stawia pytanie o Boga i uważa, że nie ma dla człowieka ważniejszego pytania".

[380] См. оригинал: „Zatrzymuje się tam, gdzie wolność jednego narusza wolność drugiego, ale chwieje się, kiedy przychodzi orzekać o życiu, kiedy nie jest święte – jaka przysługuje mu obrona? Jakich argumentów użyć, gdy przyjdzie bronić człowieka przed samym sobą?".

[381] См. оригинал: „Według Dostojewskiego jest tylko jedno zasadnicze pytanie: czy Bóg istnieje?".

> Да, ибо, если бы я должен был выбирать между синкретической белибердой Нью-эйдж и традиционной религией с ее ограничениями, ее несовершенствами и ее земной структурой, которая бывает очень сложной для принятия, то я выбираю религию [Там же][382].

В то же время российский диссидент С. А. Ковалев (1930–2021 гг.) рассуждал в перепечатанных в газете фрагментах из перевода его доклада (конференция «Страна в мире» 2 марта 2010 г.) о нравственном переустройстве мира через утверждение прав человека. Он отмечал:

> Достоевский или Толстой с пренебрежением относились к процедуре суда, так как процессуальное право было для них западным вымыслом. Они считали, что необходимо стремиться к абсолютной справедливости, божественной. Земная справедливость не была для них привлекательной [Kowaliow 2010: 28][383].

Историческое развитие и опыт тоталитарных катастроф показали, что юридическое право необходимо, но с временны́м отдалением от трагедий фашизма или сталинизма, затиранием памяти страданий возникли новые угрозы, при которых Достоевский не мог утратить значимости. Другое дело, что появились новые параметры нравственных очертаний современного человека, о которых говорил К. Занусси. Только это не означает, что зло стало добром, а лишь изменилась, полностью или частично, нравственная оценка категорий.

О христианстве современности, преисполненной нравственного отрицания, на страницах газеты рассуждал чешский философ, богослов Томаш Галик (Tomáš Halík, род. 1948 г.)[384]. Религия в инструментальной политической игре становится залогом временного успеха, хотя еще дальше уходит от понятия веры. Автор ссылался на исторический пример использования Сталиным идей религии и патриотизма вместо «научного атеизма»:

> Сегодня мы видим бывших агентов КГБ, целующих иконы Христа и Матери Божьей. Представители русского православия должны с отвагой библейских пророков сказать сегодняшним хозяевам Кремля: «Сначала вы должны изгнать из своих голов и сердец бесов, которых когда-то описал Достоевский, и только

---

[382] См. оригинал: „Tak, bo gdybym miał wybierać między synkretycznym bełkotem New Age'u a tradycyjną religią, z jej ograniczeniami, jej niedoskonałością i z jej ziemską strukturą, która bywa najtrudniejsza do zaakceptowania, wybieram religię".

[383] Цитата приведена как перевод следующего переведенного фрагмента в газете: „Dostojewski czy Tołstoj z lekceważeniem odnosili się do procedury sądowej, bo prawo proceduralne było dla nich wymysłem zachodnim. Uważali, że trzeba dążyć do sprawiedliwości absolutnej, boskiej. Sprawiedliwość ziemska nie była dla nich pociągająca".

[384] Томаш Галик является также католическим священником, профессором Пражского университета, почетным доктором в Оксфорде (2016 г.). Обладатель Темплтоновской премии, которая вручается за исследования в сфере духовной жизни. Данный материал в газете представляет собой выступление Томаша Галика на вручении этой премии 14 мая 2014 года в Лондоне. А в 2013 году в издательстве „Agora", к которому относится и газета, вышла книга философа *Hurra, nie jestem Bogiem!*

потом приходить в святыню и приносить дары». Только разве у них хватит нравственной силы? [Halik 2014: 12][385].

Персональный нигилизм неизбежно входит в политический контекст истории через художественную градацию Достоевского. Отрицание Бога Раскольниковым – шаг, который развивается далее в наследии писателя. В идеях отрицания появляется и выход на современный контекст социальной, политической, религиозной, культурной толерантности. Не принимая идеи равенства и разнородности, человек выбирает разрушительную мысль героя-идеолога Достоевского, который звучит в новом и сегодняшнем контексте. Любовь для Томаша Галика здесь неотделима от страданий и сомнений на пути к вере, а в этом идея евангельского чуда с обращением Фомы и веры в «горниле сомнений» самого Достоевского.

Роман *Преступление и наказание* в театре и кино

Театральная жизнь *Преступления и наказания* заслуживает особого внимания, так как на протяжении десятилетий через новые и разные пьесы этот роман подвергается анализу, осмыслению и идет к массовому зрителю. Это и большие постановки, и моноспектакли; сценическая иллюстрация цельной фабулы и избранные сюжетные линии; обращение к метафизике произведения и отдельных персонажей. Одни постановки вызывали бурную реакцию, рецензирование и обсуждение, а другие прошли и исчезли почти бесследно.

Так, упоминаются первые адаптации романа 1935 года американского режиссера австрийского происхождения Джозефа фон Штернберга (Joseph von Sternberg, 1884–1969 гг.) с Петером Лорре (Peter Lorre, 1904–1964 гг.) в роли Раскольникова и французская лента Пьера Шеналя (Pierre Chenal, 1904–1990 гг.) с Пьером Бланшаром (Pierre Blanchard, 1892–1963 гг.) в этой же роли. Последний получил награду на кинофестивале в Венеции. Романная история выведена в заметке за пределы социального понимания, а главный герой представлен как человек, желающий перешагнуть принципы морали. В публикации нет попытки анализа, а лишь присутствует некоторая фактура о фильмах и описан фрагмент трагической судьбы актера Гарри Бора (Harry Baur, 1880–1943 гг.), сыгравшего роль Порфирия Петровича во французской ленте: во время немецкой оккупации актера арестовало гестапо, он подвергался пыткам и умер через несколько дней после выхода на свободу в апреле 1943 года [Zbronia i kara 1992a: 10].

---

[385] См. польский оригинал в газете: „Także dzisiaj widzimy byłych agentów KGB całujących ikony Chrystusa i Matki Bożej. Przedstawiciele rosyjskiego prawosławia powinni z odwagą biblijnych proroków powiedzieć dzisiejszym władcom Kremla: «Najpierw musicie ze swych głów i serc wyrzucić biesy, które opisał kiedyś Dostojewski – a dopiero potem przychodzić do świątyni i składać dary». Ale czy będą mieli dość siły moralnej?"

Легендарная премьера одноименного спектакля Анджея Вайды прошла в Старом театре в Кракове в 1985 году. В 1992-м в «Телевизионном театре» режиссер вернулся к постановке, о чем информировала короткая заметка в телеприложении „Gazeta Telewizyjna". В спектакле участвовали выдающиеся актеры Ежи Радзивилович (Jerzy Radziwiłowicz, род. 1950 г.), Ежи Штур (Jerzy Stuhr, 1947–2024 гг.)[386], Барбара Грабовска-Олива (Barbara Grabowska-Oliwa, 1954–1994 гг.), Кшиштоф Глобиш (Krzysztof Globisz, род. 1957 г.). В заметке читаем:

> Адаптация Вайды, которая организует сценическое действие в форме диалога главных героев – студента Раскольникова, судьи-следователя Порфирия Петровича и молодой проститутки Сони, – усиливает нравственную проблематику произведения. Преступление в данном случае является не криминальным событием, а нарушением базовых нравственных норм, тогда как осмысление этого Раскольниковым есть одновременно началом наказания и искупления [Zbrodnia i kara 1992b: 2][387].

О спектакле Вайды не единожды в большом интервью в газете вспоминал Ежи Штур, рассказывая о своем творческом пути. Он играл Порфирия Петровича, до бесконечности повторяя Раскольникову-Радзивиловичу: «Вы убили, Родион Романович», хотя это могло вызвать у актера своеобразное наваждение после десятков спектаклей. Штур рассказывал о гастролях 1986 года в Парме в Италии, где представление имело ошеломительный успех, а труппу принимал президент страны. Это был Достоевский по-польски с синхронным итальянским переводом:

> Реагировали фантастически! Уже знали спектакли Юрия Любимова, который работал в Болонье, лишенный Таганки и советского гражданства. Кроме того, это было время огромного интереса к России, где Горбачев как раз объявил перестройку, и к Польше – из-за польского Папы. У нас были тогда свои пять минут славы [Żebrowska 2003a: 4][388].

---

[386] Известнейший польский актер вошел в историю кино также как сценарист и режиссер. В центр своих фильмов, как сам говорил, он всегда ставил человека. Признавался во влиянии на него Кшиштофа Кеслёвского (Krzysztof Kieślowski, 1941–1996 гг.). Рассуждая об источниках личного творчества, вспоминал Достоевского: «Много читаю, какие-то газеты. Сохраняя необходимые пропорции, Достоевский тоже читал криминальные хроники – и из этого рождались шедевры» (см. оригинал: „Dużo czytam, gazety jakieś. Zachowując należne proporcje, Dostojewski też czytał kroniki kryminalne i powstawały z tego arcydzieła") [Szczerba 1997: 12]. Еще в одной публикации, говоря о своих ассоциациях, Штур называл Достоевского «учителем» [Herold 2000: 13].

[387] См. оригинал: „Adaptacja Wajdy, organizując sceniczną akcję w zasadzie do dialogu głównych bohaterów: studenta Raskolnikowa, sędziego śledczego Porfirego Piotrowicza i młodej prostytutki Soni, uwypukla problematykę moralną utworu. Zbrodnia nie jest tu przypadkiem kryminalistycznym, ale przekroczeniem podstawowych norm moralnych, zaś uświadomienie sobie tego przez Raskolnikowa jest zarazem początkiem kary i odkupienia".

[388] См. оригинал: „Reagowali fantastycznie! Znali już spektakle Jurija Lubimowa, który pracował w Bolonii, pozbawiony Taganki i obywatelstwa radzieckiego. Poza tym był to czas wielkiego zainteresowania Rosją, gdzie akurat Gorbaczow ogłosił pierestrojkę, i Polską, ze względu na polskiego Papieża. Mieliśmy wtedy swoje pięć minut".

Через много лет после этого в интервью по случаю постановки своего спектакля по *Ревизору* Н. В. Гоголя в «Телевизионном театре» Ежи Штур раскрывал значение русской классики, которую сначала необходимо «научиться читать»:

> В русской литературе я ценю фантастический психологический взгляд на человека. Достоевский или Гоголь рассматривали человека и его психику во всех возможных ситуациях. Мне нравится, что русские писатели представляют человеческие пороки, недостатки, темную сторону человека. Это такое копание в наших изъянах [Mrozek, Ryćkowska 2014: 2][389].

Уже через несколько месяцев после предыдущей постановки «Телевизионный театр» предложил еще один спектакль по роману в режиссуре Лешка Восевича (Leszek Wosiewicz, род. 1947 г.), где тоже сыграли актеры, карьера которых тесно связана с наследием Достоевского: упоминаемый Ян Новицки, Гжегож Даменцки (Grzegorz Damęcki, род. 1967 г.), – о них будет идти речь далее. В постановке *Дуня* в центре – сестра главного героя романа Родиона Раскольникова:

> Такой прием позволил представить это известное произведение абсолютно иначе. Благодаря выдвижению на первый план того, что до сего момента было элементом фона или второстепенным дополнением главного сюжета, раскрылись новые смыслы романа [Teatr Telewizji 1993: 6][390].

Роман ставят на театральной сцене не только профессиональные театры. Случаются постановки, которые, имея локальный характер, всё же попадают на страницы газеты. Таков спектакль по *Преступлению и наказанию* в постановке школьного учителя Михальского (Michalski). По его окончании в зале завязалась дискуссия об идеологии своеволия. Один из зрителей (библиотекарь) замечает, что Достоевский предвещает зло, которое вершится во имя добра: Инквизитор, Гитлер, Сталин. Другой (пенсионер) – не согласен, что человеку нужно давать полную свободу, ссылаясь на упадок коммунизма, а с ним – и нравов. Автор публикации использует смысловой оксюморон, доходящий до гротескности, когда в разгар дискуссии появляется уборщица и сообщает, что в туалете на полу лежит куча: «Сначала надо вычистить уборные и больше не сорить, а потом – дискутировать» [Trammer 1993: 15][391]. Для пенсионера в разговоре это и есть проявление свободы, которую необходимо забрать. Стилистически сниженный

---

[389] См. оригинал: „W literaturze rosyjskiej cenię fantastyczny psychologiczny ogląd człowieka. Dostojewski czy Gogol oglądali człowieka i jego psychikę w każdej możliwej sytuacji. Podoba mi się, że rosyjscy pisarze pokazują ludzkie przywary, mankamenty, ciemną stronę człowieka. To takie grzebanie się w naszych wadach".

[390] См. оригинал: „Zabieg ten stworzył możliwości ukazania tego znanego utworu zupełnie inaczej. Wysuwając na pierwszy plan to, co dotychczas było elementem tła czy pobocznym dopełnieniem głównego wątku sprawił, że utwór nabrał nowych znaczeń".

[391] См. оригинал: „Najpierw należy wyczyścić ustępy i więcej ich nie brudzić, a dyskutować – potem".

фрагмент публикации создает эффект комичности, который упрощает понимание читателем и делает текст запоминающимся своей анекдотичностью, хотя сам Достоевский с его сложной философией, снижаясь до бытового уровня, отодвигается на второй план.

Роман Павловски раскрыл новый подход к тексту Львовским театром имени Леся Курбаса (Львівський театр імені Леся Курбаса)[392] в интервью с основателем театра Владимиром Кучинским (Володимир Степанович Кучинський, род. 1958 г.)[393], который начал реформировать современный украинский театр [Pawłowski 1995b: 12]. Сам режиссер видел в Достоевском барочную традицию, которая является «зерном украинской культуры». Как известно, двойственность, контрастность определяют барокко. В романе *Преступление и наказание* Кучинский искал новые смыслы на протяжении нескольких лет, что реализовалось в трех постановках: *Сні* (*Сны*, 1991 г.), *Ілюзії* (*Иллюзии*, 1992 г.), *Забави для Фауста* (*Забавы для Фауста*, 1994 г.). Последняя адаптация попала к польскому зрителю в 1995 году сначала в Старом театре в Кракове, а затем и в Варшаве (Teatr Ochoty). Режиссер называл Достоевского «близким» автором, который выходит за границы времени и национальной культуры: «Во время работы над Достоевским мы нашли в *Преступлении и наказании* вневременной европейский миф о Фаусте, а поэтому не было необходимости представления этого в реалиях XIX века» [Там же][394].

Лишь упоминание постановки по роману *Преступление и наказание* встречаем в материале, посвященном десятилетию театра „Fieter" в небольшом польском городке Озимек (Ozimek) в Опольском воеводстве [Kowalewska 2000a: 4][395]. Это театр, который был основан тремя энтузиастами: Робертом Коноваликом (Robert Konowalik), его женой Ивоной (Iwona) и другом Янеком Спульным (Janek Spólny). Постепенно театр расширялся, получил свою сцену в местном доме культуры и стал привозить награды с различных фестивалей. В репертуаре появились не только авторские постановки, но и адаптации классики (Достоевский, Чехов, Гомбрович, Кафка, Беккет и пр.). С появлением в театре Томаша Хураса (Tomasz Huras) выделяется крыло постановок, которые считались более серьезными, среди них – *Преступление и наказание*. Сценарий Хурас

---

[392] Театр появился в 1988 году на волне исторических изменений. Это был отход от привычных театральных постановок, поиск новых форм, обращение к классике и открытие ее в современном контексте. Зрителю показали не просто театральное представление, направленное на развлекательность, но театр с интеллектуальным наполнением [Театр имени Леся Курбаса].

[393] Владимир Кучинский получил режиссерское образование в Москве. Стал инициатором создания экспериментального театра-мастерской. Руководил театром до 2019 года. Является его главным режиссером. Получил множество театральных и государственных наград. С 2019 года – народный артист Украины.

[394] См. оригинал: „Podczas pracy nad Dostojewskim znaleźliśmy w *Zbrodni i karze* ponadczasowy mit europejski o Fauście, nie było więc potrzeby przedstawiania tego w realiach XIX wieku".

[395] Данный текст без каких-либо изменений был полностью продублирован в следующем номере газеты [Kowalewska 2000b: 4].

подготовил на «псевдорусском языке», использовал музыку Яна Анджея Павла Качмарека (Jan Andrzej Paweł Kaczmarek, 1953–2024 гг.)), а роли исполнили Витольд Сулек (Witold Sułek), Илона Кузьняк (Ilona Kuźniak), Ивона Коновалик, Ханна Спульна (Hanna Spólna), Александра Кшачковска (Aleksandra Krzaczkowska), Роберт Коновалик, Томаш Хурас, Мартына Коновалик (Martyna Konowalik). Премьера спектакля состоялась в Озимеке в мае 1996 года, его охарактеризовали как «иконоборческий», но это «была в некотором смысле комическая версия *Преступления и наказания*, реализованная с помощью диалогов, неумело имитирующих русский язык…» [Teatr Fieter][396].

Монодраму *Spowiedź Marmieładowa* (*Исповедь Мармеладова*) в постановке и исполнении Хенрика Юзьвяка (Henryk Jóźwiak) в 1998 году увидел зритель в Плоцке, как в короткой заметке представила газета. Это спектакль, который имел и личную предысторию: актер ранее проводил занятия для людей с алкогольной зависимостью: «Я очень долго вынашивал в себе идею создания этой монодрамы. Достоевский является моим любимым писателем» [mj 1998: 2][397]. Персональная связь с автором началась значительно раньше: Юзьвяк еще в 1992 году играл в *Бесах* по Достоевскому во Франкфурте-на-Одере. Обратим внимание, что позже появится уже отмеченный радиоспектакль *Исповедь Мармеладова* в режиссуре Леха Гвита, который участвовал в конкурсной программе фестиваля теле- и радиопостановок „Dwa Teatry" в Сопоте в 2004 году, что также нашло отражение в газете [MW 2004: 9].

Из телевизионной программы (телеканал "Hallmark") читатель газеты в октябре 1999 года узнал о еще одной двухчасовой экранизации романа *Преступление и наказание* (*Crime and Punishment*, 1998 г.) американского режиссера Джозефа Саргента (Joseph Sargent, 1925–2014 гг.). Телевизионная «суперпродукция» рекомендовалась зрителю как картина, где представлено «солидное актерство» [Zarębski 1999a: 6][398]. В американско-венгерской телевизионной картине роль Раскольникова исполнил Патрик Демпси

---

[396] См. полную версию оригинала: „Spektakl określony podczas nyskiego proscenium jako obrazoburczy, był komediową z pewnym sensie wersją *Zbrodni i kary*, zrealizowaną przy pomocy dialogów nieudolnie imitujących język rosyjski...". Томаш Хурас еще в декабре 1995 года поставил в этом же театре мини-спектакль *Идиот* авторства Музы Павловой (Muza Pawłowa), имеющий лишь типологическое сходство с романом Достоевского: герой пытается получить свидетельство, что не является идиотом, но в процессе диалога всё больше напоминает идиота. Хурас играл в спектакле вместе с Робертом Коноваликом. А в 2006 году на подмостках театра появились *Бесы* по роману Достоевского в режиссуре Роберта Коновалика. Данная постановка основывалась на известных адаптациях Альбера Камю и Анджея Вайды, о которых речь еще будет идти далее [Teatr Fieter].

[397] См. оригинал: „Bardzo długo nosiłem w sobie pomysł zrobienia tego monodramu. Dostojewski jest moim ulubionym pisarzem".

[398] Еще в двенадцати публикациях телепрограммы в газете (тот же телеканал "Hallmark") был напечатан данный анонс киноленты [Zarębski 1999b: 6]; [KJZ 1999a: 44]; [KJZ 1999b: 28]; [KJZ 1999c: 13]; [KJZ 2000: 24]; [Zarębski 2000a: 32]; [Zarębski 2000b: 20]; [Zarębski 2000c: 40]; [Zarębski 2000d: 30]; [Zarębski 2000e: 17]; [Zarębski 2000f: 27]; [Zarębski 2000g: 32]. Это демонстрация того, что польский зритель мог смотреть картину на протяжении нескольких месяцев, что свидетельствовало о заинтересованности аудитории.

(Patrick Dempsey, род. 1966 г.), Порфирия – Бен Кингсли (Ben Kingsley, род. 1943 г.), Сони – Жюли Дельпи (Julie Delpy, род. 1969 г.) и пр. Данная картина вернулась на телеэкран (также телеканал "Hallmark") в феврале 2001 года, что отражено в телепрограмме газеты [Zarębski 2001: 28].

В Новом театре (Teatr Nowy) в Познани 12 февраля 2000 года состоялась премьера спектакля *Sny* (*Сны*) по роману *Преступление и наказание* (в переводе Чеслава Ястшембец-Козловского) польского режиссера русского происхождения Евгения (Эугениуша) Корина (Eugeniusz Korin, род. 1954 г.)[399]. В спектакле звучала музыка русского композитора П. И. Чайковского (1840–1893 гг.). Несколько элементов сюжета романа попали к зрителю через «психоаналитическое видение», когда Раскольников (Радослав Элис (Radosław Elis, род. 1975 г.)) лежал на кушетке психиатра:

> Интриговало меня и название представления – *Сны*. Стоит ли в них искать источники зла? Обнажают ли они темную сторону нашего естества, показывают некую скрытую правду о нас? А может, и преступление, и наказание останутся в сфере возможности? [Obrębowska-Piasecka 2000: 9][400].

Критик Ева Обрембовска-Пясецка видела в универсальном романе текст современности, в которой «размножились Раскольниковы». На сцене изображен мир разрозненных героев, отдалившихся от себя, живущих своей правдой (Соня – Эдита Лукашевска (Edyta Łukaszewska, род. 1972 г.), старуха-процентщица – Божена Боровска (Bożena Borowska, род. 1962 г.), Порфирий Петрович – Мариуш Сабиневич (Mariusz Sabiniewicz, 1963–2007 гг.), Мармеладов – Мариуш Пухальски (Mariusz Puchalski, род. 1953 г.), Катерина – Антонина Хороши (Antonina Choroszy, род. 1964 г.)). В этом приеме критик усмотрела «ловушку театральности», «сценическую галиматью», когда каждый делал на сцене то, что лучше всего умеет и что вызывало хотя бы некий восторг у зрителя. Сложно ответить на вопрос, чему всё это служит. Финальная сцена – ребенок, играющий с деревянной лошадкой (известная игрушка из детства самого Достоевского), и сон Раскольникова, где пьяный Сашка (Миколка – в романе) истязает лошадь, роль которой исполняет мальчик: «И вдруг зритель словно попадает в кабинет к посредственному психоаналитику, ибо посыл спектакля, похоже, в том: родитель, будь внимателен, что видит твой ребенок – он может стать убийцей» [Там же][401]. Критик возмущена упущенной глубиной авторского текста, который вместился лишь в одну версию сценического изображения, оставив без ответа главные вопросы о добре и зле у Достоевского. В газете

---

[399] В 2009 году вместе с польским актером Михалом Жебровским (Michał Żebrowski, род. 1972 г.) основали „Teatr 6 Piętro" в Варшаве, в котором Корин является художественным директором.

[400] См. оригинал: „Intrygował mnie też tytuł przedstawienia: *Sny*. Czy w nich należy upatrywać źródła zła? Czy obnażają ciemną stronę naszej natury, pokazują jakąś ukrytą prawdę o nas? A może i zbrodnia, i kara pozostaną w sferze potencjalności?".

[401] См. оригинал: „I nagle robi się jak w gabinecie miernego psychoanalityka, bo przesłanie spektaklu zdaje się brzmieć: uważaj rodzicu, co widzi twoje dziecko – może zostać mordercą".

из анонса встречи с режиссером и актерами после спектакля в феврале 2002 года можно узнать, что представление «слишком психоаналитическое, но смотреть его стоит» [EOP 2002: 8].

Образ Сони Мармеладовой, который появлялся ранее, вдруг упомянут в публикации, относящейся к анонсу польско-венгерско-немецкого фильма *Córy szczęścia* (1999 г.) венгерского режиссера Марты Месарош (Márta Mészáros, род. 1931 г.). В основе сюжета – история русской Наташи, которая приехала в Польшу с дочерью и подругой торговать, но после гибели подруги, задержания полицией и вынужденного пребывания в чужой стране с ребенком учительница английского становится элитной проституткой. Банально-бытовой сюжет соотносится с жертвенностью Сони, что понимает позже и муж Наташи. В заметке газеты читаем: «Известно ведь (Достоевский), что русская женщина сохраняет целомудрие, даже если ее обесчестили» [j. sz. 2000a: 4][402]. Жертвенный архетип реализуется с помощью плохого, согласно рецензии, кино. Но такой эстетический прием затрагивает зрителя, заставляет сопереживать «великой грешнице», помогает ей быть прощенной.

Еще одна театральная постановка по роману на рубеже веков была представлена на Международном театральном фестивале „Kontakt" в Торуне в 2000 году. Это «театральные встречи Запада и Востока», куда попадают лучшие работы. На этот раз зритель увидел продолжавшийся почти четыре с половиной часа и требующий огромного пространства для декораций спектакль Таллинского городского театра (Tallinna Linnateater) в режиссуре Эльмо Нюганена (Elmo Nüganen, род. 1962 г.) [Milanowski 2000b: 4][403]. Роль Раскольникова исполнил Индрек Саммул (Indrek Sammul, род. 1972 г.). Театральный критик Роман Павловски в восхищении не мог оторваться от постановки. Особую роль сыграли декорации Владимира Аншона (Vladimir Anšon, род. 1963 г.)[404], которые опирались на конструкции из обычных необработанных досок, но таким образом, что при каждом новом обороте рабочими, как на стройке, перед зрителем появлялись очередные места и сцены:

> …с помощью нескольких десятков неотесанных досок он показал идею романа. Хаос и вечная импровизация в архитектуре сцены соответствуют нравственному хаосу и непостоянству, которые описывает Достоевский. В таком интерьере, где вместо стен – дыры, вместо дверей – проемы, вместо окон – пустые рамы, можно всё: убить, обмануть, посрамить [Pawłowski 2000a: 14][405].

---

[402] См. оригинал: „Wiadomo przecież (Dostojewski), że rosyjska kobieta zachowuje czystość, nawet gdy zostaje zbrukana". Отметим, что бандита Роберта в фильме сыграл Ян Новицки, исполнивший несколько ролей в постановках и картинах по произведениям Достоевского. Анонс повторяется еще в четырех публикациях газеты разных лет [j. sz. 2000b: 3]; [j. sz. 2000c: 6]; [j. sz. 2001a: 40]; [j. sz. 2001b: 17].

[403] Данная заметка о фестивале и спектакле была напечатана в газете еще раз в таком же виде [Milanowski 2000c: 4].

[404] Он готовил сценографию к спектаклю по *Белым ночам* Достоевского в 2006 году.

[405] См. оригинал: „…za pomocą kilkudziesięciu nieheblowanych desek pokazał ideę powieści. Chaos i wieczna prowizorka w architekturze sceny odpowiadają chaosowi i prowizorce moralnej,

Данная сценография напоминает конструкцию Кшиштофа Панкевича (Krzysztof Pankiewicz, 1933–2001 гг.) [Culture.pl A], использованную еще в 1964 году польским режиссером Адамом Ханушкевичем в спектакле по *Преступлению и наказанию* в Варшаве (Teatr Powszechny), когда из досок создаются кресты, над которыми возвышается Раскольников (его роль сыграл, как уже упоминалось, сам Ханушкевич). Материал удалось найти в Национальной фильмотеке – аудиовизуальном институте (Filmoteka Narodowa – Instytut audiowizualny) [FINA].

Хаос романа устремлен к покаянию, вечной гармонии человека с Богом. Чтобы реализовать эту задачу, эстонский режиссер ввел в постановку песнопения православного церковного хора, спрятанного за сценой: «С одной стороны – непостоянство, с другой – начало полифонического пения, опирающегося на мужские голоса в основе, в сочетании с возносящимися женскими». Критик увидел в такой интерпретации изображение «...пятого Евангелия, которое рассказывает об искуплении не для всего мира, а грехов одного человека» [Pawłowski 2000a: 14][406]. В финальной сцене дом в Петербурге напомнил Голгофу, под которой стоят Соня, Дуня и мать Раскольникова – «три Марии». Так, классическое литературоведческое прочтение образов становится достоянием не только театрального зрителя, но и читателя газеты. Важно, что в данном случае не идет речи о социальном аспекте в структуре текста.

В этом же году (23 сентября) очередную сценическую версию романа предложил режиссер Эдвард Жентара (Edward Żentara, 1956–2011 гг.) в Драматическом театре в Эльблонге (Teatr Dramatyczny w Elblągu). И если работа режиссера была оценена высоко, с актерской игрой было хуже. Раскольникова сыграл Яцек Войцеховски (Jacek Wojciechowski, род. 1962 г.), Порфирия Петровича – Казимеж Талай (Kazimierz Tałaj, 1938–2005 гг.), Соню – Беата Пшевлоцка (Beata Przewłocka), которые были значительно старше своих романных героев. Премьерную роль Порфирия Петровича исполнил сам режиссер, по мнению критика Агнешки Яжембской (Agnieszka Jarzębska), сыгравший идеально, ассоциируясь даже с самим дьяволом, который ловит мотыльков, летящих на его свет, – это «воплощение совести, страж нравственных норм». Иначе она характеризовала Казимежа Талая, который играл схематично, напоминая сыщика Коломбо (Петер Фалк (Peter Falk, 1927–2011 гг.)) из одноименного детективного сериала [Jarzębska 2000a: 4][407].

Сценография Зыгмунта Проньчика (Zygmunt Prończyk) и костюмы переносят зрителя во времена Достоевского. Пространство сцены представлено

---

którą opisuje Dostojewski. W takim wnętrzu, gdzie zamiast ścian są szpary, zamiast drzwi – dziury, zamiast okien – puste ramy, można wszystko: zabić, oszukać, pohańbić".

[406] См. оригинал: „Z jednej strony prowizorka, z drugiej – porządek polifonicznego śpiewu, opartego na fundamencie męskich głosów, z kobiecymi altami, które się pną"; „…piątą ewangelię, która opowiada o odkupieniu nie całego świata, ale grzechów jednego człowieka".

[407] Данная публикация без каких-либо изменений была продублирована в очередном номере газеты на следующий день [Jarzębska 2000b: 4].

в виде серой стены с тремя дверями в комнаты Раскольникова, Сони, Порфирия Петровича – это не только трехмерное пространство, но и выражение несколько сокращенной смысловой полифонии романа. Спектакль длился чуть больше часа, действие разбито затемнениями на короткие сцены-эпизоды: убийство старухи-процентщицы во сне героя, встреча с Порфирием, беседы с Соней и воскрешение Раскольникова в Сибири в духовной близости с той, которая отправилась за ним:

> Критический реализм в описании действительности совмещается с христианскими элементами и следованием психологической правде человеческого поведения. Герои, вброшенные в земной ад, уже стали людьми-вшами или станут ими через мгновение. Где-то на фоне этого зла скрываются всё же потребность в вере, ожидание чуда и убеждение, что существуют нравственность и непереходимые границы человеческих поступков [Там же][408].

Раскольников в спектакле пребывает между двумя мирами-сознаниями – дьявольским Порфирием и библейской Соней, которые ведут борьбу на границе правосудия и покаяния. Но это в премьерном спектакле с режиссером в роли Порфирия Петровича. Иное дело, когда происходит замена актера: любовная линия сама собой выдвигается на первый план, когда эмоциональная Соня пытается спасти полусумасшедшего Раскольникова, хотя зритель не понимает, как вообще могло зародиться некое чувство между ними, если герой относится к героине с безмерным презрением. Но критик подчеркивает, что смотреть спектакль стоит хотя бы из-за музыки композитора, актера и режиссера Адама Опатовича (Adam Opatowicz, род. 1961 г.). Второй «жемчужиной» спектакля названа немая сцена в комнате героини:

> Раскольников и Соня в течение нескольких мгновений, не двигаясь, в тишине, сидят на диване и смотрят перед собой. Не произносится ни одного слова. В этом коротком моменте их существование становится, однако, непереносимо густым, а режиссерской идеи этой сцены не постыдился бы даже мэтр таких ситуаций и пауз реальности Кристиан Люпа [Там же][409].

Спектакль снова появился на страницах газеты 27 февраля 2004 года (анонс на 1 и 2 марта в Гожове – Teatr im. J. Osterwy). Это была постановка Эдварда Жентары с иным театром (Bałtycki Teatr Dramatyczny im. Juliusza

---

[408] См. оригинал: „Krytyczny realizm w opisie rzeczywistości miesza się z wątkami chrystianistycznymi i tropieniem psychologicznej prawdy ludzkich zachowań. Bohaterowie wrzuceni w ziemskie piekło już są ludzkimi wszami albo zaraz się nimi staną. Gdzieś w tle całego tego zła kryje się jednak potrzeba wiary, oczekiwanie na cud i przekonanie, że istnieje moralność i nieprzekraczalne granice ludzkich działań".

[409] См. оригинал: „Sonia i Raskolnikow przez kilka chwil, nie ruszając się, w ciszy, siedzą na sofie i patrzą przed siebie. Nie pada żadne słowo. W tym krótkim momencie ich istnienie staje się jednak nieznośnie intensywnie zagęszczone, a reżyserskiego pomysłu na tę scenę nie powstydziłby się chyba mistrz takich sytuacji i zawieszeń rzeczywistości Krystian Lupa".

Słowackiego) из Кошалина. Зрителей приглашали на адаптацию «одного из величайших романов мировой литературы». В этой статье также приводился фрагмент из письма Ф. М. Достоевского к брату Михаилу из Твери от 9 октября 1859 года, в котором писатель раскрывал замысел романа:

> В декабре я начну роман… Не помнишь ли, я тебе говорил про одну *Исповедь* – роман, который я хотел писать после всех, говоря, что еще самому надо пережить. На днях я совершенно решил писать его немедля… всё сердце мое с кровью положится в этот роман. Я задумал его в каторге, лежа на нарах, в тяжелую минуту грусти и саморазложения [Достоевский 1985a: 351].

В газете данные слова отнесены к замыслу романа *Преступление и наказание*, хотя это не является подтвержденным фактом, ибо роман с названием *Исповедь* не появился, но некие его задумки писатель мог воплотить в различных текстах, как читаем в комментарии к письму: «Достоевский в это время размышлял над романом *Исповедь*, который бы „соединился" с замыслом романа со „страстным элементом". От раздумий этих, возможно, тянутся нити как к *Униженным и оскорбленным*, так и к *Запискам из подполья*» [Там же: 509]. К тому же в примечаниях к *Запискам из подполья* находим: «Первоначально это должен был быть „большой роман" под названием *Исповедь* (название его впервые встречается в письме Достоевского к брату из Твери от 9 октября 1859 г.» [Достоевский 1973a: 374]. При этом уточняется, что данный замысел существенно расходится с позднейшей реализацией. Что же касается *Преступления и наказания*, то от указанного письма до написания романа пройдет семь лет, а автор не упоминает о связи с планами *Исповеди*. Еще раньше в письме из Семипалатинска к А. Н. Майкову от 18 января 1856 года Достоевский затрагивал замысел «большого произведения». Вероятно, в публикации газеты упоминание каторги стало поводом соотнесения данного письма с *Преступлением и наказанием*. В обоих академических собраниях сочинений писателя в комментариях встречаем указание, что замысел *Преступления и наказания* мог появиться в «более ранних размышлениях» писателя, упомянуты и оба приведенные письма: «Из его писем к А. Н. Майкову и М. М. Достоевскому мы знаем, что еще на каторге в творческом сознании писателя складывалась „большая окончательная <…> повесть"» [Достоевский 1973c: 308]; [Достоевский 2019: 432]; но нет однозначного утверждения, что в данных письмах речь идет исключительно о *Преступлении и наказании*.

Автор статьи также давал достаточно классическую характеристику романа о «духовном преобразовании героя» через любовь: «Роман Достоевского стал шедевром психологической прозы, нравственным трактатом о вине и искуплении, явленном через конфликт веры и сомнения, сердца и разума» [DB 2004: 5][410].

[410] См. оригинал: „Powieść Dostojewskiego stała się arcydziełem prozy psychologicznej, moralnym traktatem o winie i odkupieniu ukazanym przez konflikt wiary i zwątpienia, serca i rozumu".

И само имя Достоевского, и его роман *Преступление и наказание* появились в неожиданном контексте в публикации газеты за 30 октября 2000 года. Материал представлял личность французского режиссера и сценариста Ива Гуле (Yves Goulais, род. 1960 г.), который за убийство своей жены и ее любовника попал в тюрьму на пятнадцать лет. В реальности жертвами стали польская актриса театра „STU" в Кракове Зузанна Лесняк (Zuzanna Leśniak, 1965–1991 гг.) и ее любовник – известный польский певец и музыкант Анджей Зауха (Andrzej Zaucha, 1949–1991 гг.)[411]. Будучи за решеткой, Гуле основал театральный кружок, а позже начал работу над кинофильмом, в котором играли заключенные. Работы режиссера-убийцы были замечены и даже получили награды фестивалей. Личный опыт и роман *Преступление и наказание* становятся толчком к работе над экранизацией кинодиптиха в честь Достоевского (*Dyptyk filmowy w hołdzie Dostojewskiemu*), над сценарием которого больше года работали заключенные, создавшие восемьдесят различных версий:

> Первая часть *Угрызения совести* относится к реальному происшествию, когда Достоевский узнал, что кто-то совершил преступление, похожее на убийство Раскольникова. Вторая часть является идеей Збышека, – хвалит приятеля Ив, – это *Борьба*, которая повествует о современном человеке, подпитывающемся жестокими фильмами и одновременно попадающем под влияние *Преступления и наказания* [Wilk 2000: 4][412].

Именно упомянутый здесь режиссером Збышек и должен был сыграть главную роль, но не получил разрешения от тюремной администрации, поэтому вместо него сыграл профессиональный актер – единственный в фильме. Збышек говорил: «Самое главное – это каждая жизнь, даже такой примитивной курицы. Это наше послание из мест отдаленных…» [Там же][413].

Малгожата Буцка (Małgorzata Bucka) сняла документальный фильм *Zbrodnia i kara w Krakowie – życie Yvesa Goulais* (*Преступление и наказание в Кракове – жизнь Ива Гуле*, 2000 г.), в котором рассказала о создании кинодиптиха в переплетении с биографией режиссера [Besta Film 2000]. Сам Гуле категорически отказывался от увещеваний родных и близких подписать прошение о помиловании и тем самым сократить тюремный

---

[411] История убийства со всеми деталями описана в книге-биографии музыканта *Serca bicie. Biografia Andrzeja Zauchy* (2020 г.) [Olkowicz, Baran 2020: 13–17]; рекламные фрагменты были опубликованы в интернет-издании Wp.pl [Zagalski 2020]. Ив Гуле убил любовников девятью выстрелами на парковке недалеко от театра, из которого те вышли после спектакля. Анджей Зауха погиб на месте, жена убийцы скончалась в больнице.

[412] См. оригинал: „Pierwsza część – *Skrupuł* – nawiązuje do autentycznego zdarzenia, gdy Dostojewski dowiedział się, że ktoś popełnił zbrodnię podobną do morderstwa Raskolnikowa. – Druga część jest pomysłem Zbyszka – zachwala kolegę Ives. – *Walka* opowiada o współczesnym człowieku, który karmi się brutalnymi filmami i jednocześnie ulega fascynacji *Zbrodnią i karą*".

[413] См. оригинал: „Najważniejsze jest każde życie, nawet takiej prymitywnej kury – to nasze przesłanie z miejsca odosobnienia…".

срок за хорошее поведение, будто проходя через страдальческое наказание за свое преступление. Он признавался:

> Я был человеком обыкновенным, банальным, искренним. Думал, что знаю Шекспира, что являюсь интеллигентным, чувствительным, но вдруг оказалось, что могу повести себя как животное и совершить наихудшее. Мне всегда казалось, что я уравновешен. После того, что сделал, я был в шоке. Для меня не было столь важно, что я в тюрьме. Мой мир полностью рухнул. Самым страшным было осознание, что я действительно убил, что это не кошмарный сон. И этого нельзя никак исправить [Zagalski 2020][414].

Убийца и режиссер пропускает через себя преступление и наказание Родиона Раскольникова, спасаясь так же, как и в романе Достоевского, в любви, которую встретил, выйдя по одному из разрешений администрации. После этого Гуле начнет просить о досрочном освобождении, выйдет на свободу за десять месяцев до окончания срока, изменит фамилию и построит новую жизнь с женой и сыном, поселившись под Варшавой и больше не вернувшись во Францию. Вспомним финальные страницы романа: «Их воскресила любовь, сердце одного заключало бесконечные источники жизни для сердца другого» [Достоевский 1973b: 421]. Существенная деталь: доход от проката диптиха режиссер направил для детей-сирот, а часть своих наград и средства за краковскую квартиру отдал дочери убитого им Заухи. Самым же сложным, как и для героя романа, для Гуле стало осознание того, что он убил. Отличительной точкой является мотив убийства.

Эта криминальная история стала основой для романа современного польского писателя Януша Вишневского (Janusz Wiśniewski, род. 1954 г.) *I odpuść nam nasze…* (2015 г.), русский перевод которого *Прости* вышел в 2016 году. Писатель встречался с Гуле и видел в нем не убийцу, а обычного человека, который говорил о семье, любви, традициях, который написал СМС после прочтения книги, что автор видит его лучше, нежели он сам себя, но на творческих встречах с писателем Гуле так никогда и не появился [Zagalski 2020].

В то же время преступления из жизни так быстро становятся предметами искусства, что не успевают даже получить правовой оценки, как отмечалось в одной публикации телеприложения газеты. Кинокритик, фельетонист, сатирик Михал Огурек (Michał Ogórek, род. 1955 г.) проводил ироническую параллель с Достоевским и его романом:

---

[414] См. оригинал: „Byłem człowiekiem zwykłym, banalnym, uczciwym. Myślałem, że znam Szekspira, że jestem inteligentny, wrażliwy, a nagle okazało się, że potrafię zachować się jak bydlę i uczynić najgorsze. Zawsze wydawało mi się, że byłem zrównoważony. Po tym, co zrobiłem, znajdowałem się w szoku. Nie było dla mnie istotne, że jestem w więzieniu. Mój świat zupełnie się zawalił. Najgorsze było uświadomienie sobie, że naprawdę zabiłem, że nie jest to koszmarny sen. I nie można tego w żaden sposób naprawić".

> Федор Достоевский уже не мог бы сегодня столько выжидать с написанием *Преступления и наказания*. К сожалению, это должно было бы получиться преступление без наказания, ибо, пока с горем пополам была бы доказана вина исполнителя, кто-то давно бы украл у автора тему. Роман вышел бы, вероятно, короче, но также лучше продавался бы [Ogórek 2004: 51][415].

В Варшаве (Teatr Powszechny) по роману поставлен еще один спектакль – *Swidrygajłow* (*Свидригайлов*, ноябрь 2000 г.) известного польского режиссера Анджея Домалика (Andrzej Domalik, род. 1949 г.), профессора театральных искусств (2019 г.), который неоднократно обращался к творчеству Достоевского и наследию русской литературы, о чем также будет идти речь ниже. На основе перевода романа Чеслава Ястшембец-Козловского режиссер сделал свою адаптацию, в центр которой поместил не главного героя произведения, а его второе «я», отраженное в Свидригайлове.

Заглавную роль сыграл известный польский актер Януш Гайос (Janusz Gajos, род. 1939 г.), имя которого еще будет встречаться в нашем исследовании. Отзывы о спектакле были достаточно критичными. Так, Иоанна Бернацка (Joanna Biernacka) писала:

> Представление Домалика коснулось неких нюансов и богатства наблюдений Достоевского, следы этого остались в воплощении Януша Гайоса, которое (отнюдь не по вине актера) больше напоминало наброски образа, нежели готовый шедевр портретного искусства [Biernacka 2000][416].

За сильным актерством Павел Гловацки (Paweł Głowacki) в полуторачасовом спектакле увидел абсолютное отсутствие работы режиссера, а что еще хуже – отсутствие самого Достоевского [Głowacki 2000].

Постановка 20 ноября 2000 года была представлена зрителям в Кракове (Teatr Ludowy), о чем писала Иоанна Таргонь (Joanna Targoń) в публикации газеты, ее оценка в основном не отличалась от предыдущих [Targoń 2000: 8]. Для главного героя Гайоса-Свидригайлова фоновыми стали не только иные персонажи, но и сыгравшие их актеры: Раскольников (Шимон

---

[415] См. оригинал: „Fiodor Dostojewski nie mógłby już dziś tyle czekać z napisaniem *Zbrodni i kary* – musiałaby to być, niestety, zbrodnia bez kary, bo zanim mozolnie udowodnionoby winę sprawcy, autorowi ktoś dawno by ukradł temat. Powieść wyszłaby pewnie krótsza, ale też lepiej by się sprzedawała".

[416] См. оригинал: „Przedstawienie Domalika prześliznęło się gdzieś po niuansach i bogactwie obserwacji Dostojewskiego, ich ślady pozostały w kreacji Janusza Gajosa, która (bynajmniej nie z winy aktora) bardziej przypominała szkic do obrazu niż gotowe arcydzieło sztuki portretowej". Данный спектакль анонсировался в газете за 15 июня 2001 года: сообщалось, что пьесу покажут на осенних театральных встречах в городе Гожув-Велькопольски (Gorzowskie Spotkania Teatralne) [ROCH 2001: 2]. Доехала постановка и до краковского зрителя, о чем 18 августа этого же года проинформировала газета [Występy gościnne 2001: 7]. В апреле 2003 года спектакль *Свидригайлов* увидели зрители городов Хожув (Teatr Rozrywki, 12 апреля), Тыхы (Teatr Mały, 13 апреля), Гливице (Teatr Muzyczny, 14 апреля), что нашло отражение в газете с кратким описанием постановки и некоторыми ремарками о герое романа Достоевского [DM 2003: 10].

Бобровски (Szymon Bobrowski, род. 1972 г.)), Соня (Агата Бузек (Agata Buzek, род. 1976 г.)), Дуня (Агнешка Восиньска (Agnieszka Wosińska, род. 1968 г.)).

Спектакль был разделен на ряд сцен-диалогов, переход через которые осуществлялся в темноте, а пространство сцены, вопреки тесным помещениям у Достоевского, расширялось по мере знакомства с образом Свидригайлова, открывая перед зрителем новые нюансы. Именно из темноты проступает сам герой в начале спектакля, когда зритель видит только красный огонь сигареты:

> Появляется как чёрт из табакерки, и у него в сущности есть что-то дьявольское: рассказывает Раскольникову о себе, а скорее – открывает ему свою черную душу. Возможно, он тоже убил жену; возможно, знает, что Раскольников убил процентщицу; возможно, любит Дуню, а может, желает ее уничтожить. Здесь всё не ясно. Свидригайлов – это человек из плоти и крови и в то же время напоминает образ из кошмарного сна. И, как это бывает у Достоевского, этот циник, изверг и отвратительный интриган показывает неожиданное благородство, трагизм и одиночество [Там же][417].

Учитывая критические оценки, безусловным плюсом данной постановки мы считаем обращение внимания на образ Свидригайлова польской аудитории, которая преимущественно сосредоточена на Раскольникове. При этом данный герой-двойник является одним из ключевых для осмысления всего романа, идей нигилизма и отчаяния, когда вечность «тошнотворна»:

> Нам всё представляется вечность как идея, которую понять нельзя, что-то огромное, огромное! Да почему же непременно огромное? И вдруг, вместо всего этого, представьте себе, будет там одна комнатка, эдак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки, и вот вся вечность [Достоевский 1973b: 221].

На важность и противоречивость образа Свидригайлова, обладающего «равнозначной способностью к добру и злу», находящегося «между раем и адом», обращали внимание многие литературоведы (Р. Л. Джексон, В. Я. Кирпотин, Т. А. Касаткина, Б. Н. Тихомиров и пр.), о чем также можно прочитать и в комментариях к роману в новом *Полном собрании сочинений и писем в тридцати пяти томах* [Достоевский 2019: 535–536]. В подобном ключе в контексте работы *О небесах, о мире духов и об аде* (1758 г.) шведско-английского теософа и христианского мистика Эммануила Сведенборга (Emanuel Swedenborg, 1688–1772 гг.) на образ Свидригайлова смотрел Чеслав Милош [Milosz 1975: 302–318].

---

[417] См. оригинал: „Pojawia się jak diabeł z pudełka, i w istocie ma coś diabelskiego – opowiada Raskolnikowowi o sobie, a raczej odkrywa mu swoją czarną duszę. Może też jest mordercą, który zabił żonę, może wie, że Raskolnikow zabił lichwiarkę, może kocha Dunię, a może chce ją zniszczyć. Nic nie jest tu jasne; Swidrygajłow, człowiek z krwi i kości, jest jednocześnie trochę postacią z sennego koszmaru. I jak to u Dostojewskiego, ten cynik, potwór i obrzydliwy intrygant objawia nieoczekiwaną szlachetność, tragizm i samotność”.

По адаптации Анджея Домалика собственную постановку спектакля *Свидригайлов* в 2005 году подготовил Януш Гайос на базе дипломного проекта студентов четвертого курса актерского отделения Высшей государственной школы кинематографии, телевидения и театра имени Леона Шиллера в Лодзи (Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi). Режиссер также использовал перевод Чеслава Яструмбец-Козловского и отказался от декораций: на сцене только три стула, бутылка, стакан, веник, ключ и пистолет; действие разыгрывалось почти в пустом пространстве, ибо, как признавался сам режиссер, он сосредоточился на внутреннем изображении человеческих переживаний.

В центр сценического повествования поставлен не Раскольников, а Свидригайлов, которого к этому моменту в спектакле Домалика сам Гайос сыграл более ста раз. Это последние дни жизни героя. Режиссер рассуждал о Свидригайлове в том же тоне, что и ряд исследователей-литературоведов:

> На его примере лучше всего видно, что герои Достоевского не добры, не целиком и полностью злы. Даже Соня не является абсолютно хорошей: ее порок заключается в способе зарабатывания на жизнь на петербургской Сенной площади. *Преступление и наказание* – это превосходный материал для постановки на сцене. Не только благодаря великолепным диалогам – этот роман вмещает всё о страдании человека на этом свете [Karczewski 2005a: 7][418].

В качестве пролога к спектаклю выступал *Сон Раскольникова*, а перед самоубийством героя представлен *Сон Свидригайлова*. Через мотив сна режиссер подходит к раскрытию тайны характера персонажа. Вместо плачущей девочки Свидригайлов видит во сне похотливую француженку, чем режиссер желал показать в нем, по собственному утверждению, «одержимость Лолит», что и является «элементом зла в нем».

Гайос также признавался, что просил своих студентов не пародировать его самого в роли Свидригайлова, а открывать новые элементы образа на сцене. Критик в газете восхищался актерской игрой в спектакле, в котором даже короткие роли привлекали внимание. Преимущественно сценические герои служили фоном для раскрытия образа Свидригайлова, которого сыграл Мирослав Ханишевски (Mirosław Haniszewski, род. 1978 г.). Раскольникова играл Ксаверий Шленкенр (Ksawery Szlenkier, род. 1981 г.), Лужина – Михал Рольницки (Michał Rolnicki, род. 1981 г.), Пульхерию Александровну – Ивона Дружджж (Iwonie Dróżdż, род. 1982 г.). После премьеры читаем в газете:

> Актер соединяет эмоциональную дикцию с изменением фигуры. Выдавливая лесть, горбится, наклоняется к партнеру. И опять выпяченный, довольный углубляется

[418] См. оригинал: „Na jego przykładzie widać najlepiej, że bohaterowie Dostojewskiego nie są ani dobrzy, ani z gruntu źli. Nawet Sonia nie jest absolutnie dobra: jej skazę tworzy sposób zarabiania na życie na petersburskim placu Siennym. *Zbrodnia i kara* to znakomity materiał na scenę. Nie tylko przez znakomite dialogi – ta powieść mieści wszystko o męce człowieka na tym świecie".

> в себя. И делает это без толики бытовой карикатуры. Совсем наоборот: представляет портрет рационализирующего циника, который, видя необходимость выстрела себе в лоб, собирается перед этим еще немало намутить. Эту маску Свидригайлов-Ханишевски сбрасывает лишь на миг, когда наконец признается Дуне в любви. На долю секунды он становится серьезным, изменяет тон голоса, падает камнем, сжимая платье любимой. Вероятно, еще сильнее, нежели Федор Достоевский, доказывает, что циники тоже имеют душу [Karczewski 2005b: 9][419].

Уже в апреле в материале того же автора сообщалось, что спектакль был представлен на XXIII фестивале театральных школ (XXIII Festiwal Szkół Teatralnych) в Лодзи[420]; удостоена похвал актерская игра, повторяя оценки и описания из предыдущих публикаций [Karczewski 2005c: 13].

Режиссер Богдан Цёсек (Bogdan Ciosek) 9 марта 2001 года в Хожуве (Teatr Rozrywki) представил свою постановку по роману Достоевского[421]. Действие помещено в больничную палату на каторге, где пребывает главный герой, а зрители находятся прямо на сцене, что является довольно распространенным театральным приемом соучастия. Действие пьесы начиналось фактическим эпилогом романа. На сцене только два героя: сам Раскольников – Мацей Штур (Maciej Stuhr, род. 1975 г.), который дебютировал в театре, и Незнакомец – Хенрик Талар (Henryk Talar, род. 1945 г.). Образ Сони представлен как гипотетический, будто вынесенный вне пространства постановки.

Минимализм технических средств компенсирован глубиной метафизического посыла, о чем говорил и сам режиссер:

> Достоевский ставит в романе вопрос о границах человеческой свободы и о том, насколько далеко ее можно передвинуть. Феноменом данного писателя является то, что обычные криминальные события вдруг приобретают философский подтекст. Он дает читателю возможность, зная о преступлении, самому задуматься

---

[419] См. оригинал: „Aktor łączy ekspresyjną dykcję ze zmianą sylwetki ciała. Sącząc pochlebstwa – przygarbia się, przychyla do partnera. To znów wypięty, zagłębia się w sobie zadowolony. A czyni to bez krztyny obyczajowej karykatury. Przeciwnie: daje portret zracjonalizowanego cynika, który widząc konieczność palnięcia sobie w łeb, zamierza przedtem jeszcze sporo namieszać. Tę maskę Swidrygajłow-Haniszewski odrzuca na jedną chwilę, w której wreszcie wyznaje Duni, że ją kocha. Na ułamek sekundy poważnieje, zmienia ton głosu, pada plackiem, obejmując suknię ukochanej. Chyba jeszcze mocniej niż Fiodor Dostojewski udowadnia, że cynicy też mają dusze".

[420] Ежи Зельник (Jerzy Zelnik), художественный директор Нового театра (Teatr Nowy) в Лодзи, во время фестиваля предложил контракты в своем театре всем выпускникам четвертого курса актерского отделения Высшей государственной школы кинематографии, телевидения и театра имени Леона Шиллера. 12 выпускников приняли предложение. Правда, уже в ноябре в газете появилась разгромная рецензия на их постановку *Bliżej* (*Closer*; *Близость*, 1997 г.) по произведению британского писателя Патрика Марбера (Patrick Marber, род. 1964 г.). Сравнивая спектакль с одноименным американским фильмом (2004 г.), рецензент, вероятно, сославшись на предыдущий актерский успех *Свидригайлова*, отметил, что «Марбер – это не Достоевский» [Karczewski 2005d: 7].

[421] О том, что постановку увидел и краковский зритель, газета проинформировала 18 августа 2001 года [Występy gościnne 2001: 7]. Из публикации газеты за 25 апреля 2003 года можно узнать, что через два года после премьеры данный спектакль оставался на сцене, так как анонсировался его показ для зрителей Вроцлава (центр искусств „Impart") [MIS 2003a: 12].

о причинах и результатах поступков, о философской стороне мира. Это же мы хотим предложить и зрителям спектакля [Mrówka 2001a: 10][422].

Для этого же номера издания автор краткой рецензии на спектакль подготовила критический материал о романе и творчестве писателя, который представлен как выразитель «универсальности мысли и проблематики» мировой культуры. Произведение Достоевского названо лишь иллюзией бульварного романа или детектива, а в действительности, пользуясь словами уже упоминаемого выше Станислава Цат-Мацкевича, это «книга глубокой веры», а автор именовался «христианским моралистом»:

Писатель здесь задает вопрос, обязывают ли человека принципы религиозной нравственности, и отвечает на этот вопрос утвердительно. И всё же нравственного порядка невозможно удержать благодаря приказам и запретам, его должен охранять мистический фактор. Именно он делает так, что, даже если никто громко не поучает, все мы понимаем, что убийство даже во имя высших целей является бессмысленным и вредным [Mrówka 2001b: 10][423].

Спектакль с успехом шел на сцене, а уже через год та же рецензентка писала о его гастролях в Ченстохове (Teatr im. Adama Mickiewicza), представляя постановку, которая отражала «настроение романа и стиль русского писателя». События выступали фоном для изображения внутренних поисков героя, его философии и переживаний. Снова обращалось особое внимание на то, что на сцене только два героя:

Первый из них является взбунтовавшимся юношей, несогласным с мировым устройством. Это идеалист, пылкий и наивный одновременно. Второй же – компиляция нескольких героев романа: то он предстает пытливым судьей-следователем, то мерзким соседом. Вроде духа-проводника молодого героя, он появляется вдруг, возникает из-за стены, задает вопросы, анализирует, ищет, подозревает [Mrówka 2002: 7][424].

---

[422] См. оригинал: „Dostojewski stawia w powieści pytanie o granicę wolności człowieka i o to, jak daleko można ją przesuwać. Fenomenem tego pisarza jest to, że zwyczajne, kryminalne wydarzenia otrzymują nagle podtekst filozoficzny. Daje czytelnikowi szansę, by wiedząc o zbrodni, sam mógł zastanowić się nad przyczynami i skutkami czynów, nad filozoficzną stroną świata. To samo chcemy zaproponować widzom spektaklu". Обратим внимание, что Мацей Штур не прошел мимо творчества Достоевского, как и его отец Ежи Штур, упоминаемый выше. Именно эту роль сына он характеризовал как нечто важное в большом интервью в газете [Żebrowska 2003a: 4].

[423] См. оригинал: „Pisarz stawia tu pytania o to, czy zasady moralności religijnej powinny obowiązywać człowieka i odpowiada na to pytanie twierdząco. Jednak porządku moralnego nie można utrzymać dzięki nakazom i zakazom, musi go bronić czynnik mistyczny. To on sprawia, iż pomimo że nikt głośno nie wypowiada pouczeń, wszyscy rozumiemy, że zabijanie nawet w imię wyższych celów jest bezsensowne i złe".

[424] См. оригинал: „Pierwszy z nich jest zbuntowanym młodzieńcem, nie zgadzającym się z porządkiem świata. To idealista, zapalczywy i naiwny zarazem. Drugi zaś to kompilacja kilku bohaterów powieści. Raz jest dociekliwym sędzią śledczym, innym zaś razem obmierzłym sąsiadem. Niczym duch-przewodnik młodego bohatera pojawia się nagle, wyłania zza ściany, zadaje pytania, drąży, szuka i podejrzewa".

Режиссер использовал Незнакомца в качестве зеркала ряда двойников романа. Это диалог Раскольникова с собственными фантазиями, подсознанием, снами. Полифония говорила со сцены через «многомерность и многозначность» актерской игры.

Образ страдалицы-жертвы предстает в фильме *Cześć, Tereska* (*Привет, Тереска*, 2001 г.) современного польского режиссера Роберта Глиньского (Robert Gliński, род. 1952 г.). Но это лишь видимость невинности и полная противоположность Сони, через поцелуй ноги которой Раскольников «всему страданию человеческому поклонился» и которая говорила о себе, что она «бесчестная» и «великая, великая грешница!» [Достоевский 1973b: 246]. В картине изображена эволюция зла: униженная, растоптанная, истерзанная жертва становится убийцей – происходит ее подмена палачом. Критик Тадеуш Соболевски писал:

> Это Достоевский сказал, что только высшее добро может понять тайну зла? *Привет, Тереска* не является фильмом в духе Достоевского, не проникает в анатомию зла столь глубоко, как это сделал Кеслёвски в *Коротком фильме об убийстве* или Круликевич в *Навылет*, но это фильм, поднимающий вопрос зла достаточно серьезно [Sobolewski 2001c: 19][425].

Героиня будто осваивается в мире зла, чувствует себя всё более комфортно, превращаясь из святой невинности в беса зла. «Полное воскресение в новую жизнь» оказывается в картине утопией, ибо та, которая может очиститься через страдания, желает причинять страдания другим. Вопреки вечной идее добра в киноленте побеждает зло. И хотя не столь глубоко, как у писателя, затронута онтология зла, прервать которое, согласно христианской аскетике, можно только жертвенным добром.

В июне 2003 года зрители Вроцлава (Teatr Polski) увидели *Преступление и наказание* по-французски. Это была постановка Алдоны Скибы-Ликель (Aldona Skiba-Lickel, род. 1962 г.) [MIS 2003b: 6]. Полька по происхождению, в 1995 году она создала в Страсбурге театр (Teatr Compagnie Arts Scéniques), в котором адаптировала ряд текстов Достоевского для своих постановок (*Идиот*, *Бесы*, *Братья Карамазовы*).

В газете 29 марта 2004 года сообщалось о премьере в городе Плоцк (Teatr Dramatyczny im. Jerzego Szaniawskiego). Одноактный спектакль *Kto wyprowadzi psa* (*Кто выгуляет собаку*) в режиссуре Марека Мокровецкого (Marek Mokrowiecki, род. 1939 г.) по одноименному произведению польского поэта, драматурга и эссеиста Збигнева Ежины (Zbigniew Jerzyna, 1938–2010 гг.) рассказывал о взаимоотношениях мужчины и женщины, которые проходят различные этапы: романтическая влюбленность, ненависть и попытка начать всё сначала. Критик Милена Орловска (Milena

[425] См. оригинал: „Czy to Dostojewski powiedział, że tylko najwyższe dobro może pojąć tajemnicę zła? *Cześć, Tereska* nie jest filmem w duchu Dostojewskiego, nie wnika w anatomię zła tak głęboko, jak to zrobił Kieślowski w *Krótkim filmie o zabijaniu*, czy Królikiewicz w *Na wylot* – ale jest to film stawiający kwestię zła w sposób poważny".

Orłowska), подчеркивая спасительный характер любви в жизни человека, обратилась к *Преступлению и наказанию*:

> Федор Достоевский когда-то прочитал в газете заметку о студенте, который зарубил топором процентщицу. Молодой человек украл у нее немного денег, а позже признался в убийстве. Писатель запомнил эту историю, а уже вскоре после этого появилось *Преступление и наказание*. Данное упоминание в газете – это жизнь. Зачастую безобразная, ужасающая, без надежды. Но *Преступление и наказание* – это уже искусство. Вроде бы рассказывает об ужасном поступке, но в действительности восхищает, дает надежду, является прекрасным. Очищает [Orłowska 2004: 4][426].

Безусловно, замысел романа в данном случае представлен в большом упрощении и не мог быть связан только с одной заметкой в газете, развивался на протяжении многих лет, что можно прочитать в комментариях к академическим собраниям сочинений писателя [Достоевский 1973с: 308–312]; [Достоевский 2019: 432–438], а также в книге-комментарии к роману Б. Н. Тихомирова [Тихомиров 2016: 13–15]. Автор рецензии следовала идее «воскрешающей любви», представленной в эпилоге романа, наделяя его однозначностью спасительного для героев прочтения.

На XX Международном Варшавском кинофестивале в 2004 году, как сообщалось в газете, бразильский режиссер Эйтор Далия (Heitor Dhalia, род. 1970 г.) представил картину *Nina* (*Нина,* 2004 г.), которую назвали «бразильским *Преступлением и наказанием*». Правда, в центре картины – героиня – «Раскольников в женской версии». Оставившая работу официантки Нина рисует комиксы, не платит по счетам и планирует убийство своей старушки-хозяйки Элалии, у которой снимает комнату и которая требует оплаты и вешает замок на холодильник.

Современный мир Сан-Паулу изображен мрачно и гротескно. Герои картины становятся, скорее, антиподами романных прототипов. Не вызывает никакого сочувствия и подруга героини, которая занимается проституцией, но нисколько не переживает по этому поводу. Свои сны-фантазии Нина изображает в виде комиксов, представленных в картине как анимация. Героиней овладевает не убийственная идеология, а разрушительный эгоизм, в итоге приводящий к распаду личности: Нина сходит с ума. Поэтому сцена убийства – это лишь фантазия героини.

Обозреватель газеты Паулина Рейтер (Paulina Reiter) назвала ленту «глупой» и «претенциозной»:

> Интрига проходит сквозь пальцы, как съеденный молью старый плед. Чтобы досмотреть фильм до конца, нужна недюжинная выдержка. Возможно, режиссер

[426] См. оригинал: „Fiodor Dostojewski przeczytał kiedyś w gazecie notkę o studencie, który zarąbał siekierą lichwiarkę. Młody człowiek ukradł jej trochę pieniędzy, a potem przyznał się do winy. Pisarz zapamiętał tę historię i niedługo potem powstała *Zbrodnia i kara*. Ta wzmianka w gazecie to życie. Często obrzydliwe, przerażające, bez nadziei. Ale *Zbrodnia i kara* to już sztuka. Niby mówi o przerażającym czynie, ale tak naprawdę zachwyca, daje nadzieję, jest piękna. Oczyszcza".

> Эйтор Далия должен дебютировать с теленовеллой? Упрощения, которые он использует (Достоевский в гробу переворачивается), могут быть применимы разве что в бразильской мыльной опере [Reiter 2004: 8][427].

В 2005 году в Торуне (Teatr im. Wilama Horzycy) состоялась почти трехчасовая премьера *Преступления и наказания* в режиссуре Анджея Бубеня. В рецензии газеты отмечено:

> Режиссер выбрал из шедевра Достоевского фрагменты, которые наиболее точно представляют состояние человека, трагически распятого между собственной дерзостью и угрызениями совести. Бубень пропустил мелкие затянутости: классический текст Достоевского в постановке торуньского режиссера держит за горло и ни на мгновение не отпускает. Но после премьеры рождается сомнение, может ли умелая адаптация при не более чем корректной театральной реализации защитить этот спектакль [Giedrys 2005a: 5][428].

Общая оценка была достаточно холодной, утверждалось, что спасти постановку мог только текст Достоевского, который притягивал зрителя.

Раскольникова сыграл Филип Фронтчак, в 2002 году исполнивший у Анджея Бубеня роли писателя и главного героя *Игрока*. В роли Сони – Матильда Подфилипска (Matylda Podfilipska, род. 1980 г.), Порфирия Петровича[429] – Марек Мильчарчик (Marek Milczarczyk, 1960–2019 гг.). И здесь критик имел претензию к актерской прямолинейности и чрезмерной выразительности, переходящей в крик, ненужную жестикуляцию и движения, тогда как молчание и тишина являются более выразительными для поэтики Достоевского. В то же время отдельно обращалось внимание на прекрасно исполненную роль Порфирия Петровича, загоняющего Раскольникова в «психологические и риторические ловушки»:

> Он был чувствен и холоден, неконкретен и точен, неприспособлен и практичен, а кроме того, представлял инсинуации и разъяснял, формулировал обвинения и признавался в собственных ошибках. Мильчарчик ровно переходил от агрессии к чрезмерной фамильярности. Его Петрович был ловцом, а Раскольников лишь загнанным зверем, на которого не спеша набрасывают сеть [Там же][430].

---

[427] См. оригинал: „Intryga rozchodzi się w palcach jak zjedzony przez mole stary koc. Wytrwanie do końca wymaga nie lada wytrwałości. Może reżyser Heitor Dhalia powinien raczej debiutować telenowelą? Uproszczenia, które stosuje (Dostojewski się w grobie przewraca), nadają się tylko do brazylijskiego tasiemca".

[428] См. оригинал: „Reżyser wybrał z arcydzieła Dostojewskiego fragmenty najcelniej opisujące kondycję człowieka rozpiętego tragicznie między własną zuchwałością a wyrzutami sumienia. Bubień ominął mielizny dłużyzn: klasyczny tekst Dostojewskiego w inscenizacji toruńskiego reżysera trzyma za gardło i ani na chwilę nie puszcza. Ale po premierze rodzi się wątpliwość: czy sprawna adaptacja przy zaledwie poprawnej realizacji teatralnej może obronić ten spektakl?". Данная рецензия дублировалась в следующем номере газеты [Giedrys 2005b: 6].

[429] В обеих публикациях газеты Порфирий Петрович ошибочно назван Петром Петровичем, хотя под фотографией использована верная подпись.

[430] См. оригинал: „Był czuły i oschły, niekonkretny i precyzyjny, nieprzystosowany i praktyczny, a nadto insynuował i wyjaśniał, formułował zarzuty i przyznawał się do własnych błędów.

В постановку Бубень ввел героев, которых нет у Достоевского: Он – Дариуш Бересци (Dariusz Bereski, род. 1965 г.) и Она – Эва Петрас (Ewa Pietras). Именно данные персонажи, с осветленными наполовину лицами, начинают спектакль, детально рассказывая о преступлении. Универсальность мужского и женского, соборное чувство вины и единство дороги искупления – всё это смысловые компоненты данных образов. Режиссер искал путь сценического повествования романа Достоевского через архетипическое звучание, но актерская игра и использованные символы выглядели преимущественно поверхностными и очевидными.

Среди отмеченных плюсов была музыка Петра Салабера (Piotr Salaber, род. 1966 г.), который придерживался мотива из православной литургии и церковного хорала. Декорации названы «убогими», а идея с тяжелыми, покрытыми ржавчиной балками, которые постепенно сдвигаются, слишком дословно передавала внутреннее напряжение героя. Сценографию между явлениями на глазах у зрителей изменяли персонажи в черных пальто и шапках, что напомнило рецензенту «сотрудников тайной полиции». Заметим, что данную идею в постановке своих *Бесов* использовал Анджей Вайда: персонажи в черных балахонах символизировали бесовскую силу, которой одержимы герои.

В финале рецензент выражал надежду на улучшение спектакля в процессе игры, оставляя таким образом, как писал, *Преступление* без окончательного наказания.

Роман Достоевского появился также в публикации о драматическом триллере Вуди Аллена *Матч-пойнт* (*Match Point*, 2005 г.). И не просто так: персонаж ленты теннисист Крис Уилтон увлечен творчеством Достоевского:

> Когда герой в начале фильма читает с помощью литературоведческого словарика *Преступление и наказание*, то это не случайное произведение: так появляется на экране пресловутое чеховское ружье, ясно, что рано или поздно оно выстрелит. В новом фильме Аллена много литературных, музыкальных или кинотропов: Достоевский, Хичкок, Хайсмит, Верди, даже Софокл с известным афоризмом «Лучше всего совсем на свет не родиться» [Armata 2006b: 7][431].

Детективная часть сюжета картины напрямую соотносится с убийством в романе: смерть пожилой женщины, двойное убийство (в том числе любовницы героя Нолы), инсценировка ограбления, детектив, расследующий преступление. Аллен, однако, уводит своего героя от ответственности:

Milczarczyk gładko przechodził od agresji do nadmiernej poufałości. Jego Piotrowicz był łowcą, a Raskolnikow – jedynie zwierzyną łowną, na którą z wolna zaciąga się sieć".

[431] См. оригинал: „Jak bohater na początku filmu czyta – z pomocą krytycznoliterackiego słowniczka *Zbrodnię i karę*, to nie jest to lektura przypadkowa, jak pojawi się na ekranie przysłowiowa czechowowska strzelba, to jasne, że wcześniej czy później wypali. Wiele jest w nowym filmie Allena literackich, filmowych czy muzycznych tropów – Dostojewski, Hitchcock, Highsmith, Verdi, nawet Sofokles ze słynnym aforyzmem «najlepiej nie urodzić się wcale»".

в момент выбрасывания украденных вещей из дома убитой перстень женщины цепляется за ограду; в самый последний момент, когда Порфирий Петрович в киноверсии разгадал загадку, кольцо находится в доме убитого наркомана, на которого и ложится ответственность за убийства.

Режиссер оставляет нравственные страдания героя за кадром, нет даже аллюзии на это. Фильм завершается рождением ребенка Криса, а это прозрачный символ новой жизни. Хотя и разными путями, но Аллен, как и Достоевский, приводит героев к обновлению, но не к покаянию.

Для режиссера важно использование приемов классиков, о чем он говорил в одном из интервью для газеты:

> Нет речи об очаровании преступлением, только о драматургии. Шекспир, Достоевский, Толстой – все рассказывали об убийствах, интригах, изменах. Ибо это лучший способ, чтобы развлекаться с читателем в фабульные шахматы. Тривиальность слабо проходит в постановке [Felis 2015: 32][432].

Продолжая мысль, режиссер указывал на интерес к нестандартности изображения, увлечение экзистенциалистами, нежели классиками философии. И замечал, снова упоминая писателя: «Добродушие не является сексуальным. Сексуальным является Вертер, который страдает. Или Достоевский. Или Бергман» [Там же][433].

В Кракове (Teatr „Bagatela" im. Tadeusza Boya-Żeleńskiego) 17 ноября 2007 года состоялась премьера *Преступления и наказания* в адаптации и режиссуре Вальдемара Смигасевича (Waldemar Śmigasiewicz, род. 1953 г.). В газете перепечатывался театральный анонс к спектаклю:

> Предложение современного прочтения *Преступления и наказания* от режиссера, адаптировавшего текст, – это попытка путешествия вглубь человека. Человека, поглощенного и увлеченного своей теорией, которая, воплощенная в жизнь, терпит абсолютное фиаско [JOTA 2007: 14][434].

В главных ролях: Раскольников – Войцех Леонович (Wojciech Leonowicz, род. 1979 г.), Порфирий – Марек Богуцки (Marek Bogucki, род. 1968 г.), Соня – Анна Рокита (Anna Rokita, род. 1982 г.).

Один из ключевых посылов критиков состоит в том, что автора нельзя понимать упрощенно. Так, в статье *Dostojewski uproszczony* (*Упрощенный Достоевский*) за 6 февраля 2008 года Анна С. Дембовска (Anna S. Dębowska) дает рецензию на премьеру оперы *Преступление и наказание* торуньского

---

[432] См. оригинал: „Nie chodzi o fascynację zbrodnią, tylko o dramaturgię. Szekspir, Dostojewski, Tołstoj – wszyscy opowiadali o morderstwach, intrygach, zdradach. Bo to najlepszy sposób, żeby bawić się z czytelnikiem w fabularne szachy. Trywialność kiepsko sprawdza się w sztuce".

[433] См. оригинал: „Poczciwość nie jest seksowna. Seksowny jest Werter, który cierpi. Albo Dostojewski. Lub Bergman".

[434] См. оригинал: „Propozycja współczesnego odczytania *Zbrodni i kary*, jaką składa reżyser i adaptator tekstu, to próba podróży w głąb człowieka. Człowieka przejętego i zafascynowanego swoją teorią, która wcielona w życie, ponosi absolutne fiasko".

композитора и автора либретто Бернадетты Матущак (Bernadetta Matuszczak, 1931–2021 гг.) в режиссуре Йитки Стокальской (Jitka Stokalska, род. 1939 г.) в Варшавской камерной опере (Warszawska Opera Kameralna). Это драма в девяти сценах с прологом и эпилогом, в которой представлены семь героев. Партию Раскольникова исполнил баритон Роберт Шпренгель (Robert Szpręgiel, род. 1974 г.), а партию Порфирия Петровича – тенор Кшиштоф Кур (Krzysztof Kur, род. 1967 г.). Композитор до этого воплощала в жанре оперы сложные классические произведения (*Прометей*, *Антигона*, *Quo Vadis*; даже *Записки сумасшедшего* Н. В. Гоголя). Еще до премьеры и зрительской оценки работы режиссера критик заметила, что главной темой произведения, на котором базируется постановка, стало «противостояние разума и веры» [Dębowska 2008a: 19].

После просмотра автор рецензии громит постановку, не подбирая выражений: «Бернадетта Матущак на лакомом куске поломала себе зубы» [Dębowska 2008b: 7][435]. В статье вводится понятие М. М. Бахтина «полифонический роман», говорится о «проклятых проблемах», которые в польский литературоведческий обиход ввел Рышард Пшибыльски еще в 1970-х годах, названы в качестве сценических образцов Анджей Вайда и Кристиан Люпа, ставившие ранее произведения Достоевского на сцене. Отмечены и реминисценции из спектакля Анджея Вайды *Преступление и наказание* и его фильма *Бесы*. Достоевский назван автором-психологом, в центре творчества которого стоит человек (очевидна связь с идеями на миросозерцание писателя у Н. А. Бердяева). Рецензент демонстрирует достаточно широкий спектр библиографического аппарата, которым владеет.

Как пишет критик, композитор решила вернуть Раскольникова на путь истины, ибо он отошел от Бога, всеми способами герой ведется к покаянию, но, замечает автор публикации: «На этот раз Достоевский не дает абсолютной уверенности, раскаялся ли Раскольников» [Там же][436]. Критик напоминает, что Достоевский – автор, который никогда не дает однозначных ответов. В качестве примера приводится и роман *Братья Карамазовы* с конфликтом на линии «Иван – Алеша». Рецензент делает вывод: «Поэтому *Преступление и наказание* в Варшавской камерной опере со своими упрощениями, апологией веры и покаяния создает впечатление поверхностного сокращения Достоевского для слушателей католического „Радио Юзеф", обеспечившего медиаподдержку спектаклю» [Там же][437]. Как видим, не пропущена очередная возможность указать на аудиторию, для которой ориентирована «низкопробная» продукция. Беспощадно критик оценила и самое главное в опере – пение и музыку: «В конце концов, нахальный хеппи-энд – это полбеды <…> Но не было на чем задержать

[435] См. оригинал: „Bernadetta Matuszak na łakomym kąsku połamała sobie zęby".

[436] См. оригинал: „Tymczasem Dostojewski wcale nie daje pewności, czy Raskolnikow się nawrócił".

[437] См. оригинал: „Dlatego *Zbrodnia i kara* w Warszawskiej Operze Kameralnej ze swoimi uproszczeniami oraz apologią wiary i nawrócenia robi wrażenie bryku z Dostojewskiego dla słuchaczy katolickiego Radio Józef, które objęło spektakl swoim patronatem".

слух…» [Там же][438]. В итоге Раскольников получился бесцветный, без психологической глубины и драматического напряжения.

Такая рецензия для неспециалиста говорит о Достоевском и его миропонимании больше, чем обычно. Главная претензия к создателям оперы – упрощение смысла произведения. Критик однозначно не пошла этим путем: перед нами существенная база знаний о писателе и ясное понимание интерпретаций.

Поиском новых путей театрального воплощения в 2008 году занялась польская актриса российского происхождения Асья Ламтюгина (Asja Łamtiugina, 1940–2023 гг.) в осовремененной версии романа. Около года репетиции продолжались в пространстве квартиры, но позже удалось осуществить идею о переносе действия в подземелья костела в Варшаве. Пьеса приобретает не просто иную атмосферную окраску, но и иное духовное наполнение, хотя и проходит без широкого общественного резонанса [ZAL 2008: 12].

В октябре 2009 года польский зритель Международного фестиваля „Konfrontacje teatralne" в Люблине увидел уже упомянутую ранее постановку А. В. Янковского *Достоевский – Честертон: парадоксы преступления, или Одинокие всадники Апокалипсиса* по одноименной пьесе Клима[439]. Роли исполнили Михаил Яковлев, Владимир Зеленов, Дмитрий Олейников, Петр Артемьев, Дмитрий Блинков, Елена Евлаш, Алина Тягловская, Марина Гез, Елена Мальцева.

В пьесе в одно пространство помещены кардинально отличающиеся герои различных писателей:

> …блестящий и юмористический англичанин Гилберта Честертона (*Paradoxes of Mr Pond*) и Федора Достоевского (*Преступление и наказание*). Так два британских политика мистер Понд и капитан Гехеген попадают в Россию, становясь лицом к лицу с Раскольниковым и его неспокойной, болезненной и неприкаянной душой [GRJ 2009: 10][440].

Перед героями стоит сложная задача: они пытаются понять причины и мотивы убийства старухи-процентщицы. И в данной ситуации сведены воедино вопросы греховности и справедливости, когда убийство получает возможность быть оправданным, так как совершается во имя торжества правды. А главным вопросом по-прежнему остается покаяние героя, возможность его духовного преображения и устремленности к идеалам веры, надежды, любви. На сцене сходится поиск Христа Достоевского

---

[438] См. оригинал: „Zresztą nachalny happy end to pół biedy <…> Nie ma na czym ucha zawiesić…".

[439] Клим – современный драматург, бывший ученик Анатолия Васильева, о котором будет речь далее; награжден премией ЮНЕСКО [GRJ 2009: 10].

[440] См. оригинал: „…błyskotliwego i humorystycznego Anglika – Gilberta Chestertona (*Paradoxes of Mr Pond*) oraz Fiodora Dostojewskiego (*Zbrodnia i kara*). W ten sposób, dwóch brytyjskich polityków, Mr Pond i Kapitan Gehegen znajdują się w Rosji, twarzą w twarz z Raskolnikowem i jego niespokojną, chorą i zagubioną duszą".

с христианской апологетикой Честертона, заостряя знаковые вопросы культуры. Неспроста в статье газеты отмечено, что для известного российского театрального критика Павла Руднева данная постановка стала «одним из наиболее важных театральных событий в России сезона 2007/2008» [Там же]. Но польский критик Гжегож Юзефчук, который посвятил фестивалю целую серию публикаций, не был столь благосклонен: «…спектакль, вероятно, прекрасный в своей категории (*Достоевский – Честертон*) и интересный для ценителей, является драматически несъедобным для широкой публики…» [Józefczuk 2009h: 1][441]. К тому же спектакль играли по-русски, что затрудняло понимание текста для большинства зрителей и среди прочего стало поводом в данной публикации для критики организации самого фестиваля.

Углубленная работа с текстом романа отмечена в постановке *O winie, karze i zmartwychwstawaniu przez miłość* (*О вине, наказании и воскрешении через любовь*) польского режиссера, актера и писателя Станислава Брейдыганта в Малом театре (Teatr Mały) в Лодзи (в ноябре 2009 г.). Сам режиссер сыграл в спектакле Порфирия Петровича. Критик Моника Василевска (Monika Wasilewska) отметила продолжительность постановки и длину ее названия как то, что делает ее «скучной»: «Можно быть уверенным, что после такой мотивации никто по собственному желанию не прочитает романа в полтысячи страниц. Из спектакля в Малом можно сделать вывод, что Достоевский – страшный зануда» [Wasilewska 2009: 5][442]. Скудость сценографии, сосредоточенность на тексте, разделение сцены на две стороны напоминали средневековую драму моралите[443]. Дом или тюремная камера Раскольникова с тесаной деревянной лавочкой помещалась справа; кабинет Порфирия, напоминавшего судью, со столом и двумя креслами, – слева; через центр сцены проходил помост, на котором ангел Соня (Мария Гудейко (Maria Gudejko, род. 1986 г.)) произносила

---

[441] См. оригинал: „…spektakl zapewne świetny w swojej klasie (*Dostojewski – Chesterton*) i ciekawy dla znawców jest dramatycznie niestrawny dla szerszej publiczności…".

[442] См. оригинал: „Można być pewnym, że po takiej zachęcie nikt z własnej woli nie przeczyta 500-stronicowej powieści. Ze spektaklu w Małym wynika, że Dostojewski to straszny nudziarz".

[443] См. определение в *Словаре литературоведческих терминов*: «МОРАЛИТЕ (франц. moralité, от лат. moralis – нравственный) – дидактические произведения на различные поучительные, религиозные и философские темы, имевшие распространение в 14–16 вв. в странах Западной Европы. В М. обличались пороки и прославлялись добродетели, а персонажи являлись своеобразными аллегориями (см.), в к-рых воплощались абстрактные понятия (дружба, смерть, богатство, бедность, зло и т. п.) или человеческие переживания (отчаяние, ненависть, раскаяние и пр.). Исторические, библейские, сказочные сюжеты часто переплетались с бытовыми. Жанр М. первоначально развивался во Франции, затем в Англии, Испании, Голландии и других странах, но во второй половине XVI в. интерес к нему ослабел. Действующие лица-аллегории встречаются в драмах ранних гуманистов, а также в пьесах М. Сервантеса и В. Шекспира. Обычно М. писались в стихах и были приспособлены к сценическому воплощению. В нек-рых произведениях этого жанра имеются элементы социальной сатиры и попытки выступить с критикой феодальных отношений» [Козловский 1974: 226].

нараспев нравственные заключения. Раскольников (Адам Лоневски (Adam Łoniewski)) уже в начале спектакля, сознавшись в преступлении, начинает свои терзания. Критик, однако, указала, что «потоки откровений и рассуждений начали утомлять даже исполнителей»: «Отточенные первые монологи Раскольникова вскоре приобрели форму бездумно выбрасываемых слов, напыщенных жестов и экзальтированных вздохов» [Там же][444].

Постановка стала откровенной декларацией христианских идеалов, нравственных наставлений, приближенных к катехизису. Режиссер был слишком прямолинеен, а зритель должен был принять спасительный путь любви как единственно возможный. Финал романа «их воскресила любовь» звучал как ключ к пониманию произведения, а это неприменимая к Достоевскому монологическая правда. В то же время герои будто оторваны друг от друга в действии, их реплики звучат как лозунги и штампы, послания, в патетической речи Порфирия об искуплении. Как писала Моника Василевска, в финале, к удивлению, не хватает только слова «аминь».

Чрезмерность текста уничтожает драматургический ритм, который, однако, присутствует в романе, не являющемся столь однозначным у Достоевского. В то же время нет элементов современной театральности, неких эффектов и новых сценических решений, которые могли бы разбить текст на фрагменты, чередовать с игрой. Режиссер будто пытался пересказать произведение, но так, как он сам его желал бы понимать, удобным для собственной концепции способом, полностью лишая зрителя рефлексии. Постановка в итоге оказалась неудачной и не имела успеха.

На новый театральный сезон 2010/2011 гг. газетой анонсировались премьеры в Люблине (Teatru im. Juliusza Osterwy): «13 ноября первая из них – *Преступление и наказание* в режиссуре Кшиштофа Бабицкого с Миколаем Рознерским в роли Раскольникова» [Józefczuk 2010a: 4][445]. Перед предстоящей премьерой на локальных страницах (Lublin) в газете появилось большое интервью с Кшиштофом Бабицким, который признавался, что актеры пройдут через 60 репетиций (почти 240 часов). Это было второе обращение к роману – через год после постановки в Катовице (Teatr Śląski), что указывало на непрекращающийся режиссерский поиск. Еще будет детально отмечено далее, что Бабицки также поставил *Бесов* (2002 г.) и *Идиота* (2007 г.). На вопрос о причинах вечной актуальности Достоевского для театра режиссер отвечал: «Скажу о Достоевском через Виткаци, который когда-то написал, что дьявола надо показать на сцене и его застрелить, чтобы он перестал существовать и вредить. Думаю, что в Достоевском есть то, чего каждый из нас боится» [Józefczuk 2010b: 5][446].

---

[444] См. оригинал: „Dopracowane pierwsze monologi Raskolnikowa przybrały wkrótce postać bezmyślne wyrzucanych słów, pompatycznych gestów i egzaltowanych westchnień".

[445] См. оригинал: „13 listopada – pierwsza z nich, to *Zbrodnia i kara* w reżyserii Krzysztofa Babickiego z Mikołajem Roznerskim w roli Raskolnikowa".

[446] См. оригинал: „Powiem o Dostojewskim przez Witkacego, który kiedyś napisał, że diabła trzeba pokazać na scenie i go zastrzelić, aby przestał istnieć i szkodzić. Myślę, że w Dostojewskim jest to, czego każdy z nas się boi".

Своеобразного «внутреннего дьявола» раскрывал Достоевский в человеке, но раскрывал для его преодоления. Этот же катарсический путь не только сложен, но и не всегда завершается успехом. Для режиссера первостепенной задачей стало проникновение вглубь сущности человека. Он добавлял:

> У Достоевского самое интересное – это изображение человека во всей его широте, во всей его великолепной, чудесной непредсказуемости. Человек – это не просто дважды два равно четыре. Он постоянно в иной человеческой конфигурации, в ином месте, иной ситуации – экономической, метафизической, например переживает утрату веры. И это одна из главных проблем у Достоевского: верить или не верить? [Там же][447].

Это сквозные мотивы антропологии в миропонимании писателя. Режиссер анализировал образ Родиона Раскольникова, которого помещал в современное пространство, приспосабливал к злободневным реалиям.

Кшиштоф Бабицки говорил, что во время постановки *Бесов* в Финляндии рекламировал спектакль заголовком *Достоевский о России Жириновского*. Скандальный политик Владимир Жириновский (1946–2022 гг.), по мнению режиссера, наилучшим образом демонстрировал политическую конфронтацию и ее драматические результаты. В 2002 году случился теракт в Театральном центре на Дубровке в Москве. По официальным данным, тогда погибли 130 заложников. Это событие во время премьеры *Бесов* стало поводом для вопроса режиссера, что и чему предшествовало: «терроризм или реакция на терроризм». Роман *Преступление и наказание* стал также произведением «о презрении». Именно это идеологическое чувство ведет героя к его преступлению. После него разворачивается поединок двух юристов: Порфирия Петровича, который получил юридическое образование, и Раскольникова, который так и остался студентом. Правовая сфера сталкивается с метафизической, юридические установки явно проигрывают перед нравственными.

Герои Достоевского вечно современны, ибо они сражаются за некую романтическую правду, хотя и различными путями. Именно поэтому Бабицки выбрал для исполнения ролей молодых актеров, которые несли новую энергию театру, а также придавали живость исполнению.

За день до премьеры в газете появилась очередная публикация о спектакле. Помимо краткой характеристики романа повторялись известные из предыдущего интервью слова режиссера о способе его сценического изображения через Виткаци. Сообщалось также, что роль Раскольникова играет Миколай Рознерски (Mikołaj Roznerski, род. 1983 г.) [Józefczuk 2010c: 3].

---

[447] См. оригинал: „U Dostojewskiego najciekawsze jest pokazywanie człowieka w całej jego rozpiętości, w całej jego wspaniałej, cudownej nieobliczalności. Człowiek to nie jest dwa razy dwa równa się cztery. Jest ciągle w innej konfiguracji ludzkiej, w innym miejscu, innej sytuacji ekonomicznej, metafizycznej, na przykład doświadcza utraty wiary – i to jest jeden z głównych problemów u Dostojewskiego: wierzyć czy nie?".

В Люблине (Teatr Enigmatic) 15 января 2012 года свою постановку подготовил театр, действующий при Люблинском католическом университете имени Иоанна Павла II (Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, KUL)[448]. О двух показах в один день информировала небольшая заметка в газете, где можно прочитать: «Роман Федора Достоевского принадлежит к наиболее известным и ставящим перед театром немалый вызов, так как показать оригинально судьбу Раскольникова совсем непросто» [MSA 2012a: 9][449]. Ни деталей о режиссере, ни об актерах, ни описания спектакля в материале не представлено. В исследуемом нами периоде это был последний материал ежедневника, в котором нашло место обращение к постановкам по роману *Преступление и наказание*.

Неожиданные взгляды на роман и его оценки через киноленты и театральные постановки отражены в обширном материале, заключающем главные проблемы, темы, образы произведения. Регулярность появления некой новой продукции говорит об универсальном характере ведущих вопросов, выходящих за географические границы. Режиссеры стремились либо к широкому воспроизведению романа, либо останавливались на отдельных сюжетных линиях и персонажах, преимущественно улавливая центральные литературные мотивы.

Рецепция *Преступления и наказания* в газете претендует на полноценный критический материал. Присутствие романа в образовательном процессе, общественной и культурной жизни представляет полноту литературоведческих и метафизических оценок. Рецепция подкреплена эмпирическим материалом и практическим восприятием романа, который выступает активной составляющей современной польской культуры в самом широком смысле.

---

[448] Интересен факт, что данный университет появился в результате закрытия в Санкт-Петербурге Императорской Римско-католической духовной академии после революции 1917 года. Тогда и созрела идея открытия нового учебного заведения в независимой Польше для формирования католических элит. Организационный комитет университета создали уже в 1918 году. Здесь преподавал будущий Папа Иоанн Павел II, имя которого университет получил после смерти понтифика.

[449] См. оригинал: „Powieść Fiodora Dostojewskiego należy do tych najbardziej znanych, ale stawiających przed teatrem spore wyzwanie, bo pokazać w oryginalny sposób losy Raskolnikowa wcale nie jest łatwo”.

Роман *Идиот* на страницах газеты

Первый польский перевод романа *Идиот* Ф. М. Достоевского появился в Кракове в 1909 году, его осуществила польская писательница и переводчица Хелена Гротовска (Helena Grotowska, 1880–1967 гг.). Так начинается путь к широкой известности этого произведения в стране, на что указывают комментаторы *Полного собрания сочинений: В 30 томах* [Достоевский 1974а: 423] (впрочем, они называют девичью фамилию переводчицы: Г. де Кампо-Шипио (итал. Scipio del Campo)).

В разных вариантах упоминания о романе попадают на страницы ежедневника „Gazeta Wyborcza": речь идет о фрагментарном появлении, театральных рецензиях, книжных новинках и пр. Первое такое обращение к произведению на страницах газеты встречается 20 января 1993 года, когда в списке новых изданий назван *Идиот* [Nowości stycznia 1993: 12].

Ссылки на роман *Идиот* зачастую имели исключительно эстетическое осмысление. Так, выражение «красота спасет мир» с отсылом к Достоевскому попало в публикацию польского театрального актера и режиссера Рышарда Журомского (Ryszard Żuromski, 1945–2004 гг.), оценивающего концерт группы „Oktoich" на Фестивале христианской культуры (Festiwal Chrześcijańskiej Kultury) в Лодзи [Żuromski 1998: 2].

Поэт и прозаик Радослав Коберски (Radosław Kobierski, род. 1971 г.), рассуждая о стихах другого польского поэта, литературоведа и переводчика Ежи Фицовского (Jerzy Ficowski, 1924–2006 гг.), писал в газете: «Красота, возможно, и не спасет мир, как хотел Достоевский, но и не будет истреблена» [Kobierski 2006: 15][450].

[450] См. оригинал: „Piękno może nie zbawi świata, jak chciał Dostojewski, ale też nie zostanie unicestwione".

Достоевский также упоминается в статье о премьере мистерии *Lachrimae Caravaggio* в рамках V Festiwal Misteria Paschalia в Кракове авторства одного из наиболее известных современных музыкантов Жорди Саваля (Jordi Savall, род. 1941 г.), сумевшего соединить красоту музыки и живописи. В интервью он замечает: «Музыка может сделать человеческую жизнь богаче и наполнить ее гармонией, так как именно она соединяет людей совершенно. Достоевский же сказал когда-то, что только красота может спасти наш мир» [Handzlik 2008: 2][451]. Уже на следующий год в статье об очередном фестивале „Misteria Paschalia" один из участников заметил о барочной музыке в подобном ключе, что нашло отражение в газете:

> Жорди Саваль интерес к музыке прошлых эпох объясняет так: «Красота привлекает, а эта музыка является прекрасной. Достоевский сказал, что красота спасет мир. Так долго, сколько будут люди, которым необходима красота, чтобы жить, так долго у нас будет надежда» [Hawryluk 2009: 13][452].

В эссе газеты о реставрации памятников культурного наследия города Ополе приводилась цитата современного польского художника-иконописца Ежи Новосельского (Jerzy Nowosielski, 1923–2011 гг.): «Никто, как Достоевский, более четко не помог мне понять, что красота является элементом, подтверждающим добро, и наоборот, что добро без красоты является неполным добром» [Kania 2014: 8][453]. Этика нераздельно срастается с эстетикой для художника, а автор материала Агнешка Каня (Agnieszka Kania) заключала: «Достоевский убеждал, что „красота спасет мир", а ведь художники верят классикам» [Там же][454]. Безусловно, данные примеры рецепции романа выступают как средство привлекательности собственных высказываний и не заключают в себе аналитического осмысления.

Публицист и переводчик Збигнев Подгужец смотрел на образ Мышкина как удачу Достоевского, который показал, что «доброта беззащитна»: «Мышкин – это великий герой, который одержал победу над своими слабостями, над всеми своими недостатками. Это и есть поведение Христа» [Kaczorowski 1996: 6][455]. А поражение Христа на кресте служит примером величайшей победы в долговременной перспективе. В этой концепции

---

[451] См. оригинал: „Muzyka może sprawić, że życie ludzkie będzie bogatsze i pełne harmonii, bo to właśnie ona doskonale łączy ludzi. Dostojewski zaś powiedział kiedyś, że tylko piękno może uratować nasz świat".

[452] См. оригинал: „Jordi Savall zainteresowanie muzyką dawnych epok tłumaczy tak: «Piękno pociąga, a ta muzyka jest piękna. Dostojewski powiedział, że piękno zbawi świat. Tak długo, jak będą ludzie, którzy potrzebują do życia piękna, tak długo możemy mieć nadzieję»".

[453] См. оригинал: „Nikt wyraźniej niż Dostojewski nie uzmysłowił mi – pisał Jerzy Nowosielski – że piękno jest elementem weryfikującym dobro i odwrotnie, że dobro bez piękna jest dobrem niepełnym".

[454] См. оригинал: „Dostojewski przekonywał, że «świat będzie zbawiony przez piękno», a artyści przecież wierzą klasykom".

[455] См. оригинал: „Myszkin to wielki bohater, który odniósł zwycięstwo nad swoimi słabościami, nad wszystkimi swoimi wadami. To jest właśnie postępowanie Chrystusowe".

заключен и спор с самим Достоевским, который принимал «недостатки» своего «положительно прекрасного человека».

Одностороннее понимание глубинного образа главного героя романа представляет Марта Стшелецка (Marta Strzelecka), которая, рассуждая о книге Мигеля де Сервантеса (Miguel de Cervantes, 1547–1616 гг.) *Дон Кихот* (1605 г.; 1615 г.), ссылалась на русского писателя: «Достоевский назвал историю об идальго „самой грустной из всех книг" и, взяв в качестве примера ее героя, создал князя Мышкина» [Strzelecka 2008a: 15][456]. Действительно, в *Дневнике писателя* за сентябрь 1877 года Достоевский обратился к этому роману: «Эту самую *грустную* из книг не забудет взять с собою человек на последний суд божий. Он укажет на сообщенную в ней глубочайшую и роковую тайну человека и человечества» [Достоевский 1984a: 25][457]. Роковую тайну писатель видел в осмеянии прекрасного и социальной невостребованности этического идеала. При этом автор статьи умалчивает о самом главном образце – Христе, о чем свидетельствуют подготовительные материалы романа, а также эпистолярные признания писателя. 1 (13) января 1868 года Достоевский писал С. А. Ивановой из Женевы:

> Главная мысль романа – изобразить положительно прекрасного человека. Труднее этого нет ничего на свете, а особенно теперь. Все писатели, не только наши, но даже и все европейские, кто только ни брался за изображение *положительно* прекрасного, – всегда пасовал. Потому что это задача безмерная. Прекрасное есть идеал, а идеал – ни наш, ни цивилизованной Европы еще далеко не выработался. На свете есть одно только положительно прекрасное лицо – Христос, так что явление этого безмерно, бесконечно прекрасного лица уж конечно есть бесконечное чудо [Достоевский 1985b: 251].

Как позже признавался писатель, с задачей такого изображения он не справился. Хотя христианский идеал молчаливого сострадания в образе Мышкина отразился вполне.

Осмыслением онтологии смеха стало обращение к роману *Идиот* современного французского писателя чешского происхождения Милана Кундеры

---

[456] См. оригинал: „Dostojewski nazwał historię o hidalgo «najsmutniejszą ze wszystkich książek» i, wzorując się na jej bohaterze, stworzył księcia Myszkina".

[457] В числе первых, кто обратился к реминисценциям романа Сервантеса в наследии Достоевского, был литературовед-испанист В. Е. Багно [Багно 1978: 126–135], который позже также проанализировал дискурс романа *Дон Кихот* в широком пласте русской культуры в монографии *«Дон Кихот» в России и русское донкихотство* [Багно 2009]. Упомянула роман вместе с русским писателем в публикации газеты и польская переводчица итальянской литературы, литературовед, профессор Иоанна Угневска (Joanna Ugniewska, род. 1945 г.): «Достоевский говаривал, что мир должен быть спасен потому, что появился *Дон Кихот*. Я считаю, потому, что есть Пруст» (см. оригинал: „Dostojewski mawiał, że świat powinien być ocalony dlatego, że powstał *Don Kichot*. Ja uważam, że dlatego, iż jest Proust") [Ugniewska 2014: 35]. Она также утверждала, что литература заключает любой опыт и несет знания обо всем, а подтверждала свою тезу обращением к Достоевскому: «Скорее, мы не убеждаемся на собственном опыте, как это – убить топором старуху-процентщицу» (см. оригинал: „Raczej nie przekonujemy się na własnej skórze, jak to jest zarąbać siekierą lichwiarkę") [Там же].

в его книге эссе *Встреча* (*Une rencontre*, 2009 г.; польск. *Spotkanie*), что также было отмечено на страницах газеты среди перечисления книжных новинок [Co przywieźli wydawcy… 2009: 1][458].

Для современного человека ключом к пониманию может стать не только сам текст произведения, биографический материал, критические публикации, но и то, что более свойственно новому ритму жизни – информация в интернете, короткие комментарии, отзывы, а также театр и кино, рецензии, которые появляются в печати или сети непосредственно после премьеры. Всё это порождает вторичную волну рецепции, которая отражает массовый взгляд на элитарные элементы культуры. Исследование же самих постановок, а также критического материала, с ними связанного, позволяет иначе взглянуть на литературоведческое понимание произведения. В данном случае – романа *Идиот*.

Иногда представленные взгляды режиссеров выглядят неожиданно, дают возможность посмотреть на произведение через призму, которую не использовали ни литературные критики, ни философы, ни читатели. Именно поэтому обращение к анализу театральной жизни и ее рецепции романа *Идиот* может стать революционным не только в Польше, но и за рубежом. Кроме того, некоторые традиционные подходы к интерпретации произведения окажутся под вопросом, а новые характеристики дадут возможность иного прочтения.

Мы станем соучастниками сценического действа, приведем штрихи увиденного, дадим собственное понимание текста через критический материал и сцену, а также обратимся к рецензиям и комментариям, интервью с актерами и режиссерами. Впервые появятся развернутые интервью, сделанные специально, многие моменты в них будут звучать скандально, а общеизвестные ранее факты вдруг окажутся фикцией и мистификацией. При этом задача только одна – глубже понять роман *Идиот* и попытаться дать ответ на вопросы как о самом тексте, так и о его вторичной, третичной и других жизнях. Наверняка окончательные ответы найти не получится, но мы будем всячески пытаться расширить знания и аналитический материал. Безусловно, режиссерские вариации, а также мнения критиков мы представим в контексте творческой системы писателя: обратимся к тексту романа, черновым редакциям, вариантам, биографическому материалу, переписке, публицистике. Это, по нашему мнению, необходимо для максимальной объективности в оценках персонажей и образов.

Польские режиссеры обращались к роману *Идиот* неоднократно, но свою истинную театральную жизнь произведение начинает у Анджея Вайды, который разглядел в нем некую неразгаданность, тайну, и ее он будет пытаться раскрыть на протяжении нескольких десятилетий, экспериментируя, изменяя ранее осуществленное и уже принятое зрителем.

---

[458] В еще одной публикации газеты (за 11 декабря 2009 г.) среди книг, которые рекомендовалось приобрести в качестве рождественского подарка, также назывался данный текст М. Кундеры [Kozik 2009: 21].

Режиссер попадает в круг Достоевского, ищет подходы и ключи, проникает в глубины психологии русской души.

Впервые желание перенести *Идиота* на театральные подмостки возникло у Анджея Вайды еще в 1975 году, когда начинались первые репетиции будущего грандиозного спектакля, а позже – и фильма. Первые театральные репетиции спектакля не завершились премьерой в Варшаве в Малом театре – сцене Национального театра (Teatr Narodowy), это произошло позже в Старом театре в Кракове, где появилась пьеса *Настасья Филипповна* (*Nastasja Filipowna*, 1977 г.). Постановке по мотивам романа *Идиот* предшествовали 27 театральных репетиций, на которые зрители могли купить билеты, чтобы следить за тем, как достигается финальный результат. Перед зрителем предстали только два актера, игравшие Мышкина и Рогожина, а импровизации подверглась последняя глава романа Достоевского. Театральный критик Барбара Остерлофф (Barbara Osterloff) заметила:

> Признаюсь, что наиболее увлекательной для меня в краковской постановке стала проверка, а также подтверждение театральных возможностей, которые открывает адаптация *Идиота* Вайды. Тем более что актеры, от которых зависит ответ на вопрос, где Настасья Филипповна, могут здесь сделать очень много [Osterloff 1977][459].

Значительно позже Анджей Вайда признавался, что идея с присутствием зрителей нравилась лишь изначально, потом, понимая невозможность создания спектакля в таких условиях, пришлось искать новые решения. Актер Ян Новицки говорил режиссеру, что спектакль должен отличаться от репетиций, ведь не будет чего показывать зрителю на премьере и после нее, – и Вайда стал проводить с актерами тайные репетиции, которые начинались в два часа ночи [Mikos 1996: 3]. Если режиссеру нравились некие моменты игры, он звонил специальным колокольчиком, а ассистент Мацей Карпиньски (Maciej Karpiński, род. 1950 г.)[460] это записывал – постепенно появлялся премьерный спектакль [Szczerba 2006: 3].

Постановка имела огромный успех, представлялась множество раз на гастролях за границей, но Вайда не был удовлетворен результатом до конца, искал новых решений. К постановке романа Достоевского мэтр вернулся на японской сцене (Benisan Pit Tokio, 1989 г.) с японскими актерами. Помещение не делилось на сцену и зрителей, что позволило 150 присутствующим быть соучастниками процесса. Режиссер мастерски использовал театр кабуки – театр закодированных знаков и условных жестов, через который искал новые пути изображения. Сам Вайда замечал:

---

[459] См. оригинал: „Przyznaję się, że najbardziej ekscytujące w krakowskim przedsięwzięciu jest dla mnie sprawdzenie czy też potwierdzenie możliwości teatralnych, jakie niesie adaptacja *Idioty* Wajdy. Tym bardziej, że aktorzy, od których zależy odpowiedź na pytanie: «gdzie jest Nastasja Filipowna?» – wiele mogą tu zdziałać".

[460] В настоящее время это известный писатель, драматург, театральный критик, сценарист и педагог.

> Много лет я был обеспокоен, а позже и уверен, что существует некое лучшее сценическое решение версии *Идиота*. На помощь пришел случай. Когда в 1981 году я был в Киото, там ставили *Даму с камелиями*. Так я познакомился с Тамасабуро Бандо, одним из величайших японских исполнителей женских ролей [Fiodor Dostojewski 2013][461].

Актер исполнил роль Мышкина и Настасьи Филипповны также в последующей киноверсии *Настасья* (*Nastazja*, 1994 г.), в которой женское и мужское станут нераздельным единством, а философия Достоевского наполнится новыми смыслами двойничества.

В 1993 году спектакль с участием японских актеров (роль Рогожина исполнил Тосиюки Нагасима (Toshiyuki Nagashima, 1956 г.)) приехал в Варшаву, о чем писали в ежедневнике „Gazeta Wyborcza" [j.sz. 1993: 2]. С этим визитом актеров были связаны и съемки фильма, который режиссер провел в бывшей аристократической резиденции Радзивиллов – Дворце Паца, где сегодня находится Министерство здравоохранения Польши[462]. Вайда признавался, встречая актеров в аэропорту:

> Женские образы, которые играет Бандо, являются проекцией его представления о женщинах. Характерно, что столько, сколько Бандо выступает в европейском театре, его основными зрителями являются женщины. Приходят посмотреть, что есть у мужчины им сказать. Он не имитирует женщин, не пародирует, он их создает [Там же][463].

На вопрос об отношении к Настасье Филипповне Нагасимы-Рогожина прозвучал ответ: «Я в нее влюблен» [Там же][464]. И именно это эротическое начало, необузданная страсть сжигает самого героя, разрушая мир красоты вокруг него.

Режиссер бывал в Японии много раз, получил премию Киото (1987 г.), которая вручается за вклад в развитие мировой цивилизации и культуры[465]. Денежную часть премии (340 тысяч долларов) Вайда потратил на центр японского искусства и техники „Manggha" в Кракове. Деньги собирали также 138 тысяч японцев (понадобилось 5,5 млн долларов), большую часть выделило правительство Японии (3 млн долларов), а в 1994 году на открытие приехала принцесса Хисако Такамадо (Hisako Takamado, род. 1953 г.)

---

[461] См. оригинал: „Przez lata dręczył mnie niepokój, a później pewność, że istnieje jakieś lepsze rozwiązanie scenicznej wersji *Idioty*. Z pomocą przyszedł mi przypadek. Kiedy w 1981 roku odwiedziłem Kioto, grano tam *Damę Kameliową*. Tak poznałem Tamasaburo Bando, jednego z największych japońskich odtwórców ról kobiecych".

[462] Здание находится по адресу: Варшава, ул. Медова, 15 (Warszawa, ul. Miodowa 15).

[463] См. оригинал: „Postacie kobiece grane przez Bando są projekcją jego wyobrażeń o kobietach. Charakterystyczne, że ilekroć Bando występuje w teatrze europejskim, jego główną widownią są kobiety. Przychodzą zobaczyć, co mężczyzna ma im do powiedzenia. On nie imituje kobiet, nie naśladuje ich, on je kreuje".

[464] См. оригинал: „Jestem w niej zakochany".

[465] Обратим внимание, что эту премию позже получили Акира Куросава (1995 г.) и Тамасабуро Бандо (2011 г.).

[Szczerba 2006: 3]. В 2002 году центр посещал даже император Акихито (Akihito, род. 1933 г.), о чем информировала газета, размещая по этому поводу интервью с Вайдой и его женой Кристиной Захватович.

Режиссер говорил о Тамасабуро Бандо с восхищением, подчеркивая, что актеру удалось соединить японскую традицию и современную культуру через собственное создание женских образов. Вайда также рассказал, что актеры театра кабуки получают свою профессию по наследству от отца, а вот Тамасабуро был усыновлен актером кабуки и начал свой творческий опыт в возрасте нескольких лет. Режиссер, будучи в Японии, познакомился с его двумя матерями – биологической и воспитавшей. Актер согласился на эту роль не сразу, переговоры шли несколько лет, ибо возникало сомнение в том, что зритель увидит его и в мужском образе, чего никогда не видел. Это расценивалось как огромный творческий вызов, который, как отмечал Вайда, является важным для японской ментальности. В качестве примера он приводил ситуацию, когда японский техник задавал вопрос, как будет летать муха в сцене над телом Настасьи Филипповны: от пола к потолку или вокруг зрителя. Вайда выбрал первую версию, чтобы не отвлекать внимания зрителей от сцены, а японский техник записал еще звук мухи, бьющейся о стекло. Этим примером режиссер и его жена подчеркивали перфекционизм японцев, их необычайную увлеченность деталями. Вайда признавался, что «был, скорее, зрителем сражений этого замечательного актера с образами Настасьи и Мышкина, нежели его режиссером», а работу Тамасабуро Бандо сравнивал с точностью хирурга: все его движения, жесты, тембр голоса были проработаны еще до репетиций.

Кристина Захватович обращала внимание на техническую сторону японского театра, в котором «всё возможно». В одной из сцен Мышкин исчезал в дверях, а через мгновение как Настасья появлялся на сцене, полностью переодетый и преображенный. Основная работа велась дистанционно, что получилось благодаря японской трудоспособности и внимательности к каждой мелочи. Сами репетиции с режиссером продолжались только шесть недель, но уже в начале совместной работы актеры знали текст и всё было готово с технической стороны; через четыре недели состоялись первые показы перед публикой [Bielas 2002b: 36].

В 1996 году Вайда открыто говорил, что собирается вернуться к роману *Идиот* и осуществить третью постановку. Режиссера мучило изображение Христа, которое было таким трудным и для самого писателя:

> Есть что-то, от чего я пытался уйти в своих предыдущих постановках в Токио и в Кракове, а именно – портрет Христа, который Достоевский пытался нарисовать в своем романе. <…> Задумываюсь, как бы это было, если бы Он сюда вошел. Не должен быть сразу с нимбом. Каким был бы человеком, как бы себя вел, если бы был среди нас? Тяжелая задача, но нужно за нее взяться [Pawłowski 1996a: 16][466].

[466] См. оригинал: „Jest coś, z czego próbowałem się wykręcić podczas poprzednich realizacji w Tokio i w Krakowie, mianowicie portret Chrystusa, który Dostojewski próbował narysować w swojej powieści. <…> Zastanawiam się, jak by to było, gdyby tu wszedł. Nie musi

О занимательных фактах, связанных с постановками по роману *Идиот*, Анджей Вайда рассказывал на открытии уже упомянутой выставки *Dostojewski – teatr sumienia* в Музее литературы имени Адама Мицкевича в Варшаве в 2002 году. Режиссер признавался, что работа над постановками по Достоевскому уникальна и всегда связана с «огромными эмоциями». К примеру, во время представления в Буэнос-Айресе, которое проходило в подвальном помещении с керосиновыми лампами и при свечах, из-за нехватки кислорода лампы погасли, но актеры продолжали играть в темноте, переживая роль и создавая невероятный эффект. А на одном из польских представлений эмоциональное напряжение было таким сильным, что какая-то зрительница неожиданно прокричала: «Это я, Настасья!» [Kamiński 2002: 8]. Известный актер Ежи Штур в большом интервью в газете говорил о постановке Вайды как о спектакле, который «производил фурор» [Żebrowska 2003a: 4].

Анджей Вайда становится истинным первооткрывателем Достоевского на польской театральной сцене и в кино, задает тон его интерпретации и пониманию, а также очень высоко поднимает планку сценического и кинематографического мастерства. После всего созданного Вайдой каждый режиссер, чтобы пройти через Достоевского, должен пройти и через Вайду, чтобы создать нечто новое, открыть свой путь понимания писателя и его творчества. Несмотря на задачу чрезвычайной сложности, многие режиссеры всё же пытаются творить, создавать и интерпретировать наследие русского писателя. Иногда это получается более удачно, иногда менее, но всегда привлекает польского зрителя, для которого Достоевский неизменно интересен, полон вопросов, не имеющих однозначных ответов, а также глубже любого другого автора приоткрывает возможность понимания собственно русского человека, его характера, менталитета, который столь непонятен, а зачастую понимаем достаточно поверхностно.

Анджей Вайда задал тон театральной игры, был создателем стандартов, с которыми сравнивали всё, что появлялось после него. В 1996 году зритель увидел телеспектакль *Sonata Petersburska* (*Петербургская соната*) в режиссуре Анджея Домалика. Это было новое обращение к роману *Идиот* (в переводе писателя, литературоведа Ежи Енджеевича) и в то же время следование традициям предшественника. Играли Ежи Радзивилович, как и у Вайды, а также Мариуш Бонашевски (Mariusz Bonaszewski, род. 1964 г.) и Эва Телега (Ewa Telega, род. 1962 г.). Спектакль-соната, как музыка: «Двойственность чувств и пересечение противоречивых желаний в человеке. Действие разыгрывается между двумя мужчинами – Мышкиным и Рогожиным и двумя женщинами – Настасьей Филипповной и Аглаей Епанчиной» [JW 1996b: 4][467]. Драматургия выстроена на динамике

być od razu z aureolą. Jakim byłby człowiekiem, jak by się zachowywał, gdyby był wśród nas? Trudne przedsięwzięcie, ale trzeba je podjąć".

[467] См. оригинал: „Dwoistość uczuć i splatanie się sprzecznych pragnień w człowieku. Akcja rozgrywa się między dwoma mężczyznami: Myszkinem i Rogożynem a dwiema kobietami: Nastazją Filipowną i Agłają Jepanczyną".

актерской игры, изображении отдельных фрагментов сюжета. Режиссерская задача – открыть тайну красоты этой сонаты, отыскать ницшеанский «дух музыки». Значительно позже в интервью для газеты Мариуш Бонашевски, уже будучи известным актером, рассказывал о своем юношеском восприятии творчества Достоевского:

> Окончание базовой школы – это Достоевский. Из-за него я становлюсь горбатым – создается впечатление, что Раскольников меня так придавил. Затем был Камю. Ничего из него я не понимал – сплошное чувство отстраненности. Достоевский сделал из меня горбуна, а Камю – нигилиста. Мне было 15 лет, и я думал, что это ужасно, что я существую [Bonaszewski 2014: 31][468].

Личный опыт восприятия наследия писателя зачастую становится для актеров или режиссеров и творческим переосмыслением на сцене, когда происходит дальнейший поиск ненайденных ранее ответов, усложнение интерпретации.

В краковском кинотеатре „Wrzos" 6 июня 2011 года состоялся показ спектакля *Настасья Филипповна*, который был реконструкцией постановки А. Вайды. Режиссером спектакля был Н. С. Яромеев. В роли Мышкина выступил Иренеуш Пастушак (Ireneusz Pastuszak, род. 1960 г.), Рогожина – Шимон Кусмидер (Szymon Kuśmider, род. 1967 г.). В анонсе постановки можно было прочитать:

> В дом призраков Парфена Рогожина прибывает князь Лев Мышкин, чтобы помочь приятелю пройти драматический момент его жизни. Настоящее и прошлое медленно начинают проникать друг в друга, а из мрака далеких дней проступает образ их страсти – Настасья. Таинственный спектакль, а может, ритуал. Столкновение двух чуждых миров. Главные герои *Идиота* Достоевского стоят друг напротив друга, сталкиваясь со своим прошлым и чувствами по отношению к Настасье Филипповне Барашковой [JOTA 2011: 16][469].

Именно на основе постановки Вайды и с позволения режиссера 15 декабря 2013 года состоялась очередная премьера спектакля *Nastasja Filipowna* (*Настасья Филипповна*), который много лет шел уже в адаптации Анджея Домалика в варшавском театре „Ateneum" (Teatr Ateneum im. Stefana Jaracza; Scena 61). В спектакле играли два актера: Марцин Дороциньски (Marcin Dorociński, род. 1973 г.) – Рогожин, Гжегож Даменцки – Мышкин. Режиссер в интервью заметил:

---

[468] См. оригинал: „Koniec podstawówki to Dostojewski. Ja się przez niego garbię. Mam wrażenie, że Raskolnikow mnie tak przygniótł. Potem był Camus. Nic z niego nie rozumiałem, tylko poczucie rezygnacji. Dostojewski mnie zgarbił, Camus znihilował. Miałem 15 lat i myślałem, że to potworne, że istnieję".

[469] См. оригинал: „Do nawiedzonego domu Parfiena Rogożyna przybywa książę Lew Myszkin, by pomóc przyjacielowi przejść dramatyczny moment w jego życiu. Teraźniejszość i przeszłość powoli zaczynają się przenikać, a z mroków odległych dni wyłania się obraz ich namiętności – Nastazja. Tajemniczy spektakl, a może rytuał. Zderzenie dwóch obcych sobie światów. Główni bohaterowie *Idioty* Dostojewskiego stają naprzeciw siebie, mierząc się ze swoją przeszłością i uczuciami względem Nastazji Filipownej Baraszkowej".

> Проще всего было бы сказать, что в начале было слово, но это неправда. В начале были актеры. Я подумал, что если судьба свела меня с Марцином Дороциньским и Гжегожем Даменцким, которые играют у нас в труппе, то будет очень интересно увидеть их вместе на сцене. С этого всё и началось [Fiodor Dostojewski 2013][470].

Режиссер перенес название Вайды и начальный толчок повествования, но подчеркивает, что его спектакль не является исключительно ремейком. У Домалика нет самого главного: репетиционных открытых спектаклей перед премьерным показом, отсутствует игра со зрителем. Эту форму, например, позаимствовал в постановке *Братьев Карамазовых* другой польский режиссер – Януш Опрыньски.

Анджей Домалик прошел собственный путь к Достоевскому. В одном из интервью режиссер рассказывал о планах снять фильм. Эта же композиционная идея использована в ленте Петра Зеленки *Карамазовы* в 2008 году, о чем будет идти речь ниже: постановка внутри фильма. Однако данную структуру находим еще в 1997 году в фильме Домалика по мотивам пьесы А. П. Чехова *Три сестры* под названием *Łóżko Wierszynina* (*Кровать Вершинина*). В ленте разворачивается подготовка к премьере спектакля на фоне сложных взаимоотношений между людьми. Через десять лет после Домалика данную модель использует чешский режиссер. Хотя польский автор хотел еще раз вернуться к такой форме и включить постановку романа *Идиот* в фильм, в котором актеры попадают в дом одного из лучших польских писателей XX века Ярослава Ивашкевича (Jarosław Iwaszkiewicz, 1894–1980 гг.).

Данная задумка опиралась на реальные события. Родовое имение Ивашкевичей Стависко (Stawisko) под Варшавой было известным местом встреч польской богемы. Там побывали многие известные писатели, музыканты, артисты и т. д. Но были и особенно знаковые визиты: бельгийской королевы Елизаветы (1955 г.), которая посещала Польшу, СССР и Китай, за что ее называли «красной королевой»; пианиста с мировым именем Артура Рубинштейна (1958 г.). В этом доме, где сейчас находится музей, Вайда поставил пьесу *Настасья Филипповна*.

Режиссер не просто был лично знаком с Ивашкевичем, но и обращался к его творчеству в кинематографии. В 1979 году фильм Вайды *Барышни из Вилько* (*Panny z Wilka*) по одноименному рассказу Ивашкевича был номинирован на премию «Оскар» как лучший фильм на иностранном языке. А еще через 30 лет, в 2009 году, Вайда снял фильм *Аир* (*Tatarak*) по одноименному рассказу писателя.

Эта творческая связь и роман Достоевского в таком контексте становятся темой сценария для Анджея Домалика:

---

[470] См. оригинал: „Najłatwiej byłoby powiedzieć, że na początku było słowo, ale to nieprawda. Na początku byli aktorzy. Pomyślałem, że skoro los zdarzył, że mamy w zespole Marcina Dorocińskiego i Grzegorza Damięckiego, będzie to bardzo ciekawe zobaczyć ich razem na scenie. Od tego to się zaczęło".

> Несколько лет тому назад я написал сценарий о том, как спектакль *Настасья Филипповна* приезжает в Стависко и актеры играют для Ярослава Ивашкевича и его гостей. Фильм так и не был снят, однако что-то от того незаконченного приключения всё же осталось. Тогда искрой, из которой разгорелось пламя, то есть то, что мы как раз таки и готовим премьеру *Настасьи Филипповны*, был не легендарный спектакль Анджея Вайды, не Достоевский, но мои актеры [Wyżyńska 2013: 6][471].

Возможно, фильм по роману Достоевского не появился из-за того, что в это время вышла лента Петра Зеленки, в которой композиционное решение уже повторяет то, что было ранее у Домалика, поэтому сценарий дважды терял оригинальность.

Ярослав Ивашкевич – человек, совместивший в себе восточные и западные элементы европейской культуры. Рожденный на территории сегодняшней Украины, он учился в Киеве, давал частные уроки в русских домах – всё это позволило углубить знакомство с русской литературой. В коммунистическую эпоху Ивашкевич стал руководителем Союза писателей, что позволило ему бывать в Москве, но и вынудило к политическому лавированию. Свой счет русскому империализму Ивашкевич выставил в книге очерков *Петербург* [Iwaszkiewicz 1976], в которой писатель обратился и к личности Достоевского[472].

Как пишет в своем эссе Петр Мицнер, 16 августа 1977 года состоялся показ в Стависко спектакля Вайды, что было «даром для автора *Березняка* и *Барышни из Вилько*». Далее приведены слова польского писателя Витольда Парчевского (Witold Parczewski, 1937–2001 гг.): «Зрителями были

---

[471] См. оригинал: „Kilka lat temu napisałem scenariusz o tym jak spektakl *Nastazja Filipowna* przyjeżdża do Stawiska i aktorzy grają dla Jarosława Iwaszkiewicza i jego gości. Film nigdy nie powstał, ale coś z tamtej niedokończonej przygody pozostało. Natomiast iskrą, która rozpaliła to ognisko, czyli spowodowała, że przygotowujemy się właśnie do premiery *Nastazji Filipownej*, był nie legendarny spektakl Andrzeja Wajdy, nie Dostojewski, ale moi aktorzy".

[472] Противоречивая личность Ярослава Ивашкевича попала на страницы газеты к столетнему юбилею со дня рождения писателя. Хелена Заворска (Helena Zaworska) рассмотрела творчество автора через промежуточное пространство русской и западноевропейской культуры, политических компромиссов и конформизма [Zaworska 1994: 12]. Личность Ивашкевича, его жены Анны и историю их взаимоотношений представил польский поэт, переводчик, театровед и журналист Петр Мицнер (Piotr Mitzner, род. 1955 г.) в работе *Hania i Jarosław Iwaszkiewiczowie: esej o małżeństwie*, фрагмент которой, несмотря на обширность, был опубликован в приложении ежедневника „Gazeta Wyborcza" за 28 октября 1999 года [Mitzner 1999: 6], а уже в следующем году, о чем сообщалось в газете, вышло отдельное издание под тем же названием в краковском издательстве „Wydawnictwo Literackie" [Mitzner 2000]. Мицнер в 1993–1999 гг. руководил центром культуры в Подкове Лесьной, где и находится музей Стависко. Его книга – это история семьи, непростых взаимоотношений, психического расстройства жены, создания имения Стависко, флирта с властью, гомосексуальности писателя, а также религиозного фанатизма Анны под конец жизни. Эссе опирается на документах из музея в Стависко, письмах, воспоминаниях, которые масштабно цитируются. Проведены параллели с творчеством, приведены примеры стихотворений. На полях одной из рукописей Ивашкевич задавал вопрос: «Чем бы я был без Ани?». Подобно смотрел на свою жену, тоже Анну, Достоевский, который, как и Ивашкевич, получил дар жертвы любви и преданности. После смерти жены Ивашкевич сказал: «Не буду жить без Ани». Вскоре его действительно не стало.

Ивашкевичи, Мария, Тереса, Войдовски, Юрек Лисовски и Копровски. Радзивилович и Новицки играли, как перед персидским султаном. Публика сидела в холле. „Сцена" была в столовой, горели свечи» [Mitzner 1999: 6][473]. Это вечер, полный торжественности, некой ирреальности, дорогой коньяк после спектакля, но в нем и драма человека, когда «вся жизнь уже пролетела». Анна Ивашкевич предстает «измученной старой женщиной», вернувшейся перед показом из больницы. Она погружается в религиозность, имение становится в тягость, приходит в запустение. Жене Ивашкевича предстояло еще прожить чуть более двух лет (ее не стало 23 декабря 1979 года), а вскоре после этого не стало и самого писателя (2 марта 1980 года). Это было время заката шестидесятилетней совместной жизни. Анджей Вайда так говорил о том вечере:

> Мне очень хотелось, чтобы Ярослав увидел *Настасью*, так как мне казалось, что в ней есть нечто, что он поймет лучше, нежели кто-либо иной. Кроме того, Стависко для этого весьма подходило: большое и мрачное пространство. Считаю, что актеры сыграли лучше, чем хорошо, но сложилось впечатление, что в этот вечер нужно было играть нечто другое. Я ставил Достоевского много раз и знаю, что он врывается напрямую в нашу жизнь, а его герои входят в него – и мы должны их принять, преступников, сумасшедших, с которыми обычно не хотели бы иметь дела. Я увидел, что Достоевский вошел в этот дом в неподходящий момент. Но случилось. У нас были добрые намерения… [Там же][474].

Анджей Домалик, как он признавался, пребывает в «круге русской литературы»: это спектакли по пьесам Н. В. Гоголя (*Ревизор*, *Женитьба*, *Шинель*), до анализируемого нами уже названные два по Достоевскому (*Свидригайлов*, *Петербургская соната*), а также *Идиот* (телеспектакль), *Анну Каренину* Л. Н. Толстого, по пьесам А. П. Чехова (кроме названного выше фильма – *Три сестры*, *Платонов*, *Вишневый сад*, *Женитьба by Чехов*, *32 omdlenia* (*32 обморока*), *Чайка* и пр.); М. Горького (*На дне, Дети солнца*), М. А. Булгакова (*Дон Кихот*). Но особое значение имеет именно Достоевский, необыкновенно сложный, с которым каждый актер,

---

[473] См. оригинал: „Publiczność to byli Iwaszkiewiczowie, Maria, Teresa, Wojdowski, Jurek Lisowski i Koprowski. Radziwiłowicz i Nowicki grali jak przed szachem perskim. Publiczność siedziała w hallu. «Scena» była w stołowym, paliły się świece". Именно такими же воспоминаниями делился с нами актер того вечера Ян Новицки, с которым нам удалось побеседовать лично в его квартире в Кельце незадолго до его смерти. Он рассказывал о запахах еды, стуке ножей на кухне в доме Ивашкевичей, с одной стороны, но торжественности и пафосности ситуации – с другой.

[474] См. оригинал: „Bardzo chciałem, by Jarosław zobaczył *Nastazję*, bo wydawało mi się, że jest w niej coś, co zrozumie on lepiej niż ktokolwiek inny. Prócz tego Stawisko bardzo się do tego nadawało – duże, ponure wnętrze. Myślę, że aktorzy zagrali więcej niż dobrze, ale odniosłem wrażenie, że tego wieczoru trzeba było grać coś innego. Wielokrotnie reżyserowałem Dostojewskiego, i wiem, że wdziera się on wprost w nasze życie, a jego postacie wchodzą w nie i musimy je przyjąć – zbrodniarzy, szaleńców, z którymi normalnie nie chcielibyśmy mieć do czynienia. Zobaczyłem, że Dostojewski wkroczył do tego domu w niewłaściwym momencie. Ale stało się. Mieliśmy dobre intencje <…>".

как считает режиссер, ведет свою собственную битву, но подчеркивает, что это «битва, с которой можно и не вернуться». Достоевский навсегда оставляет отпечаток на актере: «Это так, как недавно мне сказал Ян Новицки: если кто-то продерется на репетициях через Достоевского, то потом из него выйдет другой актер» [Wyżyńska 2013: 6][475]. Ян Новицки – известный польский актер[476], который «продрался» через творчество русского классика и знает это не понаслышке: он сыграл Ставрогина в *Бесах* и Рогожина в *Настасье Филипповне* у Вайды.

Как видно, и Домалик «продирается» через творчество Достоевского, присматривается, прислушивается, пытается экспериментировать. В его спектакле, как и в задумке Вайды, только два актера, которые играют Мышкина и Рогожина. Это последняя встреча героев романа, ведущих напряженный диалог о вере, Боге, бытии и красоте в то время, когда главная героиня уже мертва, находится в соседней комнате. Режиссер подчеркнул:

> Это только одно из звеньев толстого и безграничного романа, каким является *Идиот*. Так, двое мужчин устраивают ночное бдение над телом женщины, которую один из них убил, но при этом оба любили. Станислав Цат-Мацкевич написал, что это «самая страшная сцена в истории мировой литературы». Не исключено [Там же][477].

Настасья Филипповна, имя которой вынесено в название пьесы, дублирующее название Анджея Вайды, так и не появляется на сцене, но зритель в каждой фразе и жесте чувствует, что она рядом, а эмоции достигают кульминации именно благодаря эффекту отсутствия. Существенным отличием от постановки Вайды является четкое следование установкам режиссера, а не игровая импровизация. Короткий спектакль (75 мин.) держит зрителя в абсолютном напряжении и оказывает ошеломляющее воздействие. Критик Ян Боньча-Шабловски (Jan Bończa-Szabłowski) заметил:

> Согласно концепции Вайды, всё повествование разворачивается после убийства заглавной героини. Отсутствующая на сцене Настасья Филипповна должна представать в том, что происходит между Мышкиным и Рогожиным. Появляться из их связей, рассказов, откровений. Сопоставление обоих героев – это одновременно и противопоставление двух различных взглядов, двух человеческих психик, предстающих в почти евангельском измерении [Bończa-Szabłowski 2013][478].

---

[475] См. оригинал: „Bitwa, z której można nie wrócić"; „To jest tak, jak ostatnio powiedział mi Jan Nowicki: «Jeśli się ktoś przeczołga na próbach przez Dostojewskiego, to potem już jest innym aktorem".

[476] В 1997 году в газете Новицки написал эссе о политических лицах, упомянув «административный восторг», о котором с «отвращением» писал Достоевский [Nowicki 1997: 10].

[477] См. оригинал: „To tylko jeden wątek w tej grubej i przepastnej powieści, jaką jest *Idiota*, oto dwóch facetów funduje sobie nocne czuwanie nad martwym ciałem kobiety, którą jeden zabił, a obaj kochali. Stanisław Cat-Mackiewicz napisał, że jest to «najstraszniejsza scena w historii literatury świata». Niewykluczone".

[478] См. оригинал: „Według koncepcji Wajdy cała opowieść rozgrywa się po zabójstwie tytułowej bohaterki. Nieobecna na scenie Filipowna powinna więc objawić się w tym, co dzieje się między Myszkinem i Rogożynem. Wyłonić z ich relacji, opowiadań, zwierzeń. Zestawienie obu

Перед нами напряженная исповедь двух душ, которые не просто сложно отделить одну от другой, они будто бы являются единством полярной человеческой природы. Это уже не повествование предчувствия апокалиптического конца, что прослеживается через весь роман писателя, но действие после этого конца, когда самое страшное уже свершилось. На протяжении всего текста появляются вспомогательные апокалиптические мотивы, которые подводят к неминуемости катастрофы. Именно поэтому здесь драма не только Рогожина, но и Мышкина, нельзя сказать, что кто-то из них больше страдает – это безмерная совместная боль, которая из романа переносится на сцену. Боль, которая из духовного пространства переносится в материальный мир: у Домалика сценический Рогожин с размаху бьет по лицу сценического Мышкина, который никак не может выйти из истерического состояния. Неслучайно герои оказываются на сцене на стульях друг напротив друга. Это их совместный путь, который начинается друг напротив друга в вагоне поезда в начале романа. В театре „Ateneum" «мы являемся свидетелями сражения двух людей, пребывающих на границе отчаяния и безумия» [Там же][479]. Изображением такой двойственности занят режиссер Домалик, и поэтому актеры, которых он выдвигает на ведущие позиции, неслучайны. Исполнители ролей Мышкина и Рогожина встречаются на одной сцене впервые. Гжегож Даменцки, который играет Мышкина, является одним из известнейших актеров Польши, начал свою карьеру именно в этом театре, где на нем сегодня держатся многие спектакли, а также он уже проходил через творчество Достоевского, сыграв Разумихина в спектакле *Преступление и наказание* в режиссуре Барбары Сасс (Barbara Sass, 1936–2015 гг.) в 2006 году. Марцин Дороциньски, актер, играющий Рогожина, в последние годы буквально не сходит с польских экранов и известен каждому поляку. Режиссер сознательно сталкивает актеров театра и кино – два мира вырисовываются даже через такую формальную организацию спектакля. Домалик говорит:

> Это правда, что их пути разные. Марцин последние годы провел на съемочной площадке, тогда как Гжегож редко выходит из театра. И тем более это для меня интересно. Ведь Мышкин и Рогожин – это два мира, за исключением любви к одной женщине, всё остальное их разделяет. Черное и белое, дьявол и ангел, земля и небо [Wyżyńska 2013: 6][480].

Ради данного единства и сходятся такие противоположности, которые сильно различаются лишь на первый взгляд, обнаруживая при углубленном

---

bohaterów to jednocześnie przeciwstawienie dwóch różnych postaw, dwóch psychik ludzkich ukazanych w niemal ewangelicznym wymiarze".

[479] См. оригинал: „…jesteśmy świadkami zmagania się dwóch ludzi będących na granicy rozpaczy i szaleństwa".

[480] См. оригинал: „To prawda, że ich drogi są różne. Marcin ostatnie lata spędzał na planie filmowym, z kolei Grzegorz rzadko wychodzi z teatru. I tym bardziej jest to dla mnie ciekawe. Przecież Myszkin i Rogożyn to są dwa światy, poza miłością do jednej kobiety cała reszta ich dzieli. Czerń i biel, diabeł i anioł, ziemia i niebo".

анализе множество точек соприкосновения, что отмечает критик Ян Боньча-Шабловски: «В театре „Ateneum" это встреча мрачного запятнанного злом убийцы со сверхчувственным человеком, который на самом деле убить не в состоянии, но и как ходячий идеал далек от реальной жизни» [Bończa-Szabłowski 2013][481]. Рецензент хвалит Даменцкого (Мышкина), но критикует Дороциньского (Рогожина), который, по его мнению, должен стать более жизненным. Вероятно, здесь сказывается именно кинематографическая практика актера, а также чрезмерная популярность, хотя визуально он идеально подходит под образ Достоевского. Критик считает, что роль Мышкина исполнена отлично:

> Не забывая о чувственности своего героя, он помнит, что играет не символ, а человека. Есть в этом образе и ненавязчивый апостол, и святой Франциск, и русский юродивый, но при этом есть в нем и современный мужчина, который верит в силу любви и мудрость прощения. Он также отдает себе отчет в том, что даже в наиболее мрачной реальности можно отыскать спасение. Тогда как в каждом человеке есть частичка Бога, то он заслуживает права на спасение [Там же][482].

В такой интерпретации Настасья Филипповна и Мышкин предстают как необходимые жертвы на пути к поиску Бога для Рогожина. Достоевский же открывается режиссером как автор, у которого последовательно работает категория соборности, что является основополагающим элементом в характеристике русской ментальности на польской театральной сцене. Именно Достоевский для Домалика отличается от всех авторов, с творчеством которых он работал ранее:

> Под каждым углом: атмосферы, интенсивности, температуры и проблемы. Достоевского читаю точно так же, как и двадцать – тридцать лет тому назад, несмотря на то, что мир изменился, мы изменились, сильно изменился театр. Во время работы появились вопросы, не стоит ли постановку несколько приблизить к новому зрителю, к современности. Но зачем? Пусть уже современность склоняется к Федору Достоевскому [Wyżyńska 2013: 6][483].

Попытки новых прочтений не прекращаются. 23 мая 2000 года состоялась премьера спектакля *Książę Myszkin* (*Князь Мышкин*) в театре „Rozmaitości"

---

[481] См. оригинал: „W Ateneum to spotkanie mrocznego pokalanego złem mordercy z nadwrażliwcem, który wprawdzie zabić nie potrafi, ale jako chodząca doskonałość jest daleki od realnego życia".

[482] См. оригинал: „Pamiętając o wrażliwości swego bohatera, nie zapomina, że gra nie symbol, ale człowieka. Jest w tej postaci i subtelny apostoł, i święty Franciszek, i rosyjski jurodziwy, ale jest też współczesny facet, który wierzy w siłę miłości i mądrość przebaczenia. On też zdaje sobie sprawę, że nawet w najbardziej mrocznej rzeczywistości można znaleźć ratunek, skoro w każdym człowieku jest cząstka Boga, to zasługuje on na zbawienie".

[483] См. оригинал: „Pod każdym względem: klimatu, intensywności, temperatury i problemu. Dostojewskiego czytam dokładnie tak samo, jak 20–30 lat temu, mimo że świat się zmienił, myśmy się zmienili, teatr się bardzo zmienił. Pojawiły się podczas pracy pytania, czy nie należałoby przedstawienia według autora *Idioty* przybliżyć nieco nowemu widzowi, nagiąć do współczesności, ale po co? Jeśli już, to niech się raczej współczesność nagina do Fiodora Dostojewskiego".

в режиссуре Николая Варянова (Mikołaj Warianow) – это псевдоним известного польского режиссера Гжегожа Яжины[484], ученика Кристиана Люпы. Перед премьерой создатель спектакля делился, как на протяжении полугода рождалась пьеса из романа Достоевского. Сначала было чтение книги и выбор тех сцен, которые режиссеру хотелось показать. Мышкин (Цезарий Косиньски (Cezary Kosiński, род. 1973 г.)) в поезде – это знакомство с титульным героем спектакля, далее – появление Рогожина (Роберт Венцкевич (Robert Więckiewicz, род. 1967 г.)). Работа над диалогами началась позже. Исчерканная карандашом книга, подбор музыки и пространства:

> Только после присвоения поэтики, оболочки, запахов романа сам пытаюсь писать. Тогда я читаю книгу второй раз, уже с аналитическим взглядом на отдельные сцены. Выписываю диалоги, комментарии автора. Записываю их непосредственно в компьютере [Wyżyńska 2000: 7][485].

Актеры тоже читают и анализируют роман, а потом делятся впечатлениями с режиссером. Так велась работа над спектаклем. Варянов не смог уйти от театра Вайды, обращался к его запискам, приходя к мысли, что нельзя бояться «открытой формы», «блуждания», а постановка также «создавалась на сцене». Режиссер пытался понять писателя на разных уровнях, проникнуть в динамику текста, что привело к использованию абсолютно неожиданных решений. Это этническая музыкальная основа из среднеазиатской Республики Тыва, находящейся на границе с Монголией, в сочетании с мелодиями польского композитора Павла Мыкетына (Paweł Mykietyn, род. 1971 г.): «Монгольская, степная, в которой звучит тоска по пространству и слышится ритм скачущего коня. Ведь они постоянно находятся в дороге» [Там же][486]. Попадают в спектакль и элементы мультипликации уже известного Петра Думалы, который в одном из интервью газете признавался, что «это не было целиком удачно» [Bielas 2002a: 10]. У мультипликатора изображен мрачный мир, полный динамики, психологического драматизма.

---

[484] Ныне театр „Rozmaitości" называется „TR Warszawa", его художественным директором (ранее генеральным директором (2006–2012 гг.)) является Гжегож Яжина. Труппа под его руководством, как сообщается на странице театра в интернете, разработала «современные сценические формы» и создала «новый театральный язык» [TR Warszawa]. Режиссер позже снова обращался к наследию Достоевского: в 2009 году он поставил оперу *Игрок* на музыку Сергея Прокофьева (1891–1953 гг.) в "Opéra National de Lyon". Варшавская постановка по *Идиоту* имела медиаподдержку ежедневника „Gazeta Wyborcza". Николай Варянов признавался в интервью, что специально взял псевдоним, похожий на русскую фамилию, в которой есть некие «вариации» или «валериана», настойку которой нужно пить в больших количествах перед премьерой, «чтобы достичь того спокойствия, которое имеет в себе Мышкин» [Wyżyńska 2000: 7].

[485] См. оригинал: „Dopiero po przyswojeniu poetyki, otoczki, zapachów powieści, sam próbuję pisać. Wtedy czytam książkę drugi raz, już z analitycznym spojrzeniem na poszczególne sceny. Wypisuję dialogi, komentarze autora. Wpisuję je bezpośrednio do komputera".

[486] См. оригинал: „Mongolską, stepową, w której brzmi tęsknota za przestrzenią i słychać rytm pędzącego konia. Bo oni ciągle są w podróży".

По задумке режиссера, «всё происходит в голове Мышкина»:

> Он едет на поезде в Россию своих мечтаний и размышляет, как там будет. Может, он вообще не выходил из этого поезда, а эту историю с Рогожиным, Настасьей и Аглаей увидел во сне. Что находится в голове Мышкина? Я хотел бы сделать спектакль, который будет выражением его внутренних монологов: оттуда свет, изображения, музыка, то, что он видит и слышит в своих болезненных состояниях [Wyżyńska 2000: 7][487].

Мышкин, как видно из названия, поставлен в смысловой центр, является «настоящим князем духа, света». Варянов стремился создать сценического героя вне времени, который существует и в современности как «определенная идея, утопия», вступающая в конфликт с миром и как образ в романе, и как его главный прототип – Христос. Достоевский с сожалением констатировал, что с этой трудной задачей не справился. Герой польского режиссера вступает в конфликт с миром потребления уже в начале XXI века, желая донести свой внутренний свет и идеализм. Здесь в новой форме сталкиваются стереотипно западный и славянский миры – миры денег и чувств, в результате борьбы которых чрезвычайно сложно сохранить эмоциональный посыл и выйти победителем.

Идиот был первым романом Достоевского, прочитанным режиссером, в тот момент переживавшим влюбленность и воспринимавшим текст оптимистично. Совершенно иное восприятие на момент интервью и работы над спектаклем: роман виделся «чрезвычайно грустным, обрывающим заблуждения, выплевывающим, жестким, насыщенным болью». Духовный свет героя снова временно оказался слабее тьмы человеческого мира, что режиссер воспринимал как личную драму. Спектакль пользовался успехом, поэтому оказался и в летнем репертуаре театра, который в том году, как и другие варшавские сцены, в качестве эксперимента не закрылся на традиционные каникулы [Letni eksperyment 2000: 9]. Хотя в вышеупомянутой рецензии на спектакль по роману *Преступление и наказание* в Эльблонге можно найти упоминание и об этом спектакле в негативном ключе: «…для многих это стало неудачными атаками на форт Искусства. Яжину обвинили в далеко идущей редукции сюжетов и поверхностности смысловой целостности» [Jarzębska 2000a: 4][488].

В публикации за 6 апреля 2001 года обращалось внимание на фильм *Возвращение идиота* (*Návrat idiota*, 1999 г.) чешского режиссера Саши Гедеона[489] [CES 2001: 6]. Роли исполнили: Павел Лишка (Pavel Liška,

---

[487] См. оригинал: „Jedzie pociągiem do wymarzonej Rosji i rozmyśla, jak tam będzie. Może w ogóle z tego pociągu nie wysiadał, a tę historię z Rogożynem, Nastasją i Agłają zobaczył we śnie. Co znajduje się w głowie Myszkina? Chciałbym zrobić spektakl, który będzie wyobrażeniem jego monologów wewnętrznych: stąd światło, projekcje, muzyka, to, co on słyszy i widzi w swoich stanach chorobowych".

[488] См. оригинал: „…dla wielu okazały się nieudolnymi atakami na fortecę Sztuki. Jarzynie zarzucono daleko posuniętą redukcję wątków i spłycenie sensu całości".

[489] Саша Гедеон привлек к своему творчеству уже студентом, а его первая картина *Бабье лето* (*Indiánské léto*, 1995 г.) по рассказу американского писателя Френсиса Скотта

род. 1972 г.), Анна Гейслерова (Anna Geislerová, род. 1976 г.), Татьяна Вильхельмова (Tatiana Vilhelmová, род. 1978 г.), Юрий Лангмайер (Jiří Langmajer, род. 1966 г.), Юрий Махачек (Jiří Macháček, род. 1966 г.), Здена Хадрбольцова (Zdena Hadrbolcová, род. 1937 г.), Йитка Смутна (Jitka Smutná, род. 1952 г.). Лента получила пять «Чешских львов» – главную национальную кинонаграду страны. Это история возвращения героя из психиатрической лечебницы, повествование о которой основывается на его воспоминаниях. Герой едет в поезде и через процарапанную в замерзшем окне дыру наблюдает за людьми на перроне. Он направляется к своей тете, которая не подозревала о его существовании. Франтишек становится свидетелем сложных взаимоотношений сыновей тети Эмиля и Роберта с сестрами Анной и Ольгой. Он пытается, как и герой Достоевского, каждому протянуть руку помощи, но наталкивается на неприятие, непонимание и пренебрежение. В газете дано заключение: «Точная, аскетическая в средствах и прекрасно сыгранная история болезненной инициации застенчивого и доброго молодого человека в мещанский мир лжи, глупости и тривиальности отсылает к лучшим традициям чешского кино 60-х годов» [CES 2001: 6][490].

На втором показе экранизаций произведений Достоевского в гданьском кинотеатре „Żak" в декабре 2002 года также появилась эта картина, о чем информировала газета, отмечая «нежную музыку», «скромность помещений» и молодость актеров, что всё вместе создавало «образ огромной мощи». В публикации приведен фрагмент оценки фильма польского философа культуры, эссеиста и кинокритика Матеуша Вернера (Mateusz Werner, род. 1970 г.), который увидел в Мышкине второе пришествие, а вот в образе Франтишка – возвращение самого Мышкина, который едет из психиатрической лечебницы неисцеленным:

> Франтишек неизлечимо болен «любовью к ближнему» и в то же время наделен проклятой способностью эмпатии, ведущей к тому, что он видит и понимает значительно больше, нежели другие – становится зеркалом, в котором каждая человеческая подлость, ничтожность должны отразиться в столь значительно преувеличенном виде, насколько он будет больше стараться, чтобы отраженное зло оправдать, затушевать. Ничего удивительного, что идиота, который любит всех, никто не любит [Armata 2002: 4][491].

Фицджеральда (Francis Scott Fitzgerald, 1896–1940 гг.) сразу же соотнесла его с традициями режиссеров «чешской новой волны» 1960-х годов. Однако после громкого успеха *Возвращения идиота* режиссер не создал ничего значительного.

[490] См. оригинал: „Precyzyjna, ascetyczna w środkach i świetnie zagrana historia bolesnej inicjacji nieśmiałego i dobrego chłopaka w drobnomieszczański świat zakłamania, głupoty i trywialności, nawiązująca do najlepszych tradycji czeskiego kina lat 60".

[491] См. оригинал: „Frantisek – nieuleczalnie chory na «miłość bliźniego», a jednocześnie obdarzony przeklętą zdolnością empatii sprawiającą, że widzi i rozumie znacznie więcej niż inni – staje się lustrem, w którym każda niegodziwość, małość ludzka muszą się odbić w skali tym bardziej zwielokrotnionej, im więcej starań dołoży on, by odbite zło usprawiedliwić, zatuszować. Nic dziwnego, że idioty – który kocha wszystkich – nie kocha nikt".

На сцене театра „Mumerus" в Кракове 9 июня 2001 года состоялась премьера *Miłość i żałość* (*Любовь и жалость*)[492] по мотивам романа. Адаптация и режиссура – Мирослав Самсель (Mirosław Samsel), который был учеником уже упоминаемого Яна Новицкого, мотивирующего создавать образ, а не только заучивать текст. В постановке снова появляется модель Анджея Вайды: избранные диалоги Мышкина и Рогожина с Настасьей Филипповной на фоне. Великий режиссер, как известно, изобразил последнюю сцену романа с ночным бдением над телом убитой. Мирослав Самсель в часовой постановке попытался вместить «сложный сюжет любви-ненависти» между героями и по отношению к героине: «Эта краткость делает роман банальным: диалоги звучат хорошо, потому что это великая литература, но на первый план выходит мелодрама, не драма. Это то, чем Достоевский пользовался, но не то, к чему пришел в своем романе» [Targoń 2001: 9][493]. Особенно Иоанна Таргонь критиковала актерскую игру. Режиссер сам сыграл Рогожина, а в роли Мышкина выступил Адриан Пердъён (Adrian Perdjon, род. 1981 г.). Если в романе герои одного возраста, что имеет важное значение в концепции произведения, то в спектакле предстал старый Рогожин и чрезмерно юный Мышкин. Это разрушало идею братских отношений и выстраивало модель «отец – сын». Критик громила позерство Самселя, его театральность и искусственность, а также одинаковость Пердъёна, неуверенность и нежность, когда он из юродивого становился жертвенным тельцом [см. подробнее: там же]. Общая оценка спектакля была невысокой, идея не выглядела оригинальной, а игра актеров требовала существенных корректировок. Данный спектакль всё же смог продержаться на сцене долгое время и упомянут снова в газете за 25 мая 2007 года, когда в театральном анонсе сообщалось о его представлении в Гдыне (Wybrzeżak) и давалась аннотация [MB 2007b: 15].

Уже называемая Барбара Сасс стала режиссером спектакля и по роману *Идиот*. Его премьера состоялась 2 марта 2002 года в Театре имени Юлиуша Словацкого в Кракове (Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie). Она использовала перевод Ежи Енджеевича. Настоящая «драма человеческих страстей» разыгрывалась на основной сцене и на широком подиуме, который выходил в зрительный зал. Бедные декорации и костюмы актеров не относились к определенной эпохе или стране, создавая универсализм звучания проблематики. А чередования мест игры приближали и отдаляли действие от зрителя, который становился то соучастником, то наблюдателем. Режиссер пошла за повторением сюжета романа о Христе своего времени, начав действие со встречи героев в поезде и завершив сценой объятий-прощения Мышкиным (Кшиштоф Завадзки (Krzysztof Zawadzki, род. 1970 г.))

---

[492] О том, что спектакль оставался на афишах театра и в следующем месяце, свидетельствовала публикация газеты за 19 июля этого же года, анонсирующая представление [Dziś w Krakowie 2001b: 7].

[493] См. оригинал: „Skrótowość ta banalizuje powieść: dialogi brzmią dobrze, bo to świetna literatura, ale na pierwszy plan wydostaje się melodramat, nie dramat. To, z czego Dostojewski korzystał, a nie to, do czego w swej powieści doszedł".

Рогожина (Радослав Кшижовски (Radosław Krzyżowski, род. 1972 г.)). Оба героя представлены как двойственные характеры, в которых уживается добро и зло. Настасья Филипповна (Анна Радван (Anna Radwan, род. 1966 г.)) тоже совмещает инфернальность с чувством вины и страданием, жертвенностью. Она сталкивается с Аглаей (Доминика Беднарчик (Dominika Bednarczyk, род. 1972 г.)), но это не противопоставление. Изображение героев не выстроено по принципу контрастности – они взаимозаменяют и дополняют друг друга. Доминика Беднарчик, номинированная в этом же году на премию имени Леона Шиллера (Nagroda im. Leona Schillera) и сыгравшая к тому моменту ряд ролей, с особым вниманием подходила к «инфантильной и хищной» Аглае, о чем замечала в газете:

> Больше всего я боюсь встреч с Аглаей – она еще выходит из-под контроля в некоторых спектаклях. Этот персонаж дает невероятные возможности, является столь богатым и таинственным. Достоевский эту молодую девушку наделил чувствами зрелой женщины [JOTA 2002: 6][494].

Режиссер положила принцип личностного раздвоения в основу повествования постановки, когда зритель пребывал в состоянии осцилляции, изменяя свое отношение к героям в процессе развития действия. Критик Марек Микос о спектакле Сасс писал в газете:

> Ее *Идиот* оставляет нас перед лицом невыясненной тайны человеческого поведения. Это свидетельство смирения – столь сильно необходимого при встрече с другим. Смирения, которое не меньше, нежели раскрыл князь, верящий, что добро является универсальным. И всё же от такой несгибаемой веры, хотя бы и неагрессивной, остается уже только шаг до гордыни – матери нетолерантности [Mikos 2002: 16][495].

На сложность героев Достоевского обратила внимание в газете и другая критик, Иоанна Таргонь, которая отметила важность диалога между персонажами: «Барбара Сасс, адаптируя *Идиота*, старается отыскать золотую середину между верной передачей основной сюжетной линии романа и погружением в то, что является его сущностью – в диалог, в столкновение характеров» [Targoń 2002a: 7][496]. Хотя критик отмечала также определенные недостатки (несоответствие и эклектизм музыкального сопровождения,

---

[494] См. оригинал: „Najbardziej boję się spotkania z Agłają; wymyka mi się jeszcze na niektórych spektaklach. Ta postać daje niesamowite możliwości, jest tak bogata i tajemnicza. Dostojewski tej młodej dziewczynie dał uczucia dojrzałej kobiety".

[495] См. оригинал: „Jej *Idiota* pozostawia nas w obliczu niepojętej tajemnicy ludzkich zachowań. To świadectwo pokory, tak bardzo potrzebnej przy spotkaniu z innym. Pokory nie mniejszej niż objawiana przez księcia, który wierzył, że dobro jest uniwersalne. Przecież od takiej nieugiętej wiary, choćby nieagresywnej, już tylko krok do pychy – matki nietolerancji".

[496] См. оригинал: „Barbara Sass, adaptując *Idiotę*, starała się znaleźć złoty środek między sprawnym opowiedzeniem głównego wątku powieści a zagłębieniem się w to, co jest jej istotą: w dialog, w zdarzenia międzyludzkie".

местами – уход в мелодраматизм, нехватку необычности), спектакль назван «интересным», а главное – соответствующим авторскому замыслу, который можно определить как «необыкновенно притягивающий, но и сложный».

Подводя в газете итоги театрального сезона 2001/2002 гг. в Кракове и называя его «вполне удачным», Иоанна Таргонь среди сотни спектаклей выделила несколько, а среди них – именно *Идиота* Барбары Сасс, о котором говорилось как о «спектакле, стоящем преимущественно на актерстве, хотя также интересном как попытка поединка с Достоевским» [Targoń 2002b: 7][497].

В интервью для газеты за 26 октября 2007 года режиссер Кшиштоф Бабицки анонсировал первую премьеру нового сезона в ноябре постановкой по роману *Идиот* в Люблине (Teatr im. J. Osterwy, художественным директором которого он был в 2000–2011 гг.). Это очередное обращение к наследию Достоевского: в 2002 году Бабицки на этой же сцене создал успешный спектакль по *Бесам*, о чем пойдет речь далее. Режиссер признавался, что роман *Идиот* ценит превыше всех остальных произведений Достоевского и обращал внимание, что оно реже инсценировалось, в отличие от *Бесов*. В связи с большим объемом романа даже была идея разделить постановку на два театральных вечера, но режиссер отказался от этого. К. Бабицки характеризовал *Идиота* как «наиболее интровертивное» произведение:

> Это роман о чувствительном и даже сверхчувствительном человеке, сталкивающемся с миром, в котором всё продается и покупается, с миром денег и определенных цивилизационных искусственностей. Герой воспринимается в этом мире как заглавный идиот. И роман о том, к чему это ведет. Я это называю метафизическим голодом у Достоевского [Józefczuk 2007: 8][498].

Уже после состоявшейся 24 ноября премьеры трехчасового спектакля в газете за 26 ноября в одной публикации *Dwugłos o „Idiocie"* (*Два голоса об «Идиоте»*) были приведены две кардинально разнящиеся рецензии – Гжегожа Юзефчука (Grzegorz Józefczuk) и Михала Милоша Зелиньского (Michał Miłosz Zieliński) [Józefczuk, Zieliński 2007: 5]. Первый отзывался о постановке с восхищением, второй – с сомнениями вокруг успеха. Объемный роман требовал сценической адаптации, ряда сокращений и интерпретаций режиссера. Г. Юзефчук писал:

> Адаптацию режиссера Кшиштофа Бабицкого можно охарактеризовать как традиционную и радикальную одновременно, верную Достоевскому, но по-новому

---

[497] См. оригинал: „…spektaklu opartym głównie na aktorstwie, choć interesującym też jako próba zmierzenia się z Dostojewskim".

[498] См. оригинал: „Jest to opowieść o człowieku wrażliwym czy nadwrażliwym, który spotyka się ze światem układów, pieniędzy i ze światem pewnych sztuczności cywilizacyjnych, a który postrzegany jest przez ten świat jako tytułowy idiota. I opowieść o tym, co z tego wynika. Ja to nazywam głodem metafizycznym u Dostojewskiego".

> его создающую. Это волнующий, сногсшибательный спектакль, смысл которого не получится передать в нескольких словах. Он застревает в памяти, как шип [Там же][499].

Рецензент отделил образ князя Мышкина – «воплощение Христа» – социальной чертой пороков, которые он встречает в жизни. В адаптации режиссер попытался вместить многоуровневую жанровую структуру (мелодрама, любовный роман, библейский мессианский текст). Святость Мышкина подверглась искушению Настасьей Филипповной и стала братской для «безжалостного типа» Рогожина. Юзефчук указывал на протагонизм образов Мышкина и Рогожина как воплощений добра и зла, что несколько выбивается из не столь однозначной полифонической канвы романа, является его упрощением.

Режиссер представил сокращенную версию романа. Недаром М. М. Зелиньски назвал адаптацию «наиболее простой», но и «наименее интересной для зрителя». Рецензент говорил о нехватке эмоциональности, слабой актерской игре, искусственности, отсутствии динамики:

> Навязчивой и раздражающей является специфика выразительности фигур, появляющихся на сцене. Простое психологическое актерство и совершенно базовый запас жестов, мимики или интонаций голоса – этого определенно не хватает, чтобы открыть глубину всех эмоций, которые скрыты в тексте Достоевского [Там же][500].

Не сходились критики и в оценке заглавного персонажа, сыгранного Шимоном Сендровским (Szymon Sędrowski, род. 1977 г.): если для первого – это игра на «высоком диапазоне восторга», то для второго – «большое разочарование». Схожая высокая оценка обоих относилась к Кшиштофу Олхаве (Krzysztof Olchawa, род. 1977 г.), сыгравшему Рогожина. Эти два героя вышли в спектакле на первый план, между ними ведется сражение, хотя во всей постановке было задействовано около тридцати актеров.

Г. Юзефчук попытался увидеть и связь с современностью, что, на наш взгляд, выглядит интересной, но далеко идущей интерпретацией данного представления: «Идиот – это термин, использованный Достоевским иронически, это символ Иного. Наш мир боится Иного, который называется хиппи, мусульманин, русский, гей… И того, которого называют Художником, которого называют Поэтом» [Там же][501]. Премьера в конце ноября будто бы также служила реалистичности атмосферы для зрителя.

---

[499] См. оригинал: „Adaptację reżysera Krzysztofa Babickiego wypada określić jako równocześnie tradycyjną i radykalną, wierną Dostojewskiemu, ale i na nowo go kreującą. To przejmujący, powalający spektakl, którego sensu nie da się zawrzeć w kilku słowach. Tkwi w pamięci jak cierń".

[500] См. оригинал: „Natrętny i irytujący jest sposób ekspresji osób pojawiających się na scenie. Proste aktorstwo psychologiczne i bardzo podstawowy zakres gestów, min czy intonacji głosu to zdecydowanie za mało, aby wydobyć głębię wszystkich emocji, które kryją się w tekście Dostojewskiego".

[501] См. оригинал: „Idiota – termin użyty przez Dostojewskiego ironicznie – to synonim Innego. Nasz świat boi się Innego, który nazywa się hippis, Muzułmanin, Ruski, gej... I tego, który nazywa się Artystą, który nazywa się Poetą".

Оставался непреклонным М. М. Зелиньски, которому не хватило интерпретации, не увиденной им в простой иллюстративности. Он сравнивал постановку с киноадаптацией сериального толка, что для него было лишено смысла по причине траты личного времени. Режиссер и директор театра в уже упомянутом интервью объяснял такое двоякое восприятие спектаклей. Массовый и элитарный зрители требуют различных продуктов, а театр зачастую стремится «выживать» экономически, что ведет к поиску компромиссов. И такой подход не сделал представленную премьеру неким выдающимся театральным событием, которое стало бы громким и широко обсуждаемым. Скорее, речь шла о не самой удачной постановке по роману – одной из многих.

Более чем через десять лет режиссер, будучи уже художественным директором театра в Гдыне (Teatr Miejski im. Witolda Gombrowicza w Gdyni), вернулся к постановке по роману *Идиот* к шестидесятилетию этого театра. В газете за 30 сентября 2019 года анонсировалась премьера на весну 2020 года. Кшиштоф Бабицки замечал: «Я верю, что после успеха *Бесов* наши зрители снова охотно будут смотреть Достоевского» [Gulda 2019: 4][502]. Но эпидемия короновируса несколько скорректировала планы: премьера спектакля *Nastazja wychodzi za mąż* (*Настасья выходит замуж*) состоялась на малой сцене театра 6 июня 2020 года. Постановка также представила сокращенное повествование с ограничением до шести героев: Мышкин – Кшиштоф Берендт (Krzysztof Berendt)[503]; Рогожин – Мацей Визнер (Maciej Wizner, род. 1983 г.), уже сыгравший Верховенского в постановке режиссера по *Бесам*; Настасья – Вероника Навесняк (Weronika Nawieśniak, род. 1995 г.), которая, как и Кшиштоф Берендт, только закончила театральную школу; Аглая – Мартына Матолинец (Martyna Matoliniec); Ганя – Шимон Сендровски, сыгравший в других спектаклях режиссера по *Бесам* и *Идиоту* – Верховенского и Мышкина; Лизавета – Ольга Барбара Длугоньска (Olga Barbara Długońska, род. 1974 г.).

Действие разворачивается в универсальном пространстве с минимумом декораций (стулья, стол, кровать, зеркало), в наши дни переносят современные костюмы персонажей. Перед зрителем предстает поединок женского и мужского, светлого и темного, что снова несколько упрощает интерпретацию романа. Рецензент Лукаш Рудзиньски (Łukasz Rudziński) писал:

> Очень точная, преисполненная деталей и утонченности адаптация прозы Федора Достоевского, избавленная широкого контекста и десятков героев *Идиота*, представляет интересную вивисекцию мотивации и конфликта характеров шести героев [Rudziński 2020][504].

---

[502] См. оригинал: „Wierzę, że po sukcesie frekwencyjnym *Biesów* Dostojewski znów będzie chętnie oglądany przez naszych widzów".

[503] За исполнение этой роли актер в 2021 году получил премию мэра Гдыни.

[504] См. оригинал: „Bardzo dokładna, pełna detali i subtelności adaptacja prozy Fiodora Dostojewskiego, pozbawiona szerszego kontekstu i dziesiątków bohaterów *Idioty*, stanowi interesującą wiwisekcję motywacji i konfliktu charakterów szóstki bohaterów".

Свою несколько рискованную сценическую версию романа в октябре 2009 года предложил Войцех Косьцельняк (Wojciech Kościelniak, род. 1965 г.) на сцене музыкального театра „Capitol" во Вроцлаве:

> Я хотел бы, чтобы этот спектакль был о том, как мы пожираем друг друга. Современная жизнь основывается на том, что мы не просто хотим или желаем чего-нибудь, но всё время поглощаем – еду, другого человека, реальность. Чревоугодие также является важной чертой мира Достоевского [Kamińska 2009: 14][505].

Актеры признавались, что это была одна из самых трудных реализаций в их карьере, а режиссер совместил принципы музыкального и драматического театра, хотя, как утверждал, не замахиваясь на нечто великое, хотел представить такой посыл, чтобы пьеса не была герметичной. Единственным предметом декораций на сцене стал красный холодильник – символ холода в России и современности. В таком мире герои-двойники меняются местами: Рогожин из соперника-изверга становится страдающим Христом, преисполненным человечности; Мышкин – «волком в овечьей шкуре», «антихристом», виновником катастрофы; Настасья Филипповна – ужасной распутницей и жертвой насилия одновременно. В процессе работы над постановкой Косьцельняк искал свой подход к Достоевскому и его роману, диалектику осмысления персонажей. В этом он следовал репетиционному принципу постановки Анджея Вайды, ставшей одной из первых вариаций, которую, по собственному признанию, Косьцельняк видел в жизни, и это впечатление было «как удар грома». Вайда, используя прием сокращения, показал целый мир, глубочайшие эмоции романа. Режиссер продолжал:

> Один богослов сказал, что, если бы Христос ходил сегодня по земле, говоря исключительно правду, он не прошел бы и двадцати метров, так как люди убили бы его. Мышкин прельщает других тем, что ничего не желает, является зеркалом, в которое они могут посмотреться, сосудом, который могут наполнить. Поэтому с такой легкостью Настасья и Аглая – прекрасная дочь генерала Епанчина – влюбляются в него. Они могут его взять себе и наполнить собой. Мышкин провоцирует весь конфликт неосознанно: он не видит ничего дурного в том, что, будучи с Аглаей, одновременно любит Настасью. Для него не составляет труда отличить любовь-заботу к маленькой девочке, которую он видит в скандалистке, от эротической любви к Аглае. Он говорит: «Люблю жалостью, не любовью», – но нормальная женщина этого не поймет. Несчастье, которое несет с собой Мышкин, проистекает из того, что он видит лучше и больше. Мы

[505] См. оригинал: „Chciałbym, żeby ten spektakl był o tym, że pożeramy się nawzajem. Współczesne życie polega na tym, że nie tylko chcemy czy pożądamy czegoś, ale wciąż pochłaniamy – jedzenie, drugiego człowieka, rzeczywistość. Żarłoczność jest także ważną cechą świata Dostojewskiego". Имя режиссера и то, что он обращался к творчеству Достоевского, упомянуто также в газете за 27 января 2011 года. Речь шла о культурном конкурсе „Sztorm Roku", который шестой раз организовывался ежедневником „Gazeta Wyborcza"; в категории „Teatr" безусловным претендентом на победу назывался Войцех Косьцельняк за постановку *Куклы* Б. Пруса [Głosuj… 2011: 6].

воспитываемся в мире, в котором нас учат защищаться от него. По причине воспитания и болезни князь этого не умеет [Там же][506].

Режиссер вступил в дискуссию с Достоевским, создал собственный комментарий к роману, перенося действие в современное пространство, разворачивая сюжет на основе событийности, а не на психологизме. Это также представление персональной рецепции произведения. Образ Настасьи Филипповны – как некое пересечение с Мерлин Монро, обольстительной жертвы мужского мира. Романный конфликт между Европой и Россией перерастает в столкновение ценностей мира потребления начала XXI века с идейным этосом польской «Солидарности» 80-х годов прошлого века. Капиталистические понятия вытесняют старое представление о таких категориях, как «идейность, честь, высшая правда и дружба». Все эти элементы режиссер заключил в конфликт Мышкина и Рогожина. Роман стал близким зрителю, понятным, но отсылал к классике, которая подверглась полному субъективному переосмыслению.

Газета 5 ноября 2009 года сообщила о премьере по роману *Идиот* в Театре имени Яна Кохановского (Teatr imienia Jana Kochanowskiego) в Ополе. Для этого известного по музыкальным фестивалям, но небольшого города данная постановка характеризовалась как одна из величайших за последние годы. Режиссировал спектакль Томаш Конина (Tomasz Konina, 1972–2017 гг.)[507], который представил полифонию в конструкции сцены: акты проигрывались на различных уровнях. Он также стал сценографом и адаптировал текст Достоевского, долго его осмысливая. Режиссер признавался: «Это будет своего рода панорама всего общества. Мы однако не хотели это помещать в конкретном времени» [Łuba 2009: 1][508]. Получилась очередная попытка вынести роман за пределы XIX века, сделать современным для каждого поколения.

На 11 октября 2011 года в газете анонсировалась премьера спектакля по *Идиоту* в режиссуре Гжегожа Браля (Grzegorz Bral, род. 1961 г.)[509]

---

[506] См. оригинал: „Pewien teolog powiedział, że gdyby Chrystus chodził dziś po ziemi, mówiąc wyłącznie prawdę, nie przeszedłby 20 metrów, bo ludzie by go zabili. Myszkin uwodzi innych tym, że niczego nie chce – jest lustrem, w którym oni mogą się przejrzeć, naczyniem, które mogą wypełnić. Dlatego tak łatwo Nastazja i Agłaja – piękna córka generała Jepanczyna – zakochują się w nim. Mogą go sobie wziąć i wypełnić sobą. Myszkin wywołuje cały konflikt nieświadomie – on nie widzi nic złego w tym, że jest z Agłają, równocześnie kochając Nastazję. Łatwo jest mu rozróżnić opiekuńczą miłość do małej dziewczynki, którą widzi w skandalistce, od erotycznej miłości do Agłai. Mówi: «kocham żałością, a nie miłością», ale normalna kobieta tego nie zrozumie. Nieszczęście, jakie za sobą niesie Myszkin, wynika z tego, że widzi lepiej i więcej. My wychowujemy się w świecie, w którym uczy się nas bronić przed tym światem. Wychowanie księcia i jego choroba sprawiają, że on tego nie potrafi".

[507] Томаш Конина был директором и художественным руководителем театра в 2007–2015 гг. За год до премьеры по роману Достоевского режиссер уже обращался к русской классике и поставил в этом же театре спектакль по пьесе А. П. Чехова *Вишневый сад*.

[508] См. оригинал: „Będzie to swoistego rodzaju panorama całego społeczeństwa. Nie chcieliśmy jednak tego umiejscawiać w konkretnym czasie".

[509] Гжегож Браль начинал в экспериментальном театре, создал „Teatr Pieśń Kozła", позже – „Brave Festival" (с 2005 г.), посвященный различным культурам мира, которые находятся на

в Варшаве (Teatr Studio). Как и Анджей Вайда, режиссер говорил, что для него «важен процесс» и он не идет в театр с «готовой концепцией». В постановку вошли фрагменты произведения, а из 260 страниц первоначального сценария осталось 30, как отмечалось в публикации. Фабульным центром для режиссера стала сцена дня рождения Настасьи Филипповны, сыгранной Ольгой Пашковской (Olga Paszkowska, род. 1986 г.), которая должна была удерживать эмоциональный накал игры на протяжении всей сцены. Этой задаче служили технические средства: босые актеры ходили по решетке гриля, через который пробивалось пламя, бросали ножами в героиню; хоральная грегорианская музыка Яцека Халаса (Jacek Hałas) будто расширяла сценическое пространство. Режиссер именно музыку назвал «пространством», столь необходимым ему для спектакля. Сам композитор является музыкантом, певцом и танцором, увлекается традицией хороводного танца, бродячих артистов. В 2005 году он поехал по Европе с традиционной юртой, представляя эффекты своих музыкальных поисков вместе с артистами из разных стран. Обращение к его творчеству уже говорило о неординарности решения. О самом романе Г. Браль замечал: «*Идиоту* сто лет, а ничего не изменилось. Это роман о людях, которые ищут святости, духовности, достоинства. Когда же пытаются к этой духовности приблизиться, отскакивают от самих себя» [Pacewicz 2011: 6][510].

В театральном сезоне 2013/2014 краковского театра „Bagatela" в газете анонсировалась постановка *Идиота* в режиссуре Норберта Раковского (Norbert Rakowski, род. 1968 г.). В ролях: Настасья Филипповна – Уршуля Грабовска (Urszula Grabowska, род. 1976 г.), Мышкин – Войцех Леонович, игравший ранее в этом же театре Раскольникова, что отмечалось выше; Рогожин – Дариуш Старчевски (Dariusz Starczewski, род. 1965 г.) и др. В публикации приводилась театральная заявка к спектаклю:

> *Идиот* – это роман о хрупких существах, эмоции которых, амбиции, самовлюбленность, искушения и гордыня побеждают трезвость рассудка. Это попытка ответить себе на вопрос, имеем ли мы в современном мире шанс на искренность, чистоту и аристократизм [Janczura 2013: 10][511].

Подчеркнута связь классического текста с современностью, что указывает на его актуальность и значимость. Спектр проблем, представленных в романе, не звучит как нечто архаическое, но выглядит данностью, которая волнует зрителя.

грани исчезновения. В 2010–2012 гг. Браль был художественным директором варшавского театра „Studio". С 2012 года преподает авторский курс в Лондоне *Bral School of Acting*.

[510] См. оригинал: „*Idiota* ma 100 lat, a nic się nie zmieniło. To opowieść o ludziach, którzy poszukują świętości, duchowości, dostojeństwa. Gdy jednak próbują się do tej duchowości przybliżyć, odbijają się od samych siebie".

[511] См. оригинал: „*Idiota* to opowieść o istotach kruchych, których emocje, ambicje, egotyzm, pokusy i pycha wygrywają ze zdrowym rozsądkiem. To próba odpowiedzenia sobie na pytanie, czy w dzisiejszym świecie mamy szanse na szczerość, czystość i szlachetność".

На 32-м Фестивале театральных школ (32. Festiwal Szkół Teatralnych) в Лодзи 9 мая 2014 года Варшавская театральная академия представила спектакль *Szkice z Dostojewskiego* (*Наброски по Достоевскому*):

> Представление в двух частях в режиссуре Майи Коморовской появилось по мотивам *Идиота* (*Вокруг Мышкина*) и *Братьев Карамазовых* (*Вокруг Алеши*). Взятые для спектакля фрагменты романов концентрируются на образах князя Мышкина, Настасьи Филипповны, Рогожина, а также Алеши, Дмитрия Карамазова и Грушеньки [IZ 2014: 10][512].

Это был студенческий дипломный проект, а также творческая точка педагогической работы Майи Коморовской. В спектакле композиционно обозначена смысловая диалектика образов, которые взаимодействуют в художественном пространстве Достоевского и через которые раскрывается смысловая наполненность других персонажей. Это не только углубление проблем писателя, но и их переосмысление. В то же время – восхождение к единому праобразу-идеалу – Христу. Вне всякого сомнения, Достоевский стал важным автором для актрисы, что отмечено в интервью к ее восьмидесятилетию [Sobolewski 2017: 28].

А в 2014 году в театре „Soho" в Варшаве появилась постановка по роману *Идиот* в адаптации и режиссуре Игоря Гожковского (Igor Gorzkowski). На сцене пять героев. Роль Мышкина исполнила актриса Агата Бузек, как уже отмечалось, ранее сыгравшая Соню в постановке по *Преступлению и наказанию*. Так герой вынесен за границы категории пола. Рядом с этим нетипичным образом появилось его альтер-эго, тень – безмолвный, как в *Великом инквизиторе*, Христос – Марек Какареко (Marek Kakareko). Аглая – Иоанна Осыда (Joanna Osyda). Настасью Филипповну как «падшего ангела» представила Магдалена Червиньска (Magdalena Czerwińska). Парфен Рогожин исполнен прямолинейно «отчаянным, жестоким и строгим» Эриком Любосом (Eryk Lubos). В рецензии на спектакль в газете отмечена «статичность», «простодушность», «одержимость» Мышкина, что охарактеризовано как «упрощенное» изображение. Указана связь с несколько облегченным осмыслением образа и романа Владимиром Набоковым в его лекциях [см. подробнее: Набоков 2016: 174–177]. Но категорично подчеркивалось:

---

[512] См. оригинал: „Dwuczęściowe przedstawienie w reżyserii Mai Komorowskiej powstało na motywach *Idioty* (*Wokół Myszkina*) i *Braci Karamazow* (*Wokół Aloszy*). Wybrane do spektaklu fragmenty powieści koncentrują się na postaciach księcia Myszkina, Nastazji Filipowny, Rogożyna oraz Aloszy i Dymitra Karamazowów i Gruszeńki". Майя Коморовска (Maja Komorowska, род. 1937 г.) – известная польская актриса, получившая множество наград, снявшаяся также в картинах Анджея Вайды, а в 1991–2016 гг. преподававшая в Театральной академии им. Александра Зельверовича в Варшаве (Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie). Актриса также сыграла Аглаю в адаптации *Идиота* 1961 года (Teatr 13 Rzędów) Вальдемара Крыгера (Waldemar Krygier, 1928–2006 гг.), театрального экспериментатора и близкого коллеги Ежи Гротовского.

> Несмотря на это, ставить Достоевского в театре – трудная задача. Не один артист пал перед ним. К сожалению, это касается Гожковского и его *Идиота* с героями, одетыми в белое, белой мебелью и босой Настасьей, с коллективными попытками втягивания в действие зрителей. Бесконечное прохождение через сценическую комнату, от дверей до дверей, проигрывается на высоких нотах [Mrozek 2014: 7][513].

Более того, наилучшими сценами назывались те, где Аглая насмехается над Мышкиным. Серьезность драматизма получилась наивной и банальной, осмысленной со школьной прямолинейностью.

Спектакль Гожковского был показан на театральном фестивале IX Przegląd Przedstawień Istotnych „Przez Dotyk" в Ченстохове (Teatr im. Adama Mickiewicza) в 2015 году, о чем упоминалось в газете. В честь юбилейного фестиваля в 2016 году издание объявило конкурс среди читателей, которым предлагалось описать представление, запомнившееся больше всего. Воспоминания о спектакле *Идиот* принадлежали зрительнице Алиции Масляж (Alicja Maślarz), которая восхищалась идеей с ролью Агаты Бузек и не только:

> …ее Мышкин такой, какого хотел бы Достоевский: утонченный, чувственный, наивный, смешной, красивый, добрый, честный. Запомнился и Рогожин в исполнении Эрика Любоса – роль буйная и хищная. Гожковски писал, что это самая сложная из его пьес, но эффект для зрителя огромный. Врезалась мне в память так, будто я ее видела вчера. Живописный спектакль с большой колористикой, хотя герои одеты в белое [Suliga 2016: 2][514].

Расхождение в оценках критика и зрителя демонстрирует контраст аналитического характера и восприятия гедонистического уровня, когда задачи режиссера достигаются с разной степенью эффективности.

В 2017 году состоялась очередная премьера одноименного спектакля по роману *Идиот* (перевод Ежи Енджеевича) в Национальном театре (Teatr Narodowy, Scena przy Wierzbowej) в Варшаве в режиссуре Павла Мискевича (Paweł Miśkiewicz, род. 1964 г.)[515]. В главной роли – Павел Томашевски (Paweł Tomaszewski, род. 1983 г.), воплотивший двойственность персонажа – святой и бунтарь. Актер, как и Достоевский, считал

---

[513] См. оригинал: „Mimo to wystawienie w teatrze Dostojewskiego to twardy orzech do zgryzienia. Niejeden artysta nie dał mu rady. Niestety, dotyczy to też Gorzkowskiego i jego *Idioty*, z postaciami ubranymi w biel, białymi meblami i bosą Nastazją, z kokieteryjnymi próbami wciągania publiczności w akcję. Nieustanne przechodzenie przez sceniczny pokój, od drzwi do drzwi, rozgrywa się przy podniosłych akordach".

[514] См. оригинал: „…jej Myszkin jest taki, jakiego by chciał Dostojewski: delikatny, wrażliwy, naiwny, śmieszny, piękny, dobry, szczery. I pamiętam rolę Rogożyna w wykonaniu Eryka Lubosa, rola żywiołowa i drapieżna. Gorzkowski pisał, że to najtrudniejsza z jego sztuk, ale efekt dla widza duży. Utkwiła mi w pamięci, jakbym ją wczoraj widziała. Spektakl malarski z dużą kolorystyką, mimo że bohaterowie ubrani na biało".

[515] Детальный анализ данной постановки можно найти в нашей публикации *Варшавская премьера «Идиота» как путь осмысления романа Федора М. Достоевского* в журнале „Studia Rossica Gedanensia" (4/2017).

Мышкина неудачным экспериментом писателя, признавался на генеральной репетиции, что спектакль, разделенный на две части, представляет собой объективный взгляд на героя со стороны и субъективный, внутренний мир в голове «болезненного Мышкина»:

> Большое значение здесь имеет пространство, которое из-за использования огромного количества зеркал становится навязчивым, от него болят глаза, чувствуется усталость. Это реальность героя, неприспособленного к этому миру, мужская версия *Алисы в стране чудес* [Szymańska 2017: 24][516].

Главная проблема образа для актера – сложность воплощения добра в искусстве. Здесь также совпадение с мыслью Достоевского, который писал об этом еще на этапе создания произведения. Продолжительность представления – 3 часа 40 минут (с одним антрактом), на сцене 15 актеров, первые ряды зрительного зала стоят на сцене, будто врезаясь в мир тех, кто наблюдает не только за действием на сцене, но и видит себя в стене зеркал-декораций. Игра с миром двойников – ключ к пониманию спектакля. Добро уступает место злу, оно начинает увлекать и затягивать, а герой романа будто перемещается в художественное пространство *Бесов*. Христос предстает сильным человеком, который пребывал среди различного рода грешников. «Доброта не должна означать слабости», по словам Томашевского. Именно такой образ культуры и персонаж романа становится лидером современной политической жизни, который взывает к массам. Это не статическая святость, а изображение поиска, диалектика характера. В публикации газеты упоминались и другие знаковые актеры в роли Мышкина: Ежи Радзивилович в спектакле Вайды; Цезарий Косиньски – у Варянова; Агата Бузек – у Гожковского.

В газете за 13 апреля 2018 года также упомянут спектакль Мискевича, но несколько в ином контексте: постановка попала в финал Второго фестиваля сценографии и костюмов (Festiwal Scenografii i Kostiumów „Scena w Budowie") в Люблине. Сценографию к спектаклю приготовила Барбара Ханицка (Barbara Hanicka, род. 1952 г.), работавшая для известнейших польских и зарубежных режиссеров на различных театральных площадках [Kowalewicz 2018: 1]. Спектакль стал примером того, как сценография выходит за границы лишь формального наполнения сцены, играет ключевую роль в передаче режиссерского замысла.

В интервью для газеты за 5 июня 2017 года о работе над спектаклем по роману *Идиот* признавался режиссер Януш Опрыньски. Речь шла о постановке *Święty Idiota* (*Святой Идиот*) в Бельско-Бяле (Teatr Polski). На замечание журналиста «снова Достоевский» звучит ответ, что сразу после этой постановки будут *Бесы*, и комментарий: «Достоевский – это один из самых важных людей литературы. Из него я черпаю знания о мире и с ним

[516] См. оригинал: „Dużą rolę odegra tu przestrzeń; przez wykorzystanie wielu luster staje się inwazyjna, bolą od niej oczy, czuć zmęczenie. To jest rzeczywistość nieprzystosowanego do świata bohatera, męska wersja *Alicji w krainie czarów*".

пытаюсь, используя театр, ставить самые важные вопросы» [Krysiak, Opryński 2017: 20][517]. Опираясь на открытиях Цезария Водзиньского о юродивых у Достоевского, режиссер ищет именно эти образы, прислушивается к полифоническому звучанию героев. Опрыньски отмечал:

> Я сейчас закончил работу над адаптацией *Идиота*, актеры получают от меня тексты, слова, которые толкают их в эмоциональное подполье, но есть в них и смесь серьезности и смеха. В *Идиоте* есть фантастический персонаж Лебедев, исследователь *Апокалипсиса*, который говорит, что Настасью Филипповну будет крушить *Апокалипсисом*. Говорит со всей серьезностью, в принципе подлый тип. У Достоевского полно таких хулиганов, которых любишь, потому что это начитанные хулиганы [Там же][518].

Уже в газете за 30 сентября можно было прочитать о премьере *Святого Идиота* Януша Опрыньского. Здесь также подчеркивалось, что постановка базируется как на романе Достоевского, так и на одноименной со спектаклем книге Водзиньского. Основой изображения становится не только сюжет произведения, но и представление феномена юродства как важного элемента русской культуры. Режиссер, совмещая глубокие обобщения, желал говорить с современным зрителем, срывать маски не только с героев, но и с тех, кто придет на спектакль [Odziomek 2017: 2].

На сезон 2017/2018 была заявлена еще премьера *Идиот*а Шимона Качмарека (Szymon Kaczmarek, род. 1986 г.) в Театре имени Ванды Семашковой в Жешуве (Teatr im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie). И это в исследуемом нами материале была последняя публикация, в которой отражалась театральная жизнь романа Достоевского.

Прочтений и вариаций много, и каждая из них помогает польскому зрителю и читателю заново или по-новому открывать для себя роман Достоевского. Ян Боньча-Шабловски заметил: «Текст Достоевского рождает желание у каждого заглянуть в мрак собственной души, где всегда можно найти что-то вдохновляющее» [Bończa-Szabłowski 2013][519]. Ряд режиссеров помещают Мышкина в современное пространство, задаются вопросом, как такой образ мог бы существовать в наше время. Например, писательница Сильвия Хутник (Sylwia Chutnik, род. 1979 г)[520] на одной

---

[517] См. оригинал: „Dostojewski to jeden z najważniejszych ludzi literatury. Z niego czerpię wiedzę o świecie i za nim próbuję, używając teatru, stawiać najważniejsze pytania".

[518] См. оригинал: „Skończyłem teraz pracę nad adaptacją *Idioty*, aktorzy dostają ode mnie teksty, słowa, które pchają ich w otchłań emocjonalną, ale jest w nich też mieszanina powagi i śmiechu. Jest w *Idiocie* fantastyczna postać Lebiediewa, badacza Apokalipsy, który mówi, że Nastazję Filipownę będzie kruszył Apokalipsą. Mówi z całą powagą, a w gruncie rzeczy kanaliowaty typ. U Dostojewskiego jest pełno takich chuliganów, których się kocha, bo to chuligani oczytani".

[519] См. оригинал: „Tekst Dostojewskiego zachęca każdego do zajrzenia w mroki własnej duszy, gdzie zawsze można znaleźć coś inspirującego".

[520] Является культурологом, феминисткой, общественной активисткой. Получила «Паспорт» журнала „Polityka" в категории «Литература» (2008 г.), трижды номинировалась на литературную премию „Nike" (2009 г.; 2013 г.; 2015 г.), обладательница иных наград.

из встреч с читателями в марте 2018 года темой литературного обсуждения сделала роман *Идиот*. В анонсе мероприятия в газете можно было прочитать, что «…писательница пытается ответить на вопрос, выжил бы князь Мышкин в современной действительности или нет» [AGAPIAS 2018a: 14][521]. Всё это лишь подтверждает актуальность тематики и проблем, поднятых Достоевским, независимо от времени и пространства.

Последнее обращение к роману *Идиот* на страницах газеты относится к 2019 году в связи с появлением первого шведского комедийного сериала канала HBO – *Gösta*. Заглавный герой, роль которого играет Вильхельм Бломгрен (Vilhelm Blomgren, род. 1991 г.), несет добро в мир, независимо от обстоятельств. Окружающие принимают его действия не только с насмешкой, но и попросту используют. Мир оказывается не готовым принять добро как норму. Режиссер сериала Лукас Мудиссон (Lukas Moodysson, род. 1969 г.) известен также как сценарист, прозаик и поэт. В телевизионном приложении газеты в аннотации к сериалу читаем о его создателе: «Он не скрывает, что его вдохновил Федор Достоевский и его роман *Идиот*. Действительно, сложно в образе Йёсте не увидеть отпечатка князя Льва Мышкина» [Tatarska 2019: 2][522]. Как и герой произведения, он не в состоянии творить добро для всех, ибо кто-то оказывается обделенным. Его образ – это аллегория Швеции, целого народа, каким он пытается быть. Достоевский, перенесенный на иной грунт и в наше время, оказывается всё так же современен.

Театральные постановки и киноверсии по роману *Идиот* – это всегда либо использование литературоведческого и философского анализа образов, либо кардинальное их упрощение. Элитарность культуры вступает в противостояние с массовостью и коммерциализацией. Метафизика «прекрасного человека» раскрывается как универсальная категория, в плоскости которой возникает дискурс мира Достоевского. Автор звучит актуально, будто разговаривая с читателем и зрителем о волнующих их вопросах. Рецепция образа Мышкина не нацелена на монологическое восприятие, что коррелирует с творческой задумкой самого Достоевского. Христианская образность получает современное наполнение массового культурного сознания, раздвигая рамки рецептивной характеристики. Анализ произведения, безусловно, является фрагментарным, но расширение отмеченных позиций может подтолкнуть к дальнейшему глубокому литературоведческому пониманию тем и образов.

---

[521] См. оригинал: „…pisarka spróbuje odpowiedzieć na pytanie, czy książę Lew Myszkin przetrwałby we współczesnych czasach".

[522] См. оригинал: „Nie ukrywa, że zainspirował go Fiodor Dostojewski i jego powieść *Idiota*. Rzeczywiście, trudno w postaci Gösty nie zobaczyć odbicia księcia Lwa Myszkina".

Рассказ *Чужая жена и муж под кроватью* и повесть *Вечный муж*

Тема адюльтера, не новая для мировой литературы, появилась еще в раннем творчестве писателя – это *Чужая жена* (1848 г.) и *Ревнивый муж* (1848 г.), переработанные в одно произведение *Чужая жена и муж под кроватью* (1860 г.) [Достоевский 2014а: 651]. Комментаторы нового издания Достоевского *Полное собрание сочинений и писем в тридцати пяти томах* замечают:

> В редакции *1860* водевильный сюжет, построенный на подменах «своя – чужая жена» и «муж – другой, я – друг его», варьирует главную тему *Двойника* и двойничества и несет в себе потенциал психологически углубленной трактовки темы мужа и любовника, страдающих от неверности одной и той же женщины [Там же: 653].

Дальнейшее усложнение психологии героев происходит уже в *Вечном муже* (1869 г.), когда Достоевский имеет опыт работы над большими романами: «Достоевский проследил смешение трагического и комического, пошлости и высокого в сознании и поступках Трусоцкого, сложную диалектику тирана и жертвы, которую писатель связывает с „подпольем" и „подпольной темой"» [Достоевский 1974а: 477]. Именно поэтому рецепция данных произведений сведена нами через тематическое единство и своеобразие поэтики в раздел, который хронологически находится среди анализа больших романов.

Первое упоминание рассказа *Вечный муж* встречаем на страницах газеты в апреле 1993 года, когда произведение появляется в списке новоизданных книг [Nowości kwietnia 1993: 16].

Уже в следующем году в «Телевизионном театре» режиссер Мариуш Трелиньски[523] осуществил постановку произведения, воспользовавшись переводом Юлиана Тувима (Julian Tuwim, 1894–1953 гг.). Это 80-минутный спектакль *Natalia* (*Наталья*) с Войцехом Пшоняком (Wojciech Pszoniak, 1942–2020 гг.)[524], Яном Фрычем (Jan Frycz, род. 1954 г.), Боженой Адамек (Bożena Adamek), Аней Летки (Ania Letki). Адаптация названа «историей об измене и искуплении». В газете Достоевский представлен автором, который пользуется наибольшей популярностью в театре, так как интересен

[523] Мариуш Трелиньски – один из лучших современных польских режиссеров. В 1995 году появилась его картина *Кроткая* (*Łagodna*). Начинал карьеру в кино, но нашел себя в оперном искусстве. Настоящим прорывом стала его постановка *Мадам Баттерфляй* (1999 г.), после которой оперные сцены мира откроют свои двери для режиссера. В 2018 году получил награду лучшего оперного режиссера мира (International Opera Awards), называемую «оперным Оскаром». Является художественным директором Большого театра. Национальной оперы в Варшаве (Teatr Wielki – Opera Narodowa w Warszawie). Трелиньски разрушает оперную конвенцию, в его работах прослеживается собственный стиль, который направлен не просто на передачу сюжета, но и на изображение через психологическое интерпретирование. Сцена становится будто внутренним миром персонажа, который является действующим лицом и наблюдателем за происходящим. Постановки Трелиньского представлены на ведущих оперных сценах. 19 декабря 2004 года в газете сообщалось о премьере в Варшаве оперы *Пиковая дама* и печаталось интервью с режиссером. Трелиньски обратил внимание на несколько основных особенностей своего творчества: то, что он стремится к раскрытию «внутренней структуры повести», создает «аисторическое изображение», видит в опере вид искусства с «абсолютной условностью», его герои становятся «знаками». Он использует также «психологические сокращения». Свою версию оперы П. И. Чайковского по произведению А. С. Пушкина режиссер интересным образом соотносил с героем Достоевского: «Одержимость Германа у меня ассоциируется с другим героем – Раскольниковым из *Преступления и наказания* Достоевского, также подчиненным одной идее фикс. Удивительно, что и Пушкин, и Достоевский описывают своих героев почти теми же самыми словами: „Бледный, мрачный, как будто из ада походит", блуждающий в горячке улицами Петербурга» (см. оригинал: „Obsesja Hermana kojarzy mi się z inną postacią – Raskolnikowem ze *Zbrodni i kary* Dostojewskiego, również ogarniętym jedną idee fixe. Zadziwiające, że i Puszkin, i Dostojewski opisują swoich bohaterów niemal tymi samymi słowami: «Blady, mroczny, jak z piekła rodem», snujący się w gorączce po ulicach Petersburga") [Dębowska 2004: 3]. В интервью в газете 2006 года Трелиньски признавался, что с проектом постановки, основанной на прозе Достоевского, он пришел на телевидение еще в 80-е годы, сразу после окончания киношколы. Хотя проект и был интересным, режиссер тогда не получил на него согласия [Janowska, Mucharski 2006: 27].

[524] Актер играл Петра Верховенского в *Бесах* Анджея Вайды, а также полковника Ростанева в упоминаемом спектакле Изабеллы Цивиньской по повести *Село Степанчиково и его обитатели* в 2006 году. Снимался в польских и зарубежных проектах, сыграл десятки ролей, лауреат многочисленных наград, в их числе Орден командора Искусств и литературы Франции (2018 г.). В одном из интервью для газеты актер вспоминал о своей театральной роли в спектакле Вайды, утверждал, что проживал каждую роль, срастался с персонажами и, рассуждая о социальном неравенстве, ссылался на *Бесов* Достоевского: «Всегда те, кто не имеет, желают забрать у тех, кто имеет. Только вот, как написал в *Бесах* Достоевский, это начинается с неограниченной свободы, а приводит к неограниченному деспотизму» (см. оригинал: „Zawsze ci, którzy nie mają, chcą odebrać tym, którzy mają. Tylko że, jak napisał w *Biesach* Dostojewski, to zaczynanie od nieograniczonej wolności, a dochodzenie do nieograniczonego despotyzmu") [Subbotko 2015a: 16].

глубиной нравственных проблем человеческого бытия, его крайней двойственностью на границе морали и аморальности [Natalia 1995: 4]. Как некогда у Анджея Вайды, о чем речь шла выше, заглавная героиня не появляется на сцене: «Трелиньски изменил название, подчеркивая и создавая эффект присутствия образа, который, хотя и не появляется физически, разделяет и одновременно объединяет героев» [Там же][525]. Режиссер прочитывает и передает суть двойничества, заложенную Достоевским в персонажах. Трусоцкий для Вельчанинова становится его отражением, зеркалом, в котором можно рассмотреть собственный внутренний мир [см. подробнее: Там же].

В 1995 году состоялась премьера *Чужой жены и мужа под кроватью* в том же «Телевизионном театре» по переводу Габриэля Карского (Gabriel Karski, 1895–1978 гг.) в режиссуре Изабеллы Цивиньской. Перед зрителем 72 минуты представления с Янушем Михаловским (Janusz Michałowski, род. 1937 г.), Кшиштофом Вакулиньским (Krzysztof Wakuliński, род. 1949 г.), Данутой Стенкой. Зритель знакомится с Достоевским как автором фарса, а не известным по большим романам исследователем человеческой души. Произведение охарактеризовано как театральное. В описании спектакля в газете приводится и история создания рассказа на основе двух ранних текстов, что мы отмечали выше. Замечено и важное свойство текста, который фарсом является только лишь формально: «Достоевский мастерски балансирует на грани комичности и трагизма, наделяя свое произведение гротескным измерением» [Cudza żona… 1995: 4][526].

Рецепция данных произведений характеризуется бытовым уровнем тематики, бульварностью интерпретации, хотя и наблюдается попытка выстраивания параллелей с ведущими мотивами и образами Достоевского. При этом данные категории не расширены и остаются неузнаваемыми для массового зрителя и читателя.

[525] См. оригинал: „Treliński zmienił tytuł, podkreślając i uobecniając tym samym postać, która, choć nie pojawia się fizycznie, jest tą, która dzieli, a zarazem łączy bohaterów”.

[526] См. оригинал: „Dostojewski w mistrzowski sposób balansuje na granicy śmieszności i tragizmu, nadając swemu utworowi wymiar groteski”.

Рецепция романа *Бесы* как осмысление метафизики зла тоталитарного и посттоталитарного мира

Роман *Бесы* стал закономерным итогом развития русской литературы, выстроенной на диалектике образа «лишнего человека», который начал бунтовать и попал в пустоту отрицания, нигилизма. Исток этого процесса Александр Качоровски увидел в романе *Герой нашего времени* (1840 г.) М. Ю. Лермонтова (1814–1841 гг.) [Kaczorowski 1997b: 16]. При этом в заглавии статьи *Od Demona do Biesów* (*От Демона до Бесов*) отмечен один из важнейших образов мировой культуры и Лермонтова – Демон, который появляется в одноименной поэме у поэта уже в 1829 году, переживая трансформацию на протяжении следующего десятилетия. В итоге получился сложный образ, который пытались разгадывать философы и литературоведы. «Прямым родоначальником» идей Ницше стал Лермонтов для В. С. Соловьева; Д. С. Мережковский (1865–1941 гг.) задавался вопросом, куда же ведет такое «богоборчество» – «к богоотступничеству или богосыновству». В. Ф. Михайлов (род. 1946 г.), биограф Лермонтова, разбирая все эти моменты, заметил: «Действительно, Демон хотел и с небом примириться, и веровать добру, но никто этому не поверил» [Михайлов 2015: 413]. Достоевский пошел дальше и создал целую серию образов, обольщенных злым духом, в которого все поверили – и погибли. Александр Качоровски в статье, посвященной изданию *Героя нашего времени* в качестве приложения к газете в серии классического литературного наследия, в романе Лермонтова видел определенный залог дальнейшего развития русской литературы XIX века. Как замечал критик, Достоевский пришел в литературу, будучи младше на несколько лет Лермонтова на момент написания им романа, а самого поэта уже давно не было в живых. И если важные исторические события в России объективно обошли биографию Лермонтова, они с полной силой соприкоснулись с биографией

Достоевского после его возвращения с каторги. Литературные образцы, историческая ситуация и общественные условия станут базой в развитии золотого века русского романа. В этой статье Качоровски в качестве примера, который был бы невозможен без *Героя нашего времени*, приводит роман Достоевского *Преступление и наказание* [Kaczorowski 2005b: 13].

Идейный спор вокруг образа Николая Ставрогина разворачивается в книге Рышарда Пшибыльского и Марии Янион *Sprawa Stawrogina*, упоминаемой ранее. Это два эссе с различными позициями авторов: *Stawrogin* (Пшибыльски) и *Czy Stawrogin jest postacią tragiczną?* (Янион). Спор перенесся и на презентацию книги, которую описывал польский журналист Марцин Пясецки (Marcin Piasecki, род. 1970 г.) в газете [Piasecki 1996a: 7][527]. Вела презентацию польская литературовед Дорота Сивицка (Dorota Siwicka), которая обратила внимание на разницу позиций авторов книги: движение в пустоту Ставрогина без Бога для Пшибыльского и трагическая составляющая героя, которому дарована надежда, для Янион; укус губернатора за ухо – «инфантильная и пустая выходка» для Пшибыльского и – «таинственный эксцесс свободы» для Янион.

Безусловным центром воплощения зла в романе является Николай Ставрогин, что отмечено и в литературоведческой, философской мысли, и в публикациях газеты. В образе заключена определенная универсальность метафизики зла, которая не только изображается Достоевским в произведении, но и прослеживается в исторической реальности, а также в пространстве мировой культуры.

В одном из эссе в газете о династии немецких промышленников Круппов (Krupp) также появилось упоминание Ставрогина. Последний представитель этого рода Арндт фон Болен унд Хальбах (Arndt von Bohlen und Halbah, 1938–1986 гг.) вел вполне ставрогинское существование: с развратом, алкоголем, шумными вечеринками и пр. Именно это семейство стало основой повествования в фильме *Гибель богов* (*La caduta degli dei*, 1969 г.) Лукино Висконти, хотя в киноленте и отмечено, что все совпадения с реальными событиями случайны. Любимый актер режиссера и его любовник Хельмут Бергер (Helmut Berger, род. 1944 г.) был лично знаком с последним из Круппов и его бурную жизнь наблюдал собственными глазами, сам, будучи открытым бисексуалом, тоже вел скандальную жизнь. В публикации фамилия писателя появилась в следующем контексте:

---

[527] На этой же встрече заходит разговор о старости, так как Рышард Пшибыльски обещал книгу на эту тему, но всё больше задается ставрогинским вопросом: зачем? Автор публикации в газете замечает, что после уговоров публики и Марии Янион книга всё же должна появиться [Piasecki 1996a: 7]. Отметим, что Пшибыльски сдержал слово: в 1998 году вышла книга *Baśń zimowa: esej o starości*, которая вошла в финал главной польской литературной премии „Nike" (1999 г.) и была переиздана в 2008 году. 28 марта 1998 года в газете об этой книге писала Хелена Заворска, которая оценила ее как безжалостную книгу о старости, побеждающей каждого, даже самого гениального (Сократ, Платон, Кант, Микеланджело и пр.) [Zaworska 1998: 24].

> Если Достоевский, то исповедь Ставрогина, последних три раздела *Бесов*, которые сам изъял. Потому что совесть не выдержала. Потому что в них речь идет о насилии над десятилетней девочкой, которая потом повесилась. Потому что сам мог совершить такое насилие, как убеждал в беседе с Тургеневым, но последний всё же на «исповедь» его не купился – она звучала для него придуманной, а потому – хаос, сколько Достоевского в Ставрогине, уже никто не узнает. А если ребенок, насилие и самоубийство, то Висконти, короткий кадр на свисающие ноги в *Смерти богов*. А если *Смерть Богов*, то Круппы… [Rudnicki 2013: 24][528].

В картине роман Достоевского присутствует как литературная реминисценция. Мартин, воплотивший ставрогинские черты, не является идейным центром зла, он один из бесов семейства Эссенбеков, но доводящий свои пороки до безграничности. Вдохновителем зла выступает офицер СС Ашенбах, соотносящийся с романным Верховенским. Он выразитель нацистской системы, внутри формирования которой в 30-е годы прошлого века и разворачивается сюжет картины, в которой фоном проходят сожжение книг, «ночь длинных ножей», формирование новой идеологии. Эта система и есть таким центром зла, к которому устремлены грешники в своем падении. Принципы распространения зла у Достоевского и Висконти идентичны, и точно так же личностное несовершенство сливается с политической идеологией. Ашенбах в картине произносит фразу, которая напрямую соотносится с фразами героев-идеологов Достоевского, звучит как парафраз: «„Частная мораль мертва. Мы – общество избранных, которым дозволено всё…". Это слова Гитлера». Новая система вседозволенности освобождает бесов, выводит их за границы ответственности, а одно убийство и один грех требует очередной крови и проступков. Висконти вслед за Достоевским представил патовое разворачивание спирали зла.

Гибель богов – это и убийство Бога Кирилловым в романе Достоевского, и позднейшее одноименное вагнеровское (опера *Гибель богов*, 1876 г.) и далее – ницшеанское (работа *Сумерки кумиров*, 1888 г.). Метафизика зарождения, распространения и торжества зла выступает

---

[528] См. оригинал: „A jak Dostojewski, to spowiedź Stawrogina, ostatnie trzy rozdziały *Biesów*, które sam usunął. Bo sumienie mu pękło. Bo w nich o gwałcie na dziesięcioletniej dziewczynce, która potem się powiesiła. Bo sam miałby się tego gwałtu dopuścić, tak twierdził w rozmowie z Turgieniewem, ten jednak «spowiedzi» jego nie kupił, brzmiała mu na zmyśloną, więc chaos, ile Dostojewskiego w Stawroginie, nikt już się nie dowie. A jak dziecko, gwałt i samobójstwo, to Visconti, krótkie ujęcie wiszących nóg w *Zmierzchu bogów*. A jak *Zmierzch bogów*, to Kruppowie…". Тема ставрогинского греха в литературоведении появлялась неоднократно, как и в наших публикациях, однако однозначного ответа по-прежнему нет. Детальный обзор источников и исследование проблемы можно найти в нашей публикации *В круге эротизма Ф. М. Достоевского: мифы и факты* в журнале „Studia Rossica Gedanensia" (6/2019). Необходимо также обратить внимание на ряд неточностей в газете: в главе *У Тихона*, не вошедшей в основной текст романа *Бесы*, два раздела, а не три, как отмечено в публикации; главу Достоевский изъял из романа не сам, а из-за цензуры редактора М. Н. Каткова; Матреше, согласно тексту произведения, 14 лет, а не 10, как в публикации; в списке же «осведомленных» о так называемом грехе самого Достоевского был не только Тургенев, но и ряд других его современников (Страхов, Толстой, Григорович и пр.).

универсальным феноменом антропософии. Рихард Вагнер (Richard Wagner, 1813–1883 гг.) появляется неслучайно: он известен антисемитскими взглядами, а музыка бунта сделала его любимым композитором Гитлера. Биография Вагнера вполне накладывается на ставрогинскую. Так, в публикации о предстоящей премьере *Лоэнгрин* (*Lohengrin*, 1850 г.) британского режиссера и сценографа Энтони Макдоналда (Antony McDonald) в Национальной опере в Варшаве в 2014 году дирижер Петр Дептух (Piotr Deptuch) в интервью для газеты заметил: «Трансвестизм, наркомания, ипохондрия, поклонение самым дурным привычкам, любовные психодрамы. Тотальная инсценировка жизни. Достоевский бы этого не придумал» [Dębowska 2014: 24][529].

Одной из ключевых проблем романа является метафизика самоубийства, которое занимает одно из центральных мест в наследии писателя, выступает мотивом, что уже было проанализировано в нашей монографии *Грех по Достоевскому* (2007 г.) [Подсосонный 2007: 118–147]. Неслучайно в контексте обращения к книге *Stay: A History of Suicide and the Philosophies Against It* (2013 г.) американской поэтессы, историка и философа Дженнифер Мишель Хехт (Jennifer Michael Hecht, род. 1965 г.) в публикации газеты и появление образа Кириллова из *Бесов*. Современная польская философ и публицистка Агата Белик-Робсон (Agata Bielik-Robson, род. 1966 г.) в качестве образца самоубийцы с жизненным безразличием называла именно этого персонажа, который через суицид желает «доказать, что Бога нет»:

> А затем его находит революционный кружок Верховенского, и он, именно потому, что ему всё равно, соглашается взять на себя ответственность за то, что они планируют сделать. А затем уже приходит тот день, когда он должен выстрелить себе в лоб, письмо уже написано, и тогда Достоевский со свойственным ему реакционным коварством изображает, как Кириллов не в состоянии совершить это самоубийство. Воет, скулит, потеет, плачет, блюет, писает – просто тело отказывается подчиняться, а в конце концов не убивает себя. То есть всё же не было ему безразлично [Kwaśniewski 2015: 50][530].

В этом высказывании философа, которая называет Кириллова одним из своих любимых литературных героев, несколько противоречий и неточностей. Философия Кириллова не связана с жизненным безразличием, а представляет идею богоборчества: заменив собой Бога, герой желает

---

[529] См. оригинал: „Transwestytyzm, narkomania, hipochondria, hołdowanie najgorszym gustom, urządzanie miłosnych psychodram. Totalne inscenizowanie życia. Dostojewski by tego nie wymyślił".

[530] См. оригинал: „A potem znajduje go komórka rewolucyjna Wierchowieńskiego i on właśnie dlatego, że jest mu wszystko jedno, zgadza się wziąć na siebie winę za to, co oni zamierzają zrobić. A potem przychodzi już ten dzień, kiedy ma sobie strzelić w głowę, list już jest napisany, i wtedy Dostojewski z właściwą sobie reakcyjną złośliwością pokazuje, jak Kiryłow tego samobójstwa popełnić nie może. Wyje, skamle, poci się, płacze, rzyga, sika, po prostu ciało odmawia mu posłuszeństwa, i w końcu się nie zabija. Czyli jednak nie było mu wszystko jedno".

убить себя, а соответственно – Бога. Данный аспект вообще не затронут в интервью, а вот реакция Кириллова перед самоубийством представлена изрядно преувеличенной, хотя она и не избавлена драматизма переживаний в действительности. Отмечено, что Кириллов так и не совершил самоубийства, что является фактическим искажением текста произведения [Достоевский 1974b: 476].

В *Бесах* поставлен общий метафизический вопрос существования зла, в романе Достоевский занят поиском причин падения человека в социальном и идейном пространстве. Это не просто объяснение обстоятельств зла, но и внутренняя предрасположенность духовно мертвой личности. Писатель изображает перспективу вне времени и пространства, а романная определенность предстает как условная в историческом развитии. Литературовед Л. И. Сараскина так и назвала произведение «романом-предупреждением», что проследила на примере ряда литературных примеров уже XX века [Сараскина 1990].

Чеслав Милош говорил о Ленине, что он «был близким родственником» героев романа Достоевского [Miłosz 1996: 23]. Антиутопическое содержание произведения делает его универсальным сигналом об опасности авторитарных и тоталитарных систем. Подтверждение находим и в рецензии на польское издание книги немецкого политика и политолога Германа Адольфа Рейнгольда Раушнинга (Hermann Adolf Reinhold Rauschning, 1887–1982 гг.) *Разговоры с Гитлером* (*Gespräche mit Hitler*, 1940 г.; *Rozmowy z Hitlerem*, 1993 г.)[531], когда Ян Гондович заметил следующее:

> Гитлер в представлении Раушнинга, возможно, слишком явно напоминает два образа Достоевского – Шигалева и Великого инквизитора. Но автор *Бесов* пророчил, что всё выяснится в приближающемся столетии. Раушнинг перевоплощается в автора *Mein Kampf*, чтобы, вдохновленным словом параноика, еще раз создать представление, которого боялся Достоевский [Gondowicz 1994a: 3][532].

«Русским фюрером», но 1992 года, либеральный реформатор Егор Гайдар (1956–2009 гг.) называл российского скандального политика Владимира Жириновского, который был известен своими шовинистско-националистическими высказываниями, полными агрессии и нетерпимости, действия которого сравнимы с желанием Великого инквизитора Достоевского – забрать свободу, но разрешить грех. Гайдар представляет условия посттоталитаризма как почву для зарождения нового курса, но основанного

---

[531] Раушнинг принадлежал к нацистской партии, но вышел из нее, став ярым критиком. Известен также как автор книги *Революция нигилизма* (*Die Revolution des Nihilismus. Kulisse und Wirklichkeit im Dritten Reich*, 1938 г.). Его *Разговоры с Гитлером* созданы на базе реальных встреч, однако их было только несколько, что позволяет критикам рассуждать о творческом вымысле автора.

[532] См. оригинал: „Hitler w ujęciu Rauschninga może zbyt wyraźnie przypomina dwie postaci Dostojewskiego: Szygalewa i Wielkiego Inkwizytora. Ale autor *Biesów* prorokował, że wszystko rozstrzygnie się w nadchodzącym stuleciu. Rauschning wciela się w autora *Mein Kampf*, by natchnionym słowem paranoika raz jeszcze stworzyć wizję, której lękał się Dostojewski".

на старой диктаторской идеологии. Это закон цикличности зла, о котором политический деятель рассуждал в публикации газеты «Известия» за 17 мая 1994 года; статья в переводе была опубликована в ежедневнике „Gazeta Wyborcza" за 18 июня [Gajdar 1994: 17]. Об отсутствии у россиян «иммунитета на фашистские лозунги» Жириновского также говорил в своей книге *Записки президента* (1994 г.)[533] первый президент Российской Федерации (1991–1999 гг.) Борис Ельцин (1931–2007 гг.), который в результате и сам вел политику силы и диктата, даже насилия, через «риторику национализма и имперскости» [Michnik 1995b: 8]. Возвращается фигура «русского Геббельса», «самого отвратительного шовиниста» Жириновского, который, прикрываясь «лозунгами патриотизма», позорит Россию и россиян, «висит на России, как жернов», в статье ученого и политического деятеля, одного из идеологов перестройки Александра Яковлева (1923–2005 гг.), который отвечал на оскорбления в свою сторону. Публикация попадает в ежедневник „Gazeta Wyborcza" в переводе из газеты «Известия», где Яковлев рассуждал о шовинизме под маской патриотизма, который по-разному проявлялся в литературной традиции: Пушкин, который любил отдельного человека и весь народ; Лермонтов – «странною любовью», хотя настоящей; Гоголь – отдельного человека; Достоевский, Толстой, Чехов к любви России приходили через любовь к человеку. Для политика литературные примеры противопоставлены политическим, которые опирались на идеологиях [Jakowlew 1995: 16]. Яковлев в этом моменте находил ключевое определение патриотизма, в котором доминантой становится человек, а не идеология. Политик рассмотрел опасность в современной ему российской политической ситуации, как это видно в жанре антиутопии Достоевского. Яковлев писал: «Я абсолютно за великую Россию, но только лишь через величие человека» [Там же][534].

Об имперской политике России рассуждал и президент Украины (1994–2005 гг.) Леонид Кучма (род. 1938 г.). Перевод был напечатан в газете за 28 августа 2003 года из «Известий». Отмечались черты агрессивной политики со стороны Москвы в отношении Киева. Кучма среди прочего остановился на «культурном пакте», который мог бы соединить духовное наследие Украины, России и Беларуси, созданное в общем государственном устройстве. Такой подход исключал бы национальное определение ряда авторов, а того же Достоевского, как писал президент, надо было бы называть «писателем общерусским». Но тут же возникал вопрос, может ли Тарас Шевченко (1814–1861 гг.) также стать «общерусским». Так, вместо преодоления зоны конфликта появлялись новые неразрешимые вопросы. Однозначно Кучма подходил к сохранению национального достояния, но в то же время и невозможности отказа от русской культуры (среди тех,

[533] Польский перевод книги *Od puczu do puczu. Notatki prezydenta* появился в Варшаве в 1995 году.

[534] См. польск. оригинал: „Jestem absolutnie za wielkością Rosji, ale jedynie poprzez wielkość człowieka".

от кого нельзя «отречься», назывался и Достоевский), что уничтожало бы богатство национального наследия, созданного в координатах русского языка и ценностей [Kuczma 2003: 16].

Имперская тенденция увода национальных культур на второй план, даже фон, разрушительно действует на них. В публикации с высказываниями украинских националистов и патриотов после Майдана 2014 года встречается следующая фраза хозяйки заведения «Арт-11» во Львове Оксаны, которая своей миссией сделала рекламу украинской культуры на мировом уровне: «Знают, кем были Достоевский, Чайковский или Айвазовский, но понятия не имеют, насколько богата культура Украины» [Miecik 2014: 18][535]. В этот же контекст вписывается комментарий журналистки в интервью для газеты с певцом и лингвистом Алешей Авдеевым (род. 1940 г.)[536], который говорил о чувстве стыда во время чтения учебников российской истории: «Вам стыдно, а Достоевский видел Россию, которая будет управлять Литвой, Беларусью, Украиной, Польшей и Финляндией» [Subbotko 2014b: 12][537]. Для Авдеева имперская Россия, как он говорил, «не является моей», а каждый народ, живя в несвободе, ожидал момента своей реализации, которая всячески угнеталась и ущемлялась на протяжении веков.

В аффекте от начала военной агрессии России в Украине в газете появилась очередная публикация Виктора Ерофеева, где он категорично обличал русского человека, в котором видел не европейца, а «матрешку в военном камуфляже»:

> Мы считали, что народ – это шкатулка с драгоценностями. Нас так заставили думать гении XIX века – Достоевский и Толстой. Так думали почти все наши писатели, создатели советской деревенской литературы, Солженицын… Оказалось, что это гроб с гниющей мертвечиной. В 2014 году его открыли – и разнеслось зловоние [Jerofiejew 2014: 20][538].

Сравнение с матрешкой развил в мысли о русских авторитарных правителях современный польский историк Вальдемар Лазуга (Waldemar Łazuga,

---

[535] См. оригинал: „Wiedzą, kto to Dostojewski, Czajkowski czy Ajwazowski, nie mają zaś pojęcia, jak bogata jest kultura Ukrainy".

[536] Алеша Авдеев родился в Ставрополе, учился в Москве, а затем – в Ягеллонском университете в Кракове, куда переехал на постоянное место жительства в 1974 году и начал научно-преподавательскую деятельность в стенах альма-матер. Был членом «Солидарности». Называет себя поляком, получил польское гражданство в 1993 году. Выступает с концертами, в основе репертуара – русские песни. В лингвистике исследовал коммуникативность языка, фонетические особенности речи, разработал некоторые методики преподавания языка. Известен критическими высказываниями о политике Владимира Путина и имперскости России.

[537] См. оригинал: „Panu wstyd, a Dostojewski myślał o Rosji, która będzie rządzić Litwą, Białorusią, Ukrainą, Polską i Finlandią".

[538] См. оригинал польск. перевода: „Myśleliśmy, że lud to szkatułka ze skarbem. Kazali nam tak myśleć XIX-wieczni geniusze, Dostojewski i Tołstoj. Tak myśleli niemal wszyscy nasi pisarze, twórcy radzieckiej literatury wiejskiej, Sołżenicyn... Okazało się, że to grób z gnijącym truchłem. W 2014 r. otwarto go i rozszedł się smród".

род. 1952 г.), утверждавший, что смена лица власти не изменяет сути ее абсолютизма:

> Великий Федор Достоевский когда-то написал, что русский гений заключается в том, чтобы удерживать власть в одной точке. Достоевский описывал такую сцену: в коляске едет офицер и тростью изо всех сил бьет извозчика, а тот без единого слова изо всей силы бьет кнутом коня. Кто выше, у того абсолютная власть, кто ниже, сгибается и поддается [Łazuga 2014: 13][539].

Справедливости ради, следует отметить, что метафору с матрешкой в синтезе с ящиком Пандоры еще в 2000 году использовала польская писательница, репортер и журналистка Кристина Курчаб-Редлих (Krystyna Kurczab-Redlich, род. 1954 г.)[540] в книге о современной России – *Pandrioszka* (*Пандрешка*) [Kurczab-Redlich 2000].

Поиск свободы от России для других народов – это и освобождение собственной культуры, выстраивание ее ценностей и образцов. Это приводит к обвинениям в национализме, с одной стороны, а с другой – высмеиванию «недокультуры». Бывший советский диссидент и политзаключенный (тридцать один год в неволе), украинский политик и общественный деятель Ю. Р. Шухевич (1933–2022 гг.) возмущался в интервью для газеты на вопрос о спорности героизации его отца Р. И. Шухевича (1907–1950 гг.), главнокомандующего Украинской повстанческой армией (1944–1950 гг.), причастного к этническим чисткам в Западной Украине и прилегающих польских территориях. В его фигуре для национально ориентированных групп заключен поиск самоопределения народа, который сталкивают в маргинальное восприятие, как замечал его сын:

> Украинский язык должен был быть атрибутом крестьянина в вышиванке, а с другой стороны – Достоевский, Чехов, Чайковский, Рублев, Менделеев, Большой театр и полеты в космос. Подобное пренебрежение шло за нами, кстати, и со стороны поляков [Miecik 2015a: 22][541].

---

[539] См. оригинал: „Wielki Fiodor Dostojewski napisał kiedyś, że geniusz rosyjski polega na skupianiu władzy w jednym punkcie. Opisywał Dostojewski taką scenę: dorożką jedzie oficer i laską z całej siły okłada furmana, ten zaś bez słowa z całej siły okłada batem konia. Kto wyżej, ma władzę absolutną, kto niżej, kuli się i poddaje".

[540] Является автором книг *Głową o Mur Kremla* (*Головой о стену Кремля*, 2007 г.) и *Głową o Mur Kremla. Nowe Fakty* (*Головой о стену Кремля. Новые факты*, 2012 г.) о противоречивых ситуациях жизни современной России, войне в Чечне, событиях в Беслане. Написала сенсационную биографию Владимира Путина – *Wowa, Wołodia, Władimir. Tajemnice Rosji Putina* (*Вова. Володя. Владимир. Тайны России Путина*, 2016 г.). Лауреат многочисленных наград, в 2005 году выдвигалась на соискание Нобелевской премии мира. В 1990–2004 гг. работала польской корреспонденткой в России. Сняла документальные фильмы о войне в Чечне.

[541] См. оригинал: „Ukraińska mowa miała być atrybutem wieśniaka w wyszywanej koszuli, a z drugiej strony: Dostojewski, Czechow, Czajkowski, Rublow, Mendelejew, Teatr Bolszoj i loty w kosmos. Podobne lekceważenie spotykało nas zresztą ze strony Polaków". Данный репортаж был одним из тех, что составили книгу польского журналиста и репортера Игоря Томаша Мецика (Igor Tomasz Miecik, 1971–2018 гг.) о жизни Украины после Майдана 2014 года –

Демонстрация ценности собственного наследия, своих героев, величие языка и литературы – это элемент национального самосознания, будто выталкивающего скорбь о невинных жертвах. Эта же тема была в центре обсуждения в интервью Игоря Мецика с современным украинским писателем, поэтом, переводчиком, эссеистом и музыкантом С. В. Жаданом (род. 1974 г.). Речь шла о том, что колониальная интенция культуры – представить украинца в негативном ключе. Репортер выстраивает диалог через ссылку на Достоевского: «Уже для Достоевского украинец – малоросс – был человеком, не заслуживающим доверия, скорее мелкого формата и значимости». На что Жадан ответил: «Достоевский никому не симпатизировал. Он был крайним ксенофобом, но ведь не за это мы им восхищаемся» [Miecik 2015b: 20][542]. Писатель в такой реплике дипломатично изменил направление дискуссии, хотя озвучивал тезисы о проблемах украинского языка и культуры, которым потребовалось много времени и усилий для выстраивания своих общеевропейских позиций. В то же время отмечается тенденция отторжения русской культуры украинским обществом, что особенно усилилось после начала полномасштабной войны России против Украины в 2022 году.

Стоит отметить, что имперская, колониальная трактовка меньших или зависимых государств как объектов с «низшей культурой» не является свойством исключительно линии «Россия – Украина». Такой оценке подвергались и другие народы сильными государствами Запада. Так, историк, советолог, публицист и писатель Анджей Новак (Andrzej Nowak, род. 1960 г.) заметил в интервью для газеты, что уничижительно смотрели некоторые западные представители и на Польшу, и на другие государства Центральной Европы. В качестве примера он привел слова британско-американского историка, социолога и политолога Перри Андерсона (Perry Anderson, род. 1938 г.), который в приеме в состав Евросоюза Чехии, Словакии, Польши, Литвы и Венгрии видел «катастрофическую ошибку», ибо этот шаг отдалял Запад от России. А. Новак здесь подчеркивал: «На одной чаше весов Достоевский, Толстой, Чайковский, а на второй – неизвестно что. Ничего» [Leszczyński 2016b: 25][543]. В этом же контексте историк рассуждал и о современной Украине, в которой зачастую на Западе не видят субъекта культуры, а неоимперская политика России направлена на ее поглощение. Данный взгляд нашел свое подтверждение в 2022 году, когда Украина продемонстрировала миру собственную субъектность, в которую многие не верили в Кремле и на Западе. Развязанная Кремлем война

Sezon na słoneczniki (2015 г.), прочитать ее рекомендовала газета. Автор написал несколько книг репортажей о жизни в СССР, России, Украине, стал лауреатом и номинантом многочисленных премий.

[542] См. оригинал: „Już dla Dostojewskiego Ukrainiec – Małorus – był człowiekiem niegodnym zaufania, raczej nikłego formatu i wartości. – Dostojewski do nikogo nie miał sympatii. Był skrajnym ksenofobem, ale przecież nie za to go podziwiamy".

[543] См. оригинал: „Na jednej szali Dostojewski, Tołstoj, Czajkowski, a na drugiej nie wiadomo co. Nic".

продемонстрировала не только имперские амбиции Владимира Путина, но и реальную силу украинцев в желании отстаивать национальные интересы.

Тема Украины звучит на страницах издания достаточно часто, и, как видно, фигурирует в ней Достоевский. Если учитывать мнение современного писателя и критика Д. Л. Быкова (род. 1967 г.), что нация «выдумывается писателями», то нельзя не оставить без внимания его идею о творении Украины Гоголем. Творцом же России становится его литературный продолжатель – Достоевский, о чем читаем в эссе *Украина без Гоголя* (2014 г.), перевод которого появился в газете за 11 апреля 2015 года [Bykow 2015: 30][544]:

> Достоевский был всё же занят другим – он выдумывал образ русской души, не столько экспортный, сколько лестный для внутреннего употребления, образ души истеричной, преступной, самоупоенной, одержимой маниями, необразованной, неблагородной – и притом страшно себя уважающей, потому что такая душа якобы ближе к Богу. С чего вдруг? С того, что за Христом упорней всех шла блудница, а на кресте ему посочувствовал разбойник? Но подавляющее большинство апостолов, кроме казначея, были всё же приличными людьми [Быков 2014].

Здесь образ писателя как автора русской души в своем наследии предстает в свойственной ироничной манере Быкова, который не уходит от традиционного осмысления, но осовременивает классика. И в этом видится одна из ключевых задач литературы – вневременность. В случае с Достоевским нет никакого сомнения, что у него это получилось реализовать полностью с неким пророческим даром. Указывал критик и на заимствования из мирового наследия: «Достоевский позаимствовал детективные фабулы Диккенса – и отчасти приемы полицейского романа-фельетона, – но в его детективах ищут не преступника, а Бога» [Там же]. Безусловно, это лишь единичная параллель, которых значительно больше в различных литературах, что отражено также масштабно и на страницах газеты, а поэтому – и в нашей работе. Увидел Быков в Достоевском, который, по его словам, «везде брал чужое, используя как свое», нечто от Гоголя. В качестве примера приведено описание преследования глаз (взгляда) Рогожина, присутствие которого чувствует Мышкин в *Идиоте*: «Глаза были – Рогожина; но чувство – не только мышкинское. Чувство-то гоголевское» [Там же]. Неспроста появление первого романа *Бедные люди* было ознаменовано хрестоматийной уже фразой о том, что «новый Гоголь явился». Хотя

---

[544] Данное эссе входит в серию *Портретная галерея* Дмитрия Быкова в журнале «Дилетант», которая начала появляться в 2012 году и в которой критик обращается к авторам русской и мировой литературы в широком контексте культуры. Создателем украинской литературы представлен Н. В. Гоголь, фигуру которого Быков вписывает в современную политическую ситуацию вокруг Украины, пребывающую в состоянии поиска собственного независимого пути. Попытка же Гоголя написать *Мертвые души* названа неудачной попыткой «выдумать Россию». Вечные мотивы пути и войны, обозначенные еще Гомером, обречены, по Быкову, на неудачу, так как у Чичикова нет дома, нет его Итаки, а «вся Россия – бездомье». В этом образе прослеживается аллюзия критика на самого Путина, обреченного на «пустоту без конца».

тогда это имело несколько иную смысловую нагрузку, еще не разгаданную сполна в великом даре, который был бы невозможен в полной мере без того самого украинского Гоголя.

В публикации авторства известного журналиста и публициста Вацлава Радзивиновича[545] за 1 июля 2008 года представлена рецензия на книгу *Молодой Сталин* (*Yung Stalin*; *Stalin. Młode lata despoty*, 2007 г.) британского историка и журналиста Саймона Джонатана Себаг-Монтефиоре (Simon Jonathan Sebag-Montefiore, род. 1965 г.) [Radziwinowicz 2008: 12][546]. Через молодые годы красного вождя историк осмысливал дальнейшую судьбу народа в эпоху кровавых лет его правления. Радзивинович замечал:

> Когда читаешь *Молодого Сталина*, неустанно напрашивается аналогия с *Бесами*, которые вышли в 1873 году – за пять лет до рождения Иосифа Виссарионовича. Молодой Сталин, описанный Монтефиоре, сильно напоминает Петра Верховенского из романа Федора Достоевского, или скорее его прототипа – революционера-террориста Сергея Нечаева (1847–1882 гг.), который убил невинного студента Иванова лишь для того, чтобы пролить кровь, перейти черту и «устроить великую смуту», то есть замешательство в обществе [Там же][547].

Эта же параллель появилась в еще одной публикации газеты, в которой речь шла об Александре II и покушениях на царя: «В своем великом романе *Бесы* Федор Достоевский создал портрет Нечаева в образе Петра Верховенского» [Krzyk 2013: 8][548]. В данной публикации также обращено внимание на то, что Достоевский был одним из немногих, кто увидел прецедент еще в первом покушении 16 апреля 1866 года Дмитрия Каракозова (1840–1866 гг.) на императора. Это действие открывало дорогу дальнейшему террору, ибо царь утратил «нимб неприкасаемости». Представители «Народной воли»

---

[545] Вацлав Радзивинович связан с ежедневником „Gazeta Wyborcza" с 1992 года, когда стал руководителем отдела в Ольштыне. С 1997 года – постоянный корреспондент в России, писал многочисленные публикации политического и социального характера. В 2015 году его аккредитация была аннулирована, а журналисту дали 30 дней, чтобы покинуть Россию. Известен польскому читателю как автор книг о Кремле, российской коррупции, русском менталитете, политической системе [Radziwinowicz].

[546] Саймон Джонатан Себаг-Монтефиоре – крупнейший современный британский специалист по истории России, в качестве журналиста ряда изданий работал на территории бывшего СССР в 90-е годы прошлого века; написал книгу о Г. Потемкине (*Потемкин* (*Potemkin: Catherine the Great's Imperial Partner*, 2000 г.) и две книги о Сталине (кроме названной – *Сталин. Двор красного монарха* (*Stalin: The Court Of The Red Tsar*, 2004 г.)) – последние удостоены высоких британских книжных наград; все книги переведены и на русский язык [Себаг-Монтефиоре].

[547] См. оригинал: „Kiedy się czyta *Młode lata despoty*, nieodparcie nasuwa się analogia z *Biesami* wydanymi w roku 1873, pięć lat przed narodzinami Iosifa Wissarionowicza. Młody Stalin opisany przez Montefiorego bardzo przypomina Piotra Wierchowienskiego z powieści Fiodora Dostojewskiego czy też jego prototyp – rewolucjonistę terrorystę Siergieja Nieczajewa – który zamordował niewinnego studenta Iwanowa tylko po to, aby przelać krew, przejść granicę i «posiać wielką smutę», czyli zamęt w społeczeństwie".

[548] См. оригинал: „W swej wielkiej powieści *Biesy* Fiodor Dostojewski sportretował Nieczajewa jako Piotra Wierchowieńskiego".

будут совершать одно покушение за другим, пока их усилия не приведут к убийству Александра II в 1881 году уроженцем нынешней Беларуси, революционером Игнатием Гриневицким (1856–1881 гг.). Дорога реализации зла открывалась в исторической перспективе, о чем пророчествовал Достоевский в своем романе. Действительно, в книге известного историка молодой Сталин представлен как образ абсолютного зла, который в романе, воплощенный в Петре Верховенском, не гибнет, а растворяется в пространстве, будто предвещая возможное возвращение.

В одной из публикаций газеты о скуке в культуре именно образ Верховенского из наследия Достоевского становится ярчайшим выразителем «архискучной дерзости» [Siewiorek 2017: 2], ибо доходит в своих поступках до крайних результатов без всяких неожиданностей. Убийство Шатова в произведении – это образ бессмысленной жертвы человека, который желает «начать жить», рассуждает «о существовании бога» и совсем не желает умирать: «Шатов вдруг прокричал кратким и отчаянным криком; но ему кричать не дали: Петр Степанович аккуратно и твердо наставил ему револьвер прямо в лоб, крепко в упор и – спустил курок» [Достоевский 1974b: 460]. Для Радзивиновича единством зла в историческом развитии стали Сталин и Ленин: «Они оба были „бесами", о которых предупреждал Достоевский» [Radziwinowicz 2008: 12][549].

В публицистическом тексте прочтение романа через призму истории выглядит не только убедительно, но и закономерно для автора уже нашего времени. Появляется также вопрос о возможности оправдания терроризма, если он служит «благим» целям. Польский философ Лешек Колаковски (Leszek Kołakowski, 1927–2009 гг.) ранее говорил в газете о том, что средства террора ведут к «патологическим явлениям», хотя народовольцы для него – это не герои романа *Бесы* Достоевского, а скорее – *Праведников* (*Les Justes*, 1949 г.) Альбера Камю. Поэтому для *Катехизиса революционера* (1869 г.) Сергея Нечаева звучит однозначный вердикт:

> …является образцом патологии, в которую впадают сторонники революционного насилия, пусть и оправданного: это по сути призыв к революционеру, чтобы он лишился до основания всех человеческих черт и сделался добровольно бездумной машиной, подталкиваемой некой туманной доктриной [Kołakowski 1999: 24][550].

Через призму православия, самодержавия и имперскости на Россию смотрит и польский публицист, историк идеи Богдан Цивиньски (Bohdan Cywiński, род. 1939 г.). Издание его книги *Szańce Kultur. Szkice z dziejów*

[549] См. оригинал: „Oni obaj byli «biesami», przed którymi przestrzegał Dostojewski".

[550] См. оригинал: „…jest okazem patologii, w jaką zwolennicy przemocy rewolucyjnej, choćby usprawiedliwionej, wpadają: jest to właściwie wezwanie do rewolucjonisty, by wyzbył się doszczętnie wszystkich cech ludzkich i uczynił się dobrowolnie bezmyślną maszynką, napędzaną przez jakąś mglistą doktrynę".

narodów Europy Wschodniej (2013 г.)[551] анонсировала публикация газеты, в которой приводилась следующая цитата:

> Были правы, – констатирует автор, – два врага социализма и вместе с тем люди, до глубин знающие свою страну, – Тютчев, а значительно позже – Достоевский, утверждая, что революция если и придет, то предстанет перед миром не через материалистическую Европу, но именно через незнающую меры в своих идеях Россию [Czech 2013: 21][552]; [Cywiński 2013: 116].

Роман *Бесы* в контексте коммунистической системы появляется и в публикации о писателе Збигневе Сафьяне (Zbigniew Safjan, 1922–2011 гг.), карьера которого стремительно идет вверх после написанного на солдата Армии Крайовой (Armia Krajowa) Яна Несслера (Jan Nessler)[553] доноса, о чем впервые писалось в журнале „Arka" в 1993 году, цитату из которого приводит автор ежедневника „Gazeta Wyborcza":

> Сколько карьер, успешно продолжаемых и сегодня, базируется еще на подобных преступлениях, имеет в них свой праисточник? Имя им легион. Польские бесы. Солидарность преступления, как сказал Достоевский, оказывается самой сильной [Lipiński 1994: 10][554].

Посткоммунистическая Польша – это открытые архивы, возможность читать секретные ранее документы, что в публикациях данного периода не только соотносится с романом Достоевского, но и помещает прочтение данного текста преимущественно в политико-идеологический контекст.

---

[551] Над обширной книгой автор работал два десятилетия. Это энциклопедический историко-культурный взгляд на некоторые народы Европы (украинцев, белорусов, литовцев, финнов, эстонцев, латышей, грузин, армян, азербайджанцев и народы Восточного Кавказа, крымских татар и черкесов, молдаван, евреев), характеристика русификации данной территории и ее влияние на формирование ментальности. Автор неоднократно ссылается на Ф. М. Достоевского, когда рассуждает о старчестве, православной традиции, универсализме нравственных аспектов жизни человека, его взглядах на представителей разных национальностей и др. При этом Достоевский называется «фанатичным врагом католицизма и поляков», «антипольским» автором [Cywiński 2013: 34; 46; 47; 102; 115–117; 410; 608; 614].

[552] См. оригинал: „Mieli rację – konstatuje autor – dwaj wrogowie socjalizmu i zarazem ludzie do głębi znający swój kraj: Tiutczew, a znacznie później – Dostojewski, twierdząc, że rewolucja, jeśli przyjdzie, to objawi się światu nie poprzez zmaterializowaną i pragmatyczną Europę, ale właśnie przez nieznającą umiaru w swych ideach Rosję".

[553] Яна Несслера расстреляли, а единственным свидетелем был Збигнев Сафьян. Обвинения в новое время полностью уничтожили литературную карьеру последнего, названного «польским бесом». При этом творческие достижения были заметными в коммунистической Польше, за что Сафьян получал награды. Совместно с польским писателем и сценаристом Анджеем Шипульским (Andrzej Szypulski,1936–2011 гг.) он написал сценарий популярнейшего фильма *Ставка больше чем жизнь* (*Stawka większa niż życie*, 1968 г.), за что получил награду Министерства обороны [Lipiński 1994: 10].

[554] См. оригинал: „Ile karier, godnie dziś kontynuowanych, opiera się jeszcze na podobnych zbrodniach, ma w nich swoje praźródło? Ich imię jest legion. Polskie biesy. Solidarność zbrodni okazuje się – jak przewidział Dostojewski – najtrwalsza".

Предупредительный характер *Бесов*, но уже в новой исторической ситуации видел театральный критик Роман Павловски, который в 1999 году сделал рецензию на Международный театральный фестиваль „Kontakt" в Торуне. Это фестиваль с корнями «политической трибуны», а поэтому важно, какие голоса прозвучали в представленных четырнадцати спектаклях. Перед нами Европа, которая уже прожила 10 лет после падения Берлинской стены и в которой в тот момент бушевала война в Югославии. Самые лучшие, по оценке критика, постановки – те, где в центре оказывается анализ метафизики зла, двуличия, экзистенциальной трагичности, фанатизма: «За такой картиной мира где-то стоит Достоевский и *Бесы*. Те *Бесы* несли предчувствие сталинизма. Что принесут сегодня?» [Pawłowski 1999: 18][555].

Для современного польского режиссера Мариуша Трелиньского, который признавался в одном из интервью, что преимущественно в своих работах занимается «лишними людьми», а также обращается к Достоевскому, что уже отмечалось и еще будет отмечено далее, зло является цикличным элементом исторического развития, а его основы уходят в глубь веков:

> …*Борис Годунов* является весьма актуальным. Все мы видим, какова Россия. И также каково видение власти в России. Власть происходит от Бога, поэтому можно всё, можно убивать в Чечне. Когда я ставил *Годунова* в Вильнюсе, директор оперы боялся пригласить на премьеру российских дипломатов [Grzela 2009a: 45][556].

Искусство при авторитаризме и тоталитаризме всегда было нежелательным, если не служило системе, оно создавало некую угрозу. К примеру, не допускали на гастроли в СССР объехавшего многие страны Анджея Вайду с его постановками по романам Достоевского. Режиссер, единожды побывавший в Советском Союзе, писал в газете через многие годы:

> Я думаю, что Достоевский лишал власти иллюзий, что человека можно сформировать согласно коммунистическому образцу. Его герои – это галерея индивидуальностей, не признающих никаких нравственных авторитетов, кроме Бога, да и то не всегда [Wajda 2002: 11][557].

---

[555] См. оригинал: „Za tym obrazem świata stoi gdzieś Dostojewski i *Biesy*. Tamte *Biesy* niosły przeczucie stalinizmu. Co przyniosą dzisiaj?".

[556] См. оригинал: „…*Borys Godunow* jest bardzo aktualny. Wszyscy widzimy, jaka jest Rosja. I jaka jest wizja władzy w Rosji. Władza pochodzi od Boga, więc można wszystko, można mordować w Czeczenii. Kiedy zrealizowałem *Godunowa* w Wilnie, dyrektor opery bał się zaprosić na premierę ambasadę rosyjską". Режиссер вернулся к постановке *Бориса Годунова*, заявив о премьере в 2024 году, однако в описании Национальной оперы в Варшаве было сделано уточнение, что судьба постановки зависит от развития событий на войне в Украине. Русское произведение снова оказалось заложником политического восприятия. Премьера так и не состоялась.

[557] См. оригинал: „Myślę, że Dostojewski pozbawiał je złudzeń, iż można człowieka ukształtować według zaplanowanego komunistycznego wzoru. Jego bohaterowie to zbiorowisko skrajnych indywidualności, nieuznających żadnych autorytetów poza Bogiem, a i to nie zawsze".

Не был склонен видеть в Достоевском «политического пророка» Лев Шестов, о чем он писал в статье *Жар-птицы. К характеристике русской идеологии*, которая появилась в газете в польском переводе [Szestow 2005: 27]. В написанной в постреволюционный период статье философ замечал:

> В последнее время очень много читают и перечитывают *Бесов* Достоевского. Хотят видеть и видят в романе великое пророчество. Давно уже, двенадцать лет тому назад, мне пришлось высказаться по поводу пророческого дара Достоевского. Я сказал тогда, что Достоевский не был и не мог быть политическим пророком, что он в политике очень мало смыслит. И что это хорошо. Великий художник не должен быть политиком, ибо кто будет политиком, тот потеряет дар художественного прозрения [Шестов 1991: 189].

Этот «дар» Достоевский раскрыл в изображении универсальности метафизики зла, а поэтому политический аспект *Бесов* является только одним из компонентов осмысления романа. Тоталитаризм может удерживаться у власти исключительно методами насилия – это то, что понял и представил Достоевский как универсальность бытия.

Нидерландский историк Франк Дикёттер (Frank Dikötter, род. 1961 г.), специализирующийся на изучении современного Китая, рассказывал, как режим Мао Цзэдуна (1893–1976 гг.), натравливая одну группу на другую, делал людей соучастниками кровавых изменений. Польский историк, социолог и публицист Адам Лещиньски (Adam Leszczyński, род. 1975 г.) в беседе с Дикёттером на страницах газеты нашел параллель с романом: «Федор Достоевский описал такое единство преступления в *Бесах*, в которых оно стало связующим звеном кружка революционеров. Есть ли в преступлениях Мао что-то особенное, типичное для культуры Китая?» [Leszczyński 2016a: 2][558]. Ответ звучал отрицательно, ибо механизмы уничтожения в каждой системе имеют одну основу, лишь с некоторыми особенностями методов достижения.

В современной историко-культурной ситуации роман *Бесы* выступает неотъемлемой базой для понимания сущности феномена зла тоталитаризма и постоталитаризма. Произведение имеет явные пророческие параллели политического характера, становясь вневременным достоянием мировой культуры.

Рецепция *Бесов* через театр и кино

Первый польский перевод романа *Бесы* был сделан Тадеушем Котарбиньским (Tadeusz Kotarbiński, 1886–1981 гг.) в 1908 году – на следующий год после первой театральной постановки произведения (в 1907 году) в театре

[558] См. оригинал: „Fiodor Dostojewski opisał taką wspólnotę zbrodni w *Biesach*, w których stała się ona spoiwem kółka rewolucjonistów. Czy w zbrodniach Mao jest coś szczególnie chińskiego? Typowego dla kultury Chin?".

Литературно-художественного общества в Петербурге. После этого начнут появляться одна за другой и иные – как русские, так и зарубежные – сценические версии романа Ф. М. Достоевского, о чем можно прочитать в комментариях к *Полному собранию сочинений: В 30 томах* [Достоевский 1975а, 272].

Одной из важнейших премьер для польской культуры станет инсценировка А. Камю (30 января 1959 года, парижский театр "Antoine"). Именно к этому спектаклю прибегнут польские режиссеры, впервые ставящие *Бесов*. Комментаторы *Полного собрания сочинений* В. А. Туниманов и Н. Л. Сухачев отмечали эти постановки: «...в варшавском театре „Ateneum" (режиссер – Януш Варминьский (Janusz Warmiński), премьера 20 марта 1971 г.) и краковском Старом театре (режиссер – А. Вайда, июнь 1971 г.)» [Там же, 274]. Необходимо, однако, сделать некоторое уточнение: если с первой постановкой дата названа точно, то относительно постановки Анджея Вайды допущена ошибка, так как премьера в Кракове состоялась несколькими неделями позже варшавской, а именно – 29 апреля, а не в июне. Именно поэтому 29 апреля, но уже 2014 года Анджей Вайда представил документальный фильм «*Бесы» через годы* („*Biesy" po latach*), в котором можно увидеть фрагменты старой постановки, а сам режиссер рассказывал, как создавался спектакль. Марек Микос писал:

> Мало кто тогда верил, что Вайда сумеет работать в театре. Актеры не учили ролей, потому что он из репетиции в репетицию дописывал к адаптации новые сцены. Наконец за дело взялась Кристина Захватович. Ян Новицки, которого она распекала за лень, поставил условие: «Я выучу текст, если режиссер научится режиссировать» [Mikos 1996: 3][559].

Это был непростой путь, который впоследствии привел к триумфальному шествию романа Достоевского на польской театральной сцене. Постановка Вайды не сходила со сцены краковского театра почти полтора десятка лет. А после первых постановок в 1971 году появилось около двадцати адаптаций романа или использований мотивов из него на польской театральной сцене. Каждая из них имела больший или меньший успех. Постановка Я. Варминьского, например, если и упоминается, то чаще всего в контексте пьесы А. Вайды – без этого в ней не хватало универсальной глубины, представленной в романе.

Реминисценции из *Бесов* можно рассмотреть и в ленте Вайды *Девочка Никто* (*Panna Nikt*, 1996 г.) – истории о двух мирах – консервативной, уходящей провинции и новом, стремительно развивающемся городе – и героине, которая соединяет в себе эту неразделимую двойственность реальности и мечты. Фильм снят по одноименному роману польского писателя,

[559] См. оригинал: „Mało kto wtedy wierzył, że Wajda potrafi pracować w teatrze. Aktorzy nie uczyli się ról, bo z próby na próbę dopisywał do adaptacji nowe sceny. W końcu do akcji wkroczyła Krystyna Zachwatowicz. Okrzyczany przez nią za lenistwo Jan Nowicki postawił warunek: «Nauczę się tekstu, jeżeli reżyser nauczy się reżyserować»".

режиссера и сценариста Томаша Трызны (Tomasz Tryzna, род. 1948 г.). Во многом интерес и к этой книге, и к самому автору, и дальнейшие переводы были обусловлены появлением картины в режиссуре Вайды. Но если для писателя это история развития и становления главной героини, то для режиссера – нравственная катастрофа:

> Там свобода была шансом, здесь – лишь искушением. Беса нельзя поглотить, его надо отбросить. Вайда отыскивает демона современности в цивилизации, которая обманывает Девочку Никто, точно так же, как отыскивал его когда-то в истории, которая обманывала и обольщала поляков [Sobolewski 1996: 13][560].

Вайда в своем фильме ставит тезу, которую не рассматривал Достоевский в своих романах, где всегда представлена многозначная диалектика человека, идущего к своей предельности добра или беспредельности зла, когда возможны вера и в Бога, и в беса. Именно об этом идет речь в диалоге Ставрогина и Тихона [Достоевский 1974с: 10]. Кинокритик Томаш Соболевски в газете говорит о том, что именно через *Бесы* Вайда прочитывает современный роман:

> *Бесы* Достоевского по-прежнему могут служить путеводителем по современному демонизму. Если же они выступают как предостережение перед свободой, то могут скатиться до уровня морализаторской проповеди, сатиры на порочный мир. И тогда Достоевский, ищущий свободы в самопознании, превращается в религиозного консерватора [Sobolewski 1996: 13][561].

Здесь кинокритик подменяет понятия свободы и своеволия, чего не делает Вайда. При этом режиссер хорошо знал не только художественное наследие Достоевского, но и его миропонимание, которое не противоречит упоминаемому консерватизму.

Работа Анджея Вайды – истинно высокое начало театральной жизни *Бесов* в Польше. Спектакль после премьеры шел непрерывно четырнадцать лет, только на одной сцене выдержав почти триста показов. Успех был огромным, а еще более огромными были очереди за билетами. Имела постановка и грандиозный международный успех. Интересно, что Вайда сам работал над созданием декораций. Видно полное погружение режиссера. Критик Иоанна Таргонь (Joanna Targoń), описавшая в газете историю создания спектакля и его успеха на сцене, заметила: «Постановка *Бесов* была мечтой Вайды» [Targoń 2011: 9][562]. К этой мечте режиссер шел через неустан-

---

[560] См. оригинал: „Tam wolność była szansą – tu jest jedynie pokusą. Biesa nie trzeba wchłonąć, trzeba go odrzucić. Wajda odnajduje demona współczesności w cywilizacji, która oszukuje Pannę Nikt, w podobny sposób, jak odnajdował go kiedyś w historii, która oszukiwała i zwodziła Polaków".

[561] См. оригинал: „*Biesy* Dostojewskiego wciąż mogą służyć za przewodnik po demonizmie współczesnym. Jeśli jednak służą jako przestroga przed wolnością, mogą zejść do roli moralizującego kazania, satyry na znieprawiony świat. A wtedy Dostojewski, szukający wolności w samopoznaniu, zmienia się w religijnego konserwatystę".

[562] См. оригинал: „Wystawienie *Biesów* było marzeniem Wajdy".

ное чтение текста, его обсуждение с актерами, анализ, изменение идей. Он стремился воссоздать ритм бесовского вихревания через звуки, паузы, жесты. Масса деталей формировала гиперобраз сценического действия. Текст стал отправным пунктом поиска путей выражения идей раздвоенности героев.

Премьера не давалась легко, из-за страха цензуры ряд театров отказался от *Бесов*. Краковской премьере предшествовали одиннадцать недель бурной работы и тяжелых репетиций. Театральный историк и критик Марта Фик (Marta Fik) писала: «Вайда убил Камю в Достоевском» [Там же][563]. Режиссер искал нечто абсолютно иное, нежели во французской версии. Текст поэтому постоянно изменялся, на репетициях велись дискуссии с актерами, как и что улучшить. Сам А. Вайда вспоминал: «Образовался хаос, он всех доводил до отчаяния» [Там же][564]. В этой ситуации режиссер советовал: «Лучше всего было бы, чтобы каждый прочитал книгу, запомнил, кого играет, вышел и играл своими словами» [Там же][565].

Евангельский текст (Лк. 8, 32–36), взятый Достоевским в качестве эпиграфа к роману, стал своеобразным путеводителем для Вайды:

> Конечно, эти бесноватые свиньи, в которых вошли мучившие одержимого злые духи, – это собственно и есть персонажи романа; а их предсмертный бег с нехваткой воздуха я принял в качестве самой главной режиссерской указки, которую хотел передать актерам [Wojciechowski 2004b: 12][566].

Вайда также использовал традицию японского кукольного театра бунраку: между сценами спектакля расстановкой декораций занимались актеры, одетые в черные палаческие балахоны, что символизировало силы зла, бесов, которые управляют жизнями героев на сцене, но в финале постановки – это активные участники «бесовского» действия.

Произошло и трагическое событие: на генеральной репетиции умер актер Казимеж Фабисяк (Kazimierz Fabisiak, 1903–1971 гг.), который должен был играть Тихона, а именно исповедью Тихона открывался спектакль Вайды. Режиссер с беспокойством отмечал, что жизнь и спектакль опасно сблизились.

В одном из последних интервью для газеты Анджей Вайда вспоминал и комическую ситуацию, связанную с *Бесами*: один из актеров (имя не названо), игравший роль Кириллова, обвинил режиссера перед труппой в «антипольской деятельности» и назвал его «воплощением неправоты», однако на вопрос директора, будет ли в связи с этим дальше играть, ответил: «Играю!» [Subbotko 2013b: 14].

---

[563] См. оригинал: „Wajda zabił Camusa w Dostojewskim".

[564] См. оригинал: „Chaos się wytworzył, doprowadzał wszystkich do rozpaczy".

[565] См. оригинал: „Najlepiej byłoby, żeby każdy przeczytał książkę, zapamiętał, kogo gra, wyszedł i grał swoimi słowami".

[566] См. оригинал: „Tak, te wściekłe wieprze, w które weszły dręczące opętanego złe duchy, to są właśnie postacie powieści, a ich zdyszany, przedśmiertny bieg uznałem za najważniejszą wskazówkę reżyserską, jaką chciałem przekazać aktorom".

В 1974 году Вайда поставил менее эмоциональную копию своих *Бесов* в США (Yale Repertory Theatre). Интересно, что в роли Лизы выступила студентка драматургии (Yale School of Drama) Мерил Стрип. Вайда вспоминал:

> Она с самого начала произвела на меня впечатление кого-то необычайного. <…> Я не предполагал тогда, что она сделает голливудскую карьеру, так как у нее не было сильного характера и легкости в общении с людьми. Вероятно, я не знал Америки. Оказалось, что в Голливуде в этом для нее не было необходимости. Там от нее требовался талант [Там же][567].

Самому режиссеру, однако, не нравилось работать с американскими актерами, так как они изображали героев комически, «чтобы не выглядеть глупо перед собственными зрителями», чего не было в Японии и Германии. Но самые приятные впечатления у режиссера остались от работы с поляками в Старом театре: «Не раз ведь говорил, что это „лучшие актеры в мире"» [Mikos 1996: 3][568].

Под огромным впечатлением от спектакля был Ежи Штур:

> Когда в 1971 году я увидел премьеру *Бесов*, на протяжении трех дней чувствовал себя больным. Вайда так выразительно показал темные стороны человеческого естества, то, какие сильные человек может переживать мучения наедине с собой. Это был одни из величайших успехов Анджея и театра [Żebrowska 2003a: 4][569].

Ежи Штур позже сменил Войцеха Пшоняка в роли Петра Верховенского, так как актер уехал из Кракова в Варшаву. Вайда, по словам Штура, сделал только одно замечание: «играть так же, как Войцех Пшоняк». Последний в *Словаре Анджея Вайды* в газете был назван «пружиной, двигающей действие этой дьявольской машины» [Szczerba 2006: 3][570].

Анджей Вайда не остановится на спектакле. В 1988 году появился также фильм *Бесы* (*Les Possedes*) польско-французского производства. Хотя свою киноверсию французского производства – *Публичная женщина* (*Kobieta publiczna*) – четырьмя годами ранее (1984 г.) предложил польский режиссер Анджей Жулавски (Andrzej Żuławski, 1940–2016 гг.)[571]. В обоих фильмах

---

[567] См. оригинал: „Ona od początku zrobiła na mnie wrażenie kogoś niezwykłego. <…> Nie przypuszczałem wtedy, że zrobi hollywoodzką karierę, bo nie miała siły przebicia ani łatwości nawiązywania kontaktu. Nie znałem widać Ameryki. Okazało się, że w Hollywood to nie było jej potrzebne. Był jej tam potrzebny talent".

[568] См. оригинал: „Nieraz przecież mówił, że to «najlepsi aktorzy na świecie»".

[569] См. оригинал: „Kiedy w 1971 roku zobaczyłem premierę *Biesów*, przez trzy dni czułem się chory. Wajda tak sugestywnie pokazał ciemne strony natury ludzkiej, to, jak bardzo człowiek może się z sobą męczyć. Był to jeden z największych sukcesów Andrzeja i teatru".

[570] См. оригинал: „sprężyna poruszająca akcję tej diabelskiej maszyny".

[571] В 1985 году Анджей Жулавски еще раз обратился к наследию Достоевского и снял фильм по роману *Идиот – Шальная любовь* (*L'amour braque*). В интервью для газеты в 2010 году режиссер также упомянул писателя. Разговор касался литературного опыта Жулавского – скандальной книги *Nocnik* (*Ночник*), вышедшей в этом же году. Текст изобилует множеством откровенных описаний и вульгарностей, а в образах были легко узнаваемы

появился французский актер Ламберт Вильсон (Lambert Wilson, род. 1958 г.) – сначала во второстепенной роли (Milan Mliska) у Жулавского, а затем – Николая Ставрогина у Вайды. Ламберт Вильсон в одном из интервью признавался, что исключительно ненавидит себя в этой роли и что у него не было времени, чтобы хорошо подготовиться к работе, а все характеры для актеров были чрезмерно сложными, они не были готовы психологически к исполнению этих ролей. Фильм, как говорил актер, стал провалом на Западе:

> Я прочитал всё, что сказал Достоевский о Ставрогине, о его внешности. Как и у Ставрогина, у меня были длинные волосы, белое, как полотно, лицо. Я выглядел как дух. Это получилось не очень хорошо. Я пытался быть правдоподобным, но Вайда, который не говорил ни по-английски, ни по-французски, не сумел нам передать идеи каждого из героев. Я сам чувствовал себя слабым перед Достоевским и Ставрогиным. Сейчас сыграл бы его лучше. Всё происходило слишком быстро [Ałykow, Podsiadły 1992: 9][572].

Не был доволен лентой и сам Вайда, который сделал центральным героем Шатова (Ежи Радзивилович), что превращало фильм в однозначно антиреволюционный с ярко выраженным политическим контекстом. Несмотря ни на что, лента режиссера стала знаковой в истории кино и является культурным достоянием. Например, 6 марта 2011 года ее мог видеть польский телезритель (TVP Kultura), что анонсировалось за день до этого в газете: «Достоевский, читаемый Вайдой по-французски. Нигилист Верховенский создает тайную революционную организацию, но романтический бунт перерождается в бандитское действие» [Kulturalny weekend 2011: 13][573].

публичные фигуры современной Польши. Актриса Вероника Росати (Weronika Rosati, род. 1984 г.), у которой был роман со значительно старшим режиссером, узнала в героине произведения (Esterka) себя и подала в суд. Процесс растянулся на многие годы, распространение книги сначала было запрещено, а незадолго до смерти Жулавского апелляционный суд в 2015 году вынес новое решение: режиссер должен был выплатить финансовую компенсацию актрисе (сто тысяч польских злотых), но не запрещал распространение издания. В интервью Жулавски утверждал, что образ в книге является собирательным и опирался на примеры из литературы: «Великие писатели часто брали в качестве образца бульварный аспект жизни. Достоевский прочитал в газете, что группа преступников убила в провинции студента, – и из этого появились *Бесы*. Толстой написал *Анну Каренину*, потому что недалеко от его дома женщина бросилась под поезд» (см. оригинал: „Wielcy pisarze często brali przykłady z brukowego aspektu życia. Dostojewski przeczytał w gazecie, że grupa przestępców zabiła na prowincji studenta, i z tego powstały *Biesy*. Tołstoj napisał *Annę Kareninę*, bo niedaleko jego majątku kobieta rzuciła się pod pociąg") [Głuchowski, Kowalski 2010: 10].

[572] См. оригинал: „Przeczytałem wszystko, co powiedział Dostojewski o Stawroginie, o jego wyglądzie. Tak jak Stawrogin miałem długie włosy, twarz białą jak płótno. Wyglądałem jak duch. Nie wypadło to za dobrze. Próbowałem być wiarygodny, ale Wajda, nie mówiący po angielsku i francusku, nie mógł nam przekazać idei poszczególnych postaci. Ja sam czułem się zbyt słaby wobec Dostojewskiego i Stawrogina. Teraz zagrałbym go lepiej. Wszystko działo się zbyt szybko".

[573] См. оригинал: „Dostojewski czytany przez Wajdę po francusku. Nihilista Wierchowieński zakłada tajną organizację rewolucyjną, ale romantyczny bunt przeradza się w bandycką akcję".

Предлагал режиссер свою постановку и московскому театру «Современник», но сразу договориться не получилось. Только в 2004 году в этом театре Вайда поставил *Бесов*, которые основывались на его первой краковской инсценировке романа, но то, что видели некоторые московские зрители на польской театральной сцене, уже было дополнено годами театральной работы с польскими, немецкими, английскими, американскими, японскими актерами, а также снятым по роману фильмом.

В газете за 1 декабря 2003 года сообщалось о предстоящей премьере в марте 2004 года, о начале репетиций с русской труппой – 21 января. Вайда ехал в Москву впервые ставить Достоевского по-русски по приглашению актрисы, режиссера и художественного руководителя «Современника» Галины Волчек (1933–2019 гг.), с которой его связывали дружеские отношения: «Во времена СССР поставить Достоевского на русских сценах не представлялось возможным. Известный российский режиссер Юрий Любимов поставил *Бесов*, только будучи в эмиграции в Лондоне» [Kuc, Wajda 2003: 17][574]. Вайда был рад осуществить постановку не только в независимой России, но и в 90-ю годовщину спектакля В. И. Немировича-Данченко (1858–1943 гг.), поставившего своего *Николая Ставрогина* еще в 1913 году в МХТ (Московский Художественный театр). С дирекцией «Современника» долго шли переговоры, поставить *Бесов* или *Преступление и наказание* Вайды. Остановились на *Бесах*, посчитав их актуальными для московского зрителя. Вайда согласился:

> Достоевский показывает, как доходит до дестабилизации и революционных ситуаций. Он проникает в то, что происходит в душе тех, кто их создает. В современности людей, которые подкладывают бомбы и совершают теракты, полно во всем мире. Мне кажется всё же, что ценность Достоевского не зависит от того, является ли социальное недовольство вокруг нас большим или меньшим, ибо в действительности он не описывает политической ситуации, а ищет причины зла внутри человека [Там же][575].

Газета 30 января 2004 года сообщала о состоявшейся первой репетиции *Бесов* в «Современнике» с личным участием Анджея Вайды и премьере, объявленной на 16 марта. Это было возвращение в театр, в котором он поставил единственную пьесу на русской сцене более тридцати лет назад (1972 г.) – *Палки и кости* (*Sticks and Bones*, 1971 г.) о войне во Вьетнаме американского драматурга и сценариста Дэвида Рэйба (David Rabe, род. 1940 г.).

---

[574] См. оригинал: „Za czasów ZSRR na wystawienie Dostojewskiego na rosyjskich scenach nie było żadnych szans. Słynny rosyjski reżyser Jurij Lubimow wystawił *Biesy* dopiero na emigracji w Londynie".

[575] См. оригинал: „Dostojewski pokazuje, jak dochodzi do destabilizacji i rewolucyjnych sytuacji. Dociera do tego, co dzieje się głęboko w duszy ich sprawców. Współcześnie ludzi podkładających bomby i dopuszczających się aktów terroru jest pełno na całym świecie. Myślę jednak, że odwieczna wartość Dostojewskiego nie zależy od tego, czy niezadowolenie społeczne wokół nas jest większe czy mniejsze, bo tak naprawdę nie opisuje on sytuacji politycznej, tylko szuka przyczyn zła wewnątrz człowieka".

После сценического успеха на приеме в его честь у советского министра культуры (1960–1974 гг.) Е. А. Фурцевой (1919–1974 гг.) на ее вопрос, что бы Вайда хотел поставить еще, он ответил, что *Бесов*, но это было невозможно, так как текст о «превращении революционера в убийцу» был запрещен [Wojciechowski 2004b: 12]. Именно поэтому режиссер с увлечением приступил к реализации давней мечты в «Современнике» и начал занятия с ведущими актерами театра, которых за несколько месяцев до этого выбрал сам. Он снова подчеркивал актуальность произведения: «Достоевский предвидел много несчастий, которые обрушились потом на мир» [MAW 2004: 17][576].

Уже 14 февраля в газете появился очередной материал о репетициях в «Современнике». Вайда опирался не только на постановку Камю, личный опыт, постановку в Старом театре (наклоненная к зрителям сцена, декорации-имитация грязи из ткани, музыка, бесы в костюмах палачей на глазах у зрителей меняли декорации, демонстрируя создание мира зла), но и был открыт предложениям русских актеров в процессе работы и их пониманию романа: «Я впервые слышу Достоевского в оригинале, и это для меня чрезмерно волнительно» [Wojciechowski 2004a: 12][577]. Данную версию, звучащую по-русски, Вайда характеризовал «более сильной эмоционально», нежели все предыдущие свои постановки, так как она касалась напрямую истории актеров и зрителей. Галина Волчек также говорила о современности классического текста и творческом методе Вайды:

> …Достоевский был гением, как Гоголь или Чехов, тексты которых прекрасно соотносятся с современностью. То, что Анджей – поляк, не влияет на стиль его работы. Режиссерское искусство не зависит от национальности. Я делю режиссеров на тех, которые заняты людьми или собой. Вайда делает театр для людей [Там же][578].

Она упоминала и о пророческом даре Достоевского, как настоящего классика, который в *Бесах* говорил не только о России, но и о том, что имеет отношение «ко всему миру».

Сразу же после премьеры в газете появилась публикация о событии. Постановку Вайды московский зритель принял овациями стоя. Не обошлось без мистики: за два дня до премьеры, в день контрольного прогона со зрителями (14 марта), состоялись президентские выборы, на которых на второй срок был избран В. В. Путин, а в этот же день случился сильнейший пожар у самых стен Кремля в Центральном выставочном зале «Манеж», в результате чего здание сильно пострадало и позже было перестроено.

---

[576] См. оригинал: „Dostojewski przewidział dużo nieszczęść, które spotkały potem świat".

[577] См. оригинал: „Pierwszy raz słyszę Dostojewskiego w oryginale i strasznie mnie to ekscytuje".

[578] См. оригинал: „…Dostojewski był geniuszem jak Gogol czy Czechow, których teksty znakomicie odnoszą się do współczesności. To, że Andrzej jest Polakiem, nie ma wpływu na styl jego pracy. Sztuka reżyserii nie zależy od narodowości. Dzielę reżyserów na tych, którzy albo przejmują się ludźmi, albo sobą. Wajda robi teatr dla ludzi".

Вайда говорил, этот случай будто подтверждал, что «мы действительно находимся в стране Федора Достоевского», а жена режиссера и сценограф спектакля Кристина Захватович добавляла: «Русские журналисты, которые подходили к нам после спектакля, были напуганы. Они говорили, что мы сделали вещь о современной России» [Wojciechowski 2004b: 12][579]. Слова Верховенского о пожарах, с которых стоит начать, чтобы Ставрогин получил власть, приобретали для зрителя новое звучание, а сама постановка вызывала прямые ассоциации с политической ситуацией в России. Как сообщалось в материале газеты, общественное мнение в этом пожаре даже увидело дурной знак для вновь избранного президента, а Вайда подчеркивал, что не стремился к прямым политическим аллюзиям:

> Я хотел рассказать о том, как зарождается зло, как легко манипулировать людьми. Достоевский описал это мастерски, предугадав множество вещей. Возможно, что-то перекликается с судьбами современной России, но меня прежде всего интересовало универсальное измерение [Там же][580].

Режиссер был устремлен к осмыслению метафизической природа зла, которое овладевает человеком, разрушая его душу, хотя сюжет, что также подчеркивал автор статьи, имел вполне реальных прототипов из показательного процесса по делу кружка революционера С. Г. Нечаева:

> Достоевский присоединился к критикам Нечаева. Предостерегал, что анархизм, нигилизм, отход от христианских ценностей, оправдание политических убийств и терроризм приведут к человеческому вырождению, что рано или поздно доведет Россию до упадка [Там же][581].

Сам Вайда считал, что театральная постановка может влиять на общественную мысль в России и в программе к спектаклю задавался, по мнению Галины Волчек, актуальными и в некотором роде риторическими вопросами: «Разве жизнь в России не пошла бы по иному пути, если бы эту книгу не выбросили из библиотек? Разве слова Достоевского уже услышали в России? Разве ее покинули бесы? Разве наступило время возрождения, о котором так мечтал Достоевский?» [Там же][582]. Вайда добавлял, что Достоевский видел место России «среди европейских народов»

---

[579] См. оригинал: „Rosyjscy dziennikarze, którzy podchodzili do nas po spektaklu, byli przerażeni. Mówili, że zrobiliśmy rzecz o dzisiejszej Rosji".

[580] См. оригинал: „Chciałem opowiedzieć o tym, jak powstaje zło, jak łatwo manipuluje się ludźmi. Dostojewski opisał to po mistrzowsku, przewidując wiele rzeczy. Być może coś się rymuje z losami współczesnej Rosji, ale mnie przede wszystkim interesował wymiar uniwersalny".

[581] См. оригинал: „Dostojewski przyłączył się do krytyków Nieczajewa. Przestrzegał, że anarchizm, nihilizm, odejście od wartości chrześcijańskich, usprawiedliwianie morderstw politycznych i terroryzm zdegenerują ludzi, co prędzej czy później doprowadzi Rosję do upadku".

[582] См. оригинал: „Czy życie w Rosji nie potoczyłoby się inaczej, gdyby tej książki nie wyrzucono z bibliotek? Czy słowa Dostojewskiego już usłyszano w Rosji? Czy opuściły ją biesy? Czy nastąpił czas odrodzenia, o którym tak marzył Dostojewski?".

и должен быть услышан, а поэтому неслучайно увлечение читателей его творчеством по всему миру, а его романы не сходят с театральных сцен:

> Достоевский гениально проник вглубь человеческой души и в то же время стал пророком злой вести. Всё, что в жизни я видел злого, он предвидел. Достоевский умел увидеть предвестие будущих социальных экспериментов в столь мелком событии, каким был процесс Нечаева в России XIX века. Такие процессы происходят и до нынешнего дня, только не хватает Достоевских, которые бы поняли их значение. Достоевский мастерски описал, как легко манипулировать людьми [Там же][583].

Галина Волчек подчеркивала, что политические параллели стали случайными совпадениями, когда шесть недель репетиции проходили во время избирательной компании, а словосочетание «права человека» вызывало смех в зале. Это было время, которое лучше всего подходило режиссеру и театру. При этом Волчек говорила, что осмысление романа «исключительно в контексте российской политической жизни» является неуважением к писателю, режиссеру и театру, ибо роман и спектакль заключают в себе значительно больше.

Постановка в «Современнике» отличалась от предыдущей работы режиссера, причем настолько, что в 2010 году на 30-е Варшавские театральные встречи (30. Warszawskie Spotkania Teatralne) спектакль привезли на закрытие фестиваля как «московские *Бесы* Анджея Вайды» под вывеской театра «Современник». В публикации газеты о встречах упоминалось, что «легендарный спектакль» был поставлен в Старом театре более тридцати лет назад, а премьера постановки, представленной в Варшаве, состоялась в 2004 году в Москве. Продолжавшийся три с половиной часа спектакль показали дважды (28 и 29 апреля) на сцене Польского театра имени Арнольда Шифмана в Варшаве (Teatr Polski im. Arnolda Szyfmana w Warszawie) [Wyżyńska 2010: 2]. Как о великом возвращении постановки писалось в еще одной публикации о фестивале: «…Достоевский – классический, монументальный, вневременной, а вместе с тем „из эпохи”» [Derkaczew 2010b: 13][584].

Анджей Вайда, безусловно, повлиял на огромную популярность романа Достоевского в Польше. В августе 1992 года ежедневник „Gazeta Wyborcza” сообщил о новом выходе романа *Бесы* в издательстве „Puls” [Nowości sierpnia 1992: 16], который стал бестселлером в книжном магазине „Odeon” за тот месяц. Роман продолжил находиться в списке бестселлеров и в сентябре [Lista bestsellerów… 1992: 1].

---

[583] См. оригинал: „Dostojewski genialnie przeniknął głębię duszy ludzkiej i zarazem stał się prorokiem złej nowiny. Wszystko to, co w życiu widziałem złego, zostało przez niego przewidziane. Dostojewski potrafił dostrzec zapowiedź przyszłych eksperymentów społecznych w tak drobnym wydarzeniu, jakim był proces Nieczajewa w XIX-wiecznej Rosji. Takie procesy odbywają się do dziś, tylko brakuje Dostojewskich, którzy zrozumieliby ich znaczenie. Dostojewski po mistrzowsku opisał, jak łatwo manipulować ludźmi”.

[584] См. оригинал: „…Dostojewski klasyczny, monumentalny, ponadczasowy, a zarazem «z epoki»”.

В декабре 1995 года *Бесы* (в переводе Тадеуша Загурского (Tadeusz Zagórski)) вернулись на подмостки Старого театра в Кракове в постановке *Biesy albo Mały Plutarch żywotów nieudanych* Людвика Флашена. Режиссер известен также как театральный и литературный критик, театровед, публицист, переводчик и писатель[585]. Важным опытом для него стало сотрудничество с теоретиком театра, режиссером и ведущим польским театральным реформатором XX века Ежи Гротовским, который также не обошел вниманием творчество русского писателя. Его спектакль *Apocalypsis cum figuris* был композицией из текстов *Библии*, Ф. М. Достоевского, Юлиуша Словацкого (Juliusz Słowacki, 1809–1849 гг.), Томаса Стернза Элиота (Thomas Stearns Eliot, 1888–1965 гг.), Симоны Вейль (Simone Weil, 1909–1943 гг.); появилось три варианта в 1969–1973 гг. Гротовски оказал огромное влияние на формирование и развитие не только польского, но и мирового театра, а 2000 год был объявлен годом Гротовского[586]. Особую технику режиссера описала Тереса Наврот (Teresa Nawrot, род. 1948 г.) – актриса, которая с ним работала, а потом в эмиграции в Берлине открыла собственную школу театра и кино „Reduta-Berlin". В отличие от Гротовского, который брал всех, кто был способен раскрыться в его школе в процессе работы, она в интервью газете подчеркивала важность образованности для актера: «Нужно знать, кем был Достоевский» [Bielas 2013: 6][587]. Тереса Наврот подготовила в Берлине в 1984 году свою первую постановку по роману *Идиот*, которая, как она признавалась, имела большой успех. Спектакль режиссер посвятила своей большой любви – актеру и режиссеру Рышарду Цесляку (Ryszard Cieślak, 1937–1990 гг.), который также работал с Гротовским и подарил ей роман Достоевского, а потом

[585] Людвик Флашен упомянут вместе с фамилией Достоевского также в публикации газеты за 7 декабря 2007 года, когда анонсировалась встреча *Dostojewski – Wielki Inkwizytor – teatr* в Институте им. Ежи Гротовского (Instytut im. Jerzego Grotowskiego) во Вроцлаве [KAS 2007: 15]. Во встрече принимал участие также коллега Ежи Гротовского, известный театровед Лешек Коланкевич (Leszek Kolankiewicz, род. 1954 г.), который еще будет упоминаться далее.

[586] Гротовски побывал в советской Москве, куда официально ехал учиться режиссуре и актерству, а неофициально – хотел добраться до санатория для членов партии в пустыне Кара-Кум, чтобы поправить свое катастрофически плохое здоровье. Это была страна контрастов, где можно было увидеть полки магазинов, заполненные товарами, купить устрицы и грузинские вина, но и страна, где миллионы людей находились в лагерях, армии, на службе в КГБ. Во время пребывания в СССР Гротовски вел активную жизнь: писал письма и стихи, а также познавал местный колорит за пивом и в банях. Был под огромным впечатлением от посещений приюта для беспризорных и бани для военных инвалидов, где увидел людей без рук и ног. Всё это вспоминал и рассказывал один из важнейших польских послевоенных театральных режиссеров Ежи Яроцки, который находился в Москве на протяжении четырех лет, когда туда приехал Гротовски. Материал появился в газете за 22 мая 2000 года по случаю завершения года Гротовского мероприятием во Вроцлаве *Recepcja twórczości Jerzego Grotowskiego w Rosji* (*Рецепция творчества Ежи Гротовского в России*) [Pułka 2000c: 8]. Польский активист охраны природы Яцек Божек (Jacek Bożek, род. 1958 г.) в 70-е годы прошлого века также принимал участие в проектах Гротовского, а в интервью для газеты вспоминал, что среди авторов, которыми зачитывался еще в молодости, был и Достоевский [Widłok-Żurek 2016: 162].

[587] См. оригинал: „Trzeba wiedzieć, kto to był Dostojewski".

планировал снять спектакль на видео, но не успел этого сделать. А вот Людвик Флашен (как видно, ошибочно) не пророчил Тересе Наврот театрального успеха, утверждая, по ее словам, что она для Берлина слишком слаба. Действительной ее силой оказалась техника Гротовского, которую она трансформировала в достижения.

Еврейская семья Флашена провела годы фашистской оккупации в Советском Союзе, что стало существенной составляющей в знакомстве и позднейшей связи с русской культурой. Именно он впервые перевел на польский язык *Проблемы поэтики Достоевского* М. М. Бахтина еще в 60-е годы прошлого века. Параллельно с *Бесами* Флашен работал над спектаклем по повести *Белые ночи* Достоевского в "Teatro Libero" в Палермо – *Le notti bianche* (1995 г.). Рецензию же на первую постановку Флашена перед польским зрителем в краковском театре написал театральный и литературный критик, публицист, сценарист Марек Микос (Marek Mikos, род. 1959 г.), который в 2017 году стал директором Старого театра в Кракове (Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej). Критик, ссылаясь на работу Флашена *Teatr skazany na magię* (1983 г.), утверждал, что «спектаклю, однако, не хватает магии», в нем «доминирует слово».

Постановка состоит из двух частей, разделенных на сцены, в которых одержимые бесами герои вызывают своих злых духов, будто ожидая прихода сатаны. Утратил границу между добром и злом Ставрогин, творит мир антиутопии Верховенский, верит в идею народа-богоносца Шатов, подменяет собой Бога самоубийца Кириллов, служит бесам Федька Каторжный. Магистр игры светит фонарем на героев, и будто бы присматривается к происходящему бес-Девочка. По мнению критика, молодым актерам не хватает убедительности и определенности игры [Mikos 1995: 11].

В 1996 году в «Телевизионном театре» появился спектакль *Sprawa Stawrogina* (*Дело Ставрогина*) в режиссуре Кшиштофа Залеского (Krzysztof Zaleski, 1948–2008 гг.)[588]. В адаптации *Бесов* (в переводе Тадеуша Загурского и Збигнева Подгужеца) продолжительностью в 101 минуту сыграли известные польские актеры Петр Адамчик (Piotr Adamczyk, род. 1972 г.), Лидия Корсакувна, Ян Новицки, Ярослав Гаевски (Jarosław Gajewski, род. 1961 г.). В газетном материале роман Достоевского представлен как один из важнейших в наследии автора, обращено внимание на роль двух эпиграфов[589], раскрыта суть дела Нечаева, охарактеризованы основные проблемы (от политического памфлета до универсального произведения), герои романа находятся в «экзистенциальной пустоте», верят в идеологию Верховенского, но в центр поставлен Ставрогин, который, утратив веру, потерял «чувство ценностей и вкус жизни» [JW 1997a: 5].

---

[588] В 1997 году режиссер поставил спектакль по роману *Братья Карамазовы*, который будет проанализирован далее.

[589] В одной из публикаций газеты, которая посвящена итальянской живописи Ренессанса, в качестве эпиграфа также взяты слова из *Евангелия* (Лк. 8, 32–36), но интересна подпись: евангелист Лука «+ Достоевский»; что правда, отметим неточность: в публикации указана «18», а не «8» глава евангельского текста [Krawczyk 2001: 37].

В 1998 году в театре „Rozmaitości" в Варшаве состоялась гастрольная постановка по *Бесам* театральной труппы из Страсбурга "Arts Sceniques". Французские актеры работали под началом польского режиссера, теоретика театра Алдоны Скибы-Ликель. Она эмигрировала из Польши, а свою первую постановку по роману Достоевского представила с португальскими актерами в Лиссабоне в 1992 году; признавалась, что на нее повлияли Гротовски, Кантор[590] и Вайда, польская театральная традиция. А эпоха коммунизма вынудила к эмиграции, странствиям и тоске в одиночестве. Режиссер перенесла действие из XIX века в современность:

> Достоевский предугадал упадок наших времен, посредственность героев. Всё уже произошло: живем без любви, великих идеалов, в нас нет ни веры, ни надежды на чудо. Религиозные восторги переходят в фанатизм, любовь ассоциируется с минутой секса, а бывшие революционеры толстеют от бессилия. Единственной ценностью является мгновенное материальное благополучие. Петр Верховенский становится бессмертным, таким людям, к сожалению, принадлежит будущее [dow 1998: 9][591].

Это апокалиптическое видение европейской культуры, о котором писал Достоевский, представители славянофильства, а позже и известный немецкий историософ Освальд Шпенглер (Oswald Spengler, 1880–1936 гг.) в своем труде *Закат Европы* (*Der Untergang des Abendlandes*, т. 1 – 1918 г.; т. 2 – 1922 г.) [Шпенглер 1993]. Пессимизм является плодом не только исторического опыта, но и личных режиссерских переживаний в мире потребления, в котором она пытается рассмотреть «наши идеалы»:

> Зачем мы живем, к чему устремлены, наконец, чему служит театр? Так ли, как когда-то, должен пробуждать человеческие души? Скорее, нет. Я слышу от моих коллег: «Забахаю одну пьесу, потом вторую». Сейчас не создается театр, только забахиваются спектакли [dow 1998: 9][592].

---

[590] Тадеуш Кантор (Tadeusz Kantor, 1915–1990 гг.) – польский театральный режиссер, художник и сценограф. Разрушал границы традиционного представления об искусстве, был устремлен к поиску новых форм и образов, намного опережал время. В годы немецкой оккупации он создал подпольный Независимый театр, а позже – авангардный театр «Крико» (Teatr Cricot). Является основоположником «театра смерти», объединившего актеров и предметы, где театральная игра напоминала хеппенинг. Кантор также работал декоратором Старого театра в Кракове. Более подробно о творческой судьбе художника можно прочитать в книге искусствоведа В. И. Березкина *Польский театр художника. Кантор, Шайна, Мондзик* (2004 г.) [Березкин 2004].

[591] См. оригинал: „Dostojewski przewidział upadek naszych czasów, miernotę bohaterów. Wszystko już się wydarzyło, żyjemy bez miłości, wielkich ideałów, nie ma w nas wiary ani nadziei na cud. Religijne uniesienia przeradzają się w fanatyzm, miłość kojarzy się z chwilą seksu, a dawni rewolucjoniści tyją w niemocy. Jedyną wartością jest nagle ustawienie się. Piotr Wierchowieński okazuje się nieśmiertelny, do takich ludzi, niestety, należy przyszłość".

[592] См. оригинал: „Po co żyjemy, dokąd zmierzamy, wreszcie czemu służy teatr? Czy tak jak kiedyś ma budzić ludzkie dusze? Chyba nie. Słyszę od moich kolegów «pyknę sobie jedną sztukę, potem drugą». Teraz nie tworzy się teatru, tylko pyka spektakle".

Главная разница между польской режиссером и Достоевским в том, что она, в отличие от писателя, не оставляет никакой надежды. Мир антиутопии побеждает, становится действительной реальностью, а роман обретает дополнительные смыслы.

Получивший от канадских критиков высокие оценки спектакль польского режиссера Teo Спыхальского (Teo Spychalski, род. 1944 г.) *Признание Ставрогина* (*Wyznanie Stawrogina*; *Demons*, 1997–99 гг.) с монреальской труппой "Le Groupe de la Veillee"[593] 27 апреля 2000 года был показан в Центре Гротовского (Ośrodek Grotowskiego)[594] во Вроцлаве в виде «монтажа сцен» из оригинального большого представления. Связь с Польшей и театром Гротовского, безусловно, имела огромное значение для постановки, хотя группа из Монреаля всячески подчеркивала, что «их спектакли далеки от постановок Гротовского». Ранее, в 1989 году, группа бывала в Польше – в Гданьске и Варшаве. Ставка труппы прежде всего на актерскую игру, а не внешние эффекты, что зачастую западным зрителем воспринималось как нечто архаическое в театре. Это изображение эволюции актера, его внутреннего мира, выход за границы обычного шоу, что требовало также работы с постоянными актерами, а не по привычной для Канады системе контракта на серию представлений. Режиссер начинал с польскими актерами, что также привлекало как театральная экзотика Центральной Европы, о чем он признавался в интервью [Pułka 2000b: 9]. В газете приводились мнения канадских критиков о постановке. Так, Соланж Лавеск (Solange Lavesque) из ежедневного издания "Le Devoir" писала: «Спектакль приглашает нас в путешествие в глубь сознания и души»; а Реймонд Берначез (Raymond Bernatchez), использовав по отношению к данной постановке слово «Спектакль» с прописной буквы, замечал: «В сфере театра нельзя пойти дальше, чем то, что показали актеры. Они живут своими образами так, будто бы мы встречаем их в реальности» [PL 2000b: 19][595].

Как говорит название в польской версии, центральным у Спыхальского был Ставрогин, вокруг которого разворачивается повествование историй других героев, хотя в газете и замечен политический аспект повествования о деле Нечаева в романе. Не обошел стороной режиссер и не включенную в основной текст романа скандальную главу *У Тихона*, о чем

---

[593] Группа была создана в 1974 году по инициативе Габриеля Аркана (Gabriel Arcand, род. 1949 г.), который проходил стажировку во Вроцлаве (Teatr Laboratorium). Позже к группе присоединился поляк Teo Спыхальски, который также работал с Ежи Гротовским. Спыхальски стал генеральным и художественным директором группы в 1982 году. До постановки по *Бесам* он вместе с группой уже обращался к творчеству Достоевского: в 1983 году представил спектакль по роману *Идиот* [Spychalski Teo].

[594] 29 декабря 2006 года Центр стал Институтом имени Ежи Гротовского (Instytut im. Jerzego Grotowskiego) [Ośrodek Grotowskiego].

[595] См. оригинал: „Spektakl zaprasza nas do podróży w głąb świadomości i duszy"; „W dziedzinie teatru nie można pójść dalej poza to, co pokazali aktorzy. Żyją swoimi postaciami, jakbyśmy ich spotykali w świecie rzeczywistym".

сообщалось в газете, хотя ставрогинский грех здесь назывался как «связь героя с Матрешей, десятилетней девочкой». Сам режиссер встретился со зрителями, а в интервью признавался, зачем взялся за постановку произведения именно этого писателя:

> …Достоевский интересен в литературном и человеческом плане. Это не текст, написанный для театра, но в Достоевском так много тем, что он для меня важнее Шекспира. С *Идиота* Достоевского я начал театральную деятельность почти двадцать лет назад с группой "de la Veillee". Я заканчиваю этот цикл – с теми же актерами – самым богатым в театральном отношении спектаклем *Бесы*. И уже больше не буду ставить Достоевского [Pułka 2000b: 9][596].

Перед зрителем предстают «маньяк» и самоубийца Кириллов, «неприятный интриган» Верховенский, но всё, как и в работе Н. А. Бердяева, выстроено вокруг иного героя: «Ставрогин – солнце, вокруг которого всё вращается. И вокруг Ставрогина поднимается вихрь, который переходит в беснование» [Бердяев 1994: 29]. После самоубийства Ставрогина и наступает финал повествования:

> Безнравственный, униженный, потерянный антигерой. Это такие, как Верховенский, дьявольские интриганы остаются в живых. «Пока временно они выехали куда-то в командировку, но вернутся», – предупреждает режиссер в авторском комментарии [PL 2000c: 6][597].

Снова звучало пророчество о возвращении зла. Современный режиссер Мариуш Трелиньски, зачастую обращавшийся, как отмечалось выше, к «лишним людям», говорил в интервью газете:

> Так на полях *Бесов* Достоевский назвал Ставрогина. Для лишнего героя жизнь является миссией, чистым листом, наивысшим заданием, и всё же он не может в этом найти себя, не верит в смысл какого-либо движения. У него раздутые потребности и трудности в их реализации. Для Ставрогина, который представляет свою жизнь как миссию, жизнь заканчивается в каком-то смысле ничем. И я именно о таком герое рассказываю [Grzela 2009a: 45][598].

---

[596] См. оригинал: „Dostojewski jest interesujący literacko i po ludzku. Nie jest to tekst pisany dla teatru, ale w Dostojewskim jest tyle tematów, że jest dla mnie ważniejszy od Szekspira. Od *Idioty* Dostojewskiego zacząłem teatralną działalność przed 20 laty z grupą de la Veillee. Kończę ten cykl – z tymi samymi aktorami – najbogatszymi teatralnie *Biesami*. I już nie będę więcej robił Dostojewskiego".

[597] См. оригинал: „Niemoralny, upokorzony, zagubiony antybohater. To tacy jak Wierchowieński diaboliczni intryganci pozostają przy życiu. «Na razie muszą udać się czasowo gdzieś w delegację, ale wrócą» – zapowiada reżyser w autorskim komentarzu".

[598] См. оригинал: „Tak na marginesach *Biesów* Dostojewski nazwał Stawrogina. Dla bohatera zbędnego życie jest powołaniem, kartą do wypełnienia, zadaniem najwyższym, a jednak nie potrafi się w tym odnaleźć, nie wierzy w sens jakiegokolwiek ruchu. Ma rozbuchane potrzeby i trudność w ich spełnieniu. Dla Stawrogina, który rozumie swoje życie jako misję, życie kończy się w jakimś sensie niczym. Właśnie o takim bohaterze opowiadam".

Очередную адаптацию постановки Альбера Камю на варшавской сцене предпринял Рудольф Зёло (Rudolf Zioło, род. 1952 г.) в переводе Иоанны Гузе (Joanna Guze, 1917–2009 гг.). Премьера состоялась 24 апреля 2002 года в театре „Powszechny". Режиссер старался предельно точно придерживаться авторского текста, оглядывался на постановку Вайды, но ставил задачу показать зрителю спектакль о современности. Символом вневременного зла становится Верховенский, который желает уничтожить старый мир методами зла:

> Образ Верховенского, *Бесы* в целом – это пророческое видение, предвещание того, что принес XX век. Петр – это представитель определенного крыла нового поколения, но и бессмертной расы, которая оказала влияние не только на события в России, но и в целом мире. Такие люди, как Верховенский, лишенные нравственных принципов, возможности переживания высших чувств, безжалостные, очень часто принимают решения о судьбах других. Это очень сильные личности [NOT. BET 2002: 7][599].

Верховенского сыграл Адам Воронович (Adam Woronowicz, род. 1973 г.). Рафал Круликовски (Rafał Królikowski, род. 1966 г.) исполнил роль Ставрогина.

Критик Марек Радзивон (Marek Radziwon) в иной публикации газеты также подчеркивал уважительное отношение режиссера к тексту, открытие ролей, отмечал антиутопические параллели с современностью, но утверждал, что его бесы только «бесеныши», ибо им не хватало «великой катастрофической политической одержимости». Спектакль получил определение «хорошего», но, по мнению критика, ему недоставало «страшной идеи» [Radziwon 2002: 12]. Отметим, что рецензии одна за другой очень детально и концептуально передают смысл и содержание романа-постановки, открывая перед читателем газеты цельный литературоведческий анализ произведения и заявленных в нем проблем зла. Более критическую оценку дал Роман Павловски, который, будучи на представлении, увидел его как «театральную постановку», в которой преобладает слово, а не «театральная метафора» и образность. Особенно возмутил критика смех зрителей в местах пророческого предопределения, а это для него означало отсутствие энергии романа через комическое изображение:

> Смех зрителей аннулирует дьявола, которого Достоевский схватил за хвост в своем романе. Так смеется человек, который выкарабкался из разбитого в аварии автомобиля. Ведь действительно, хорошо одетая и откормленная публика театра „Powszechny" может только смеяться; в конце концов, всё то, что предвещал Достоевский, они уже прошли [Pawłowski 2002a: 8][600].

---

[599] См. оригинал: „Postać Wierchowieńskiego, *Biesy* w ogóle, to prorocza wizja, zapowiedź tego, co przyniósł wiek XX. Piotr to przedstawiciel pewnego odłamu nowego pokolenia, ale i nieśmiertelnej rasy, która wpłynęła nie tylko na wydarzenia w Rosji, ale na całym świecie. Tacy ludzie jak Wierchowieński, pozbawieni zahamowań, zasad moralnych, możliwości odczuwania uczuć wyższych, bezlitośni, bardzo często decydują o losach innych. Są to bardzo silne osobowości".

[600] См. оригинал: „Śmiech widzów unieważnia diabła, którego Dostojewski chwycił za ogon w swojej powieści. Tak śmieje się człowiek, który przed chwilą wydostał się z rozbitego w wypadku

Драматические события истории становятся «легендой», но, как подчеркивал критик, в современности они по-прежнему существуют, только заметны не всем.

В этом же году 26 октября премьеру *Бесов* через адаптацию всё той же постановки Альбера Камю предложил Кшиштоф Бабицки в Люблине (Teatr im. J. Osterwy). Первое упоминание о предстоящем спектакле встречается в газете уже 26 сентября, когда сообщалось о «сражении» режиссера с романом *Бесы*, а сам он признавался: «Этот материал от всех требует множества усилий. Труппа работает целеустремленно. У нас было более сорока репетиций, сейчас они проходят дважды в день» [Józefczuk 2002a: 4][601].

Уже после премьеры газета вернулась к постановке. Гжегож Юзефчук обратил внимание на совмещение опыта зрелых актеров с экспериментальностью молодого поколения (их особенно хвалил критик), когда ставка сделана на «индивидуальность актеров»: «Каждый образ в некотором роде является моделью, например, революционера, террориста, безумца, властной женщины и т. п., а все они вместе создают представление о сложном, непостижимом естестве человека» [Józefczuk 2002b: 4][602]. Динамики действию добавляли декорации в виде экранов-полотен, которые переносили события из одного пространства в другое. Энергетика бесов будто витала в воздухе, предвещая трагедию.

Ставрогина сыграл Яцек Круль (Jacek Król, род. 1973 г.), который стал центром действия, доминировал над происходящим, когда даже его молчание создавало эффект динамики. Этому образу был будто противопоставлен полный движения Верховенский – Шимон Сендровски. В этом и следование идейному замыслу романа, когда Ставрогин является вдохновителем бесовских свершений. Спектакль и актерская игра получили высокую оценку критика, который призывал зрителей посмотреть постановку.

Через пять лет после премьеры режиссер признавался в интервью для газеты, что *Бесы*, сыгранные десятки раз, стали «началом веры в люблинского зрителя». И Кшиштоф Бабицки пришел к новой постановке по Достоевскому – *Идиот*, о которой речь уже шла выше [Józefczuk 2007: 8].

Рецензия на очередную премьеру по *Бесам* появилась 10 апреля 2005 года в региональном приложении газеты в Познани, где и прошел спектакль (Teatr Polski w Poznaniu). Режиссер спектакля – Марек Федор (Marek Fiedor, род. 1962 г.), который выбрал из романа только некоторые сцены, создав эссенцию изображения зла в пьесе. Особенностью постановки является уход от социально-политического аспекта к осмыслению личностного, персонализированного зла. Спектакль был разделен на две

---

auta. Bo rzeczywiście, dobrze ubrana i odkarmiona publiczność Teatru Powszechnego może się tylko śmiać; w końcu to wszystko, co zapowiadał Dostojewski, ma już za sobą".

[601] См. оригинал: „Ten «materiał» kosztuje wszystkich wiele wysiłku. Zespół pracuje z determinacją. Odbyliśmy ponad 40 prób, teraz są dwa razy dziennie".

[602] См. оригинал: „Każda z postaci to na swój sposób model, na przykład – rewolucjonisty, terrorysty, szaleńca, kobiety władczej itp., a one razem tworzą obraz skomplikowanej, niedefiniowalnej natury człowieka".

части: *Wobec Tichona* (*По отношению к Тихону*), *Wobec Daszy* (*По отношению к Даше*). Эти герои видят реального Ставрогина (Михал Калета (Michał Kaleta, род. 1976 г.)) через его исповедь и письмо:

> И именно они – монах и девушка – единственные, кто может увидеть Ставрогина изнутри. Все остальные воспринимают его через призму его «странностей»: холод, надменность, наглость, поданные на подносе из лоска, уважения, благородства и рыцарства. С остальными Ставрогин играет. Из чувства вины, отчаяния, неверия в прощение, отпущение грехов – он закрылся. Изолировался. Отрезал себя. Умыл руки. Играет – с миром, в жизнь, на жизнь [Obrębowska-Piasecka 2005: 7][603].

Режиссер представил внутреннюю борьбу человека со своими слабостями, а не общее антиутопическое представление о формировании зла, как это преимущественно было в постановке Вайды. Сцена была задекорирована целлофаном, через искусственность пространства которого прорывались настоящие, жизненные проблемы личности. Спектакль, как замечала рецензентка, переносил нас в современность из романа Достоевского, когда мы живем в культуре после Маркса, Фрейда и Ницше, но сражаемся с теми же проблемами зла, которые находятся вне времени и системы: «И идем за Достоевским. За вопросами о жизни, зле, любви, вере, ответственности и прощении. Как и Ставрогин, остаемся с ними один на один перед собой, людьми и Богом. Здесь нет обобщенных ответов» [Там же][604].

В Кракове (Scena STU) 17 сентября 2007 года состоялась премьера *Бесов* Кшиштофа Ясиньского, который имеет все шансы повторить успех А. Вайды, так как его спектакль продолжает идти на сцене уже более десяти лет. Рецензия на спектакль в краковском приложении газеты начиналась так: «Немного романтики, немного демонизма, немного салонной комедии, немного русской дикости. Немного кичеватых эффектов. Кшиштоф Ясиньски заглянул в темную глубину *Бесов* Достоевского, но удержался на безопасной грани» [Targoń 2007: 6][605]. Спектакль насыщен церковным пением, которым и открывается постановка, усиливая смысловой контраст изображаемого мира. Песнопение, свечи и кадила создают ирреальное пространство. Разбитая на несколько сценических фрагментов исповедь Ставрогина (Радослав Кшижовски) стала сюжетным центром, к которому движется действие.

---

[603] См. оригинал: „I właśnie oni – zakonnik i dziewczyna – jako jedyni mają «wgląd» w Stawrogina. Reszta postrzega go przez pryzmat jego «dziwactw»: chłodu, arogancji i bezczelności, podawanych na tacy ogłady, szacunku, szlachetności i rycerskości. Z resztą Stawrogin gra. Z poczucia winy, z rozpaczy, z niewiary w przebaczenie, rozgrzeszenie – zamknął się. Odizolował. Odciął. Umył ręce. Gra: ze światem, w życie, o życie".

[604] См. оригинал: „I idziemy za Dostojewskim. Za pytaniami o życie, zło, miłość, wiarę, odpowiedzialność i przebaczenie. Jak Stawrogin – zostajemy z nimi sami wobec siebie, innych ludzi i Boga. Tu nie ma zbiorowych odpowiedzi".

[605] См. оригинал: „Trochę romansu, trochę demonizmu, trochę salonowej komedii, trochę rosyjskiej dzikości. Trochę kiczowatych efektów. Krzysztof Jasiński zajrzał w ciemne głębie *Biesów* Dostojewskiego, ale zatrzymał się na bezpiecznej krawędzi".

Театральный критик в издании отметила поверхностную игру актеров, которые вкладывали в свою роль всё и сразу, что знали о персонаже, не удивляли, выглядели иллюстраторами, а не живыми людьми. Игравший старца Тихона Анджей Руг (Andrzej Róg, род. 1958 г.) предстал несколько экзальтированной фигурой; Ставрогин – холодным, утомленным жизнью, устремленным в себя; Петр Верховенский, которого играл Гжегож Мельчарек (Grzegorz Mielczarek, род. 1977 г.), от начала и до конца пребывал в демоническом образе. Иоанна Таргонь писала:

> И такие *Бесы* целиком: все слишком эмоциональны (даже моментами чрезмерно) – так, будто бы высшей целью было создание стереотипной картины русской души. Появляется здесь и несчастная любовь (Лизы к Ставрогину), и преступление, и сумасшествие правителей мира, и пьянство, и оргия, и церковь. Есть пугающий Ставрогина (и зрителей) призрак повесившейся Матреши – кукла в белой рубахе с грохотом свиснувшая с потолка [Там же][606].

Указывалось и на своеобразное обыгрывание библейского эпиграфа к роману: сценическое окно украшали красные гипсовые свиньи, которых в финале символически разбивал старший Верховенский (Ежи Свенх (Jerzy Święch, род. 1947 г.)).

Постановку Ясиньского в 2011 году показывали в Познани в рамках трехдневных встреч с творчеством Достоевского в 190-й год его рождения [DAN 2011: 8]. В газете можно прочитать о «спектакле с размахом», подчеркивалось использование на сцене церковного хора «Воскресенье» из Украины, перепечатывалась информация из афиши постановки: «*Бесы* в адаптации Кшиштофа Ясиньского совмещают элементы мистерии и современного триллера <…> Это глубоко метафизическая постановка, наполненная атмосферой страха, но обладающая большой долей комизма» [MAK 2011b: 6][607]. Смысловой осью сценического повествования является связь с современностью, теми проблемами, которые зритель встречает ежедневно в политической жизни и социальных конфликтах.

На малой сцене Нового театра (Teatr Nowy) в Лодзи 7 ноября 2008 года режиссер Наталия Корчаковска из Варшавского драматического театра (Teatr Dramatyczny) представила моноспектакль *Stawrogin – wieczór autorski* (*Ставрогин: авторский вечер*) по мотивам романа *Бесы* с Петром Гловацким (Piotr Głowacki, род. 1980 г.) в заглавной роли. Спектакль стал продолжением литературного вечера (январь 2007 г.) в книжном магазине в Лодзи („Mała Litera"), на котором гостем был герой романа *Бесы*.

---

[606] См. оригинал: „I takie są całe *Biesy* – wszyscy bardzo pokazują emocje (nawet chwilami za bardzo), tak jakby nadrzędnym celem było stworzenie stereotypowego obrazu rosyjskiej duszy. Jest tu i miłość nieszczęśliwa (Lizy do Stawrogina), i zbrodnia, i szaleństwo naprawiaczy świata, i pijaństwo, i orgia, i cerkiew. Jest straszące Stawrogina (i widzów) widmo powieszonej Matrioszy – lalka w białej koszulinie z hukiem zawisająca u stropu".

[607] См оригинал: „*Biesy* w adaptacji Krzysztofa Jasińskiego łączą elementy misterium i współczesnego dreszczowca <…> To głęboko metafizyczne przedstawienie, przepojone atmosferą grozy, ale wyposażone w dużą dawkę komizmu".

Не обошли вниманием эти события и в ежедневнике „Gazeta Wyborcza". В издании анонсировалось «элитарное представление на границе интеллектуального эксперимента и пьесы монодрамы». Наталия Корчаковска сосредоточилась на исповеди Ставрогина. Как она признавалась, актер производил живой анализ текста Достоевского, подвергая его мгновенной интерпретации перед зрителями. Камерность представления всю динамику действия перемещала в слово актера, его мысль, фантазию и эмоциональность, что также позволяло интерпретации через осмысление героя. Режиссер ставила задачу понять Ставрогина: «Понимание тем отличается от оценки, что является открыванием, а не закрыванием. Мы хотели подчеркнуть эту разницу» [Karczewski 2007a: 13][608]. Выбор именно этого героя Достоевского не был случайным. Ставрогин был интересен для Корчаковской своей усталостью «миром, лишенным ценностей»:

> Нас интересует риск, который связан с их самостоятельным поиском в относительной реальности, вне добра и зла. Ставрогину 25 лет, то есть он в возрасте среднестатистического террориста, в возрасте, в котором поддаешься идее преступления. Он один из так называемых молодых старцев, усталость миром которых приводит к тому, что они могут черпать удовлетворение исключительно из наблюдения за падением – собственным и этого мира [Там же][609].

Интерес для режиссера представляла форма исповеди, которая может быть письменной в православной традиции, но далека от нее в предложенной героем форме. В какой-то момент происходит смешивание персонажа, автора и актера, а зритель оказывается втянутым в театральную игру, совмещенную с реальностью. Представление Ставрогина у режиссера совпадало с уже известной и упоминаемой концепцией Н. А. Бердяева, который осмысливал героя как ось зла в романе. Исповедь же Ставрогина, изложенная в главе *У Тихона*, не вошедшей в основной текст романа, позволяет представить героя еще страшнее, чем он выглядел ранее [Достоевский 1974с: 5–30].

Почти через 11 лет Наталия Корчаковска снова обратилась к роману Достоевского. Но это был спектакль совершенно иного уровня, он появился 26 января 2018 года в Варшаве (Teatr Studio). Режиссер, имея большую предысторию театральных постановок романа и экранизации, личного опыта, попыталась создать что-то новое и свое. Эта задача оказалась чрезмерно трудной, а иногда – непосильной.

Н. Корчаковска пользовалась последним переводом романа Адама Поморского 2010 года. Этот текст считался более успешным, в отличие

---

[608] См. оригинал: „Zrozumienie tym różni się od oceny, że jest otwieraniem, a nie zamykaniem. Chodzi nam o zaznaczenie tej różnicy".

[609] См. оригинал: „Interesuje nas ryzyko, które wiąże się z ich samodzielnym poszukiwaniem we względnej rzeczywistości, poza dobrem i złem. Stawrogin ma 25 lat, czyli jest w wieku przeciętnego terrorysty, w wieku, w którym ulega się idei zbrodni. Jest jednym z tak zwanych młodych starców, których zmęczenie światem sprawia, że mogą czerpać satysfakcję wyłącznie z obserwacji upadku: i własnego, i tego świata". Данное объяснение Наталии Корчаковской звучало также в иной публикации газеты позже [Wasilewska 2008: 13].

от того, который сделал ранее Александр Ват. Как и предыдущий перевод *Братьев Карамазовых* Поморского, очередной вышел в краковском издательстве „Znak". В одной из публикаций газеты эта книга была рекомендована для чтения как литература о политической и общественной жизни вообще, но не только России XIX века, а также о мечте «счастья для всех». В напечатанной аннотации говорилось: «Действие произведения разворачивается около 1870 года в провинциальном российском городке. *Бесы* должны были стать первой частью пятитомного цикла *Житие великого грешника*, которое писатель так и не создал» [RFK 2010: 7][610].

В спектакле Наталии Корчаковской всё направлено на поиск нового и необычного, но иногда форма становится заложницей интеллектуальных перегрузок в спектакле. Программа к постановке должна была помочь в понимании, но там приводились фрагменты работ французского историка права и психоаналитика Пьера Лежандра (Piere Legendre, род. 1930 г.) *La Fabrique de l'homme occidental*, 1996 г. (польск. *Fabrykacja człowieka Zachodu*) [Legendre 2017]; современного философа, теоретика культуры и историка Поля-Мишеля Фуко (Paul-Michel Foucault, 1926–1984 гг.) из сборника эссе, интервью и дискуссий *Kim pan jest, profesorze Foucault?*, вышедшем в Польше [Foucault 2013]; уже упоминаемая работа Николая Бердяева *Миросозерцание Достоевского* – которые лишь усложняли уровень понимания и осмысления. Рецензент Витольд Мрозек (Witold Mrozek) подходил к спектаклю критически:

> Думали, думали и не придумали. <...> Создатели новейшей постановки в театре „Studio" решили из Великого Романа сделать Великую Метафору Всего. Итак, пытаются рассказать об Октябрьской революции и о нравственной контрреволюции правящей в Польше партии «Право и справедливость», очертить пейзаж духовной пустоты, а при случае поставить и политическую комедию. Чем больше накачивают свою задумку, тем больнее падение [Mrozek 2018: 19][611].

Многие аспекты спектакля стали совершенно непонятны зрителю, особенно тому, кто плохо или вообще не был знаком с текстом. Рецензент отмечал, что были допущены все возможные ошибки.

Спектакль столь продолжителен и обширен по смыслу, что считаем необходимым остановиться на его разборе более детально. Уже перед началом герои находились на сцене (это некая тенденция последних лет в польском театре), когда зритель, попадая в зал, становится соучастником постановки. Персонажей от зала отделяло стекло, они словно были

---

[610] См. оригинал: „Akcja utworu rozgrywa się ok. 1870 roku w prowincjonalnym mieście rosyjskim. *Biesy* miały być pierwszą częścią pięciotomowego cyklu *Żywot wielkiego grzesznika*, którego pisarz nie stworzył".

[611] См. оригинал в: „Myśleli, myśleli i nie wymyślili. <…> Twórcy najnowszej inscenizacji w Teatrze Studio z Wielkiej Powieści postanowili zrobić Wielką Metaforę Wszystkiego. Próbują więc opowiedzieć o rewolucji październikowej i o PiS-owskiej kontrrewolucji moralnej, nakreślić pejzaż duchowej pustki i przy okazji wystawić polityczną komedię. Im bardziej pompują swój zamiar, tym boleśniejszy jest upadek".

помещены в огромный аквариум или витрину магазина – символ современного мира потребления. Это застекленное помещение с героями внутри находилось на заднем плане сцены. На переднем плане – предметы домашней утвари, которые создавали атмосферу дома. Режиссер возвела несколько пространств, которые помещались одно в другое (мир вне театра, зрительный зал, дома героев, аквариум-витрина). Именно через принцип матрешки и проникновение вглубь производилась попытка открытия и познания тайн русской души, которая вмещается во всеобщее метафизическое пространство. Это также один из принципов восприятия постмодернизма, когда читатель или зритель проникает в смысл через субъективность возможностей и опыта. Перспектива интерпретационного потенциала не дает ни единого шанса достичь понимания. А символический ящик Пандоры может скрывать ужасающие тайны, в которые лучше не проникать. В этом связь с постановкой 2008 года.

Начинается спектакль, и становится понятно, что герои, прогуливавшиеся в аквариуме, неслучайны: они располагались на семейной фотографии, на которой зритель легко узнавал царскую семью Николая II. Аквариум вдруг начинал заполняться газом, превращаясь в газовую камеру. Члены царской семьи падали на пол один за другим, а в камеру входил палач в противогазе, который их добивал. Посыл режиссера включал антиутопическую функцию, которая прежде всего содержит предупредительный элемент, что подтвердили примеры событий русской и мировой истории, о которых предостерегал Ф. М. Достоевский. Именно перспективное прочтение романа стало ключевым в понимании спектакля.

Поэтому осознанно главным героем данной сценической версии стал персонаж второго плана в романе – Шигалев, который и создал теорию антиутопии, разделив общество на тех, которые правят и «делают людей счастливыми», и тех, кто является массой-материалом, – всё это в соотношении один к десяти. Чтобы подчеркнуть универсальность философии антиутопии, Шигалев в спектакле – это женщина, которую играла актриса Халина Росякувна (Halina Rosiakówna, род. 1951 г.). Зло шигалевщины, таким образом, утратило половую дифференциацию, оно существовало как таковое. Данная теория, как известно, проходит сквозным мотивом через творческую систему Ф. М. Достоевского. Так, в январском номере *Дневника писателя* за 1876 год он писал: «Я никогда не мог понять мысли, что лишь одна десятая доля людей должна получать высшее развитие, а остальные девять десятых должны лишь послужить к тому материалом и средством, а сами оставаться во мраке» [Достоевский 1981а: 31]. В рукописных редакциях за апрель того же года писатель спрашивал: «Позвольте, вот у нас в России один из самых важнейших вопросов: где лучшие люди? В культурном ли слое, в народе ли?» [Там же: 165]. Комментаторы *Полного собрания сочинений: В 30 томах* добавляют:

> Проблема «лучших людей», поднятая Достоевским в *Подростке*, неизменно присутствовала в его сознании в течение всего издания *Дневника писателя*.

Она представлена многочисленными записями в тетрадях 1875–1876 и 1876–1877 гг., косвенно затронута в рассуждениях Парадоксалиста в апрельском выпуске *Дневника* за 1876 г. (гл. II, § 2) и подробно рассмотрена в октябрьском выпуске того же года, гл. II, § 3–4 (наст. изд., т. XXIII) [Там же: 400].

Этот мотив избранности и преобладания единицы либо части над массой можно отметить у писателя и ранее.

Трехчасовой спектакль был разделен на 10 сцен-вечеров, которые соотносились с библейскими заповедями, несущими послание зрителю. В первый вечер Шигалев-Росякувна появился на сцене в уже известном зрителю аквариуме, превращавшемся в некую секретную лабораторию спецслужб или психиатрическую спецбольницу, в которой проводился допрос по сделанным записям. Режиссер использовала технические новинки: камера наезжала на записи Шигалева, и зритель мог видеть на экране планы и проекты убийств. Хроника, написанная героем, стала и его личным делом в следствии. Снова в спектакле работало несколько пространств, через которые можно было перемещаться, проникать через стены, слышать диалоги и монологи через микрофон, который висел внутри аквариума. Звучал вопрос о Верховенском: кто это такой? И здесь Шигалев отвечал: «Прошу нас не связывать». А ведь именно Верховенский является тем героем в романе, который выживает, представляет собой то зло, которое может появиться в любой момент и в любом месте. Его поиском и были заняты в этой лаборатории. Службы устремлялись к обнаружению абсолютного зла. Революция названа наукой уничтожения. Но является ли Верховенский в таком контексте реальной фигурой или всего лишь фикцией, идеей? Это тот вопрос, которым задавалась режиссер. Предпринималась и попытка найти героя в зрительном зале: возможно, в ком-то из присутствующих тоже прятались бесы.

Пока в лаборатории велся поиск беса Верховенского, на переднем плане сцены появлялись иные герои романа: родители Ставрогина, Кириллов, Лебядкин. Звучал монолог об иностранцах в русской церкви – это пока лишь заявка мотива, который будет раскрываться в постановке. Действие разыгрывалось на сцене-столе, среди предметов быта: стол – и место тайной вечери, предательства Христа, и предмет, на который славяне клали умершего человека, что встречается и в художественной системе самого Достоевского. Кириллов представлен как писатель, который писал о самоубийствах; Лебядкин – как насильник своей сестры, готовый на всё ради денег. Бесы данного пространства предстали жертвами перед следующей сценой.

Новая сцена носила название *Воскресение*, в ней и появлялся Николай Ставрогин, который сидел в кресле на заднем плане в аквариуме. А на переднем плане Шатов говорил с родителями Ставрогина о либерализме, который в дворянской среде, в его понимании, оказывался возможен исключительно в России. Возвращался намеченный в первой сцене мотив колониальной России, о величии которой говорил Шатов, а отец Ставрогина

добавлял, что она ничего своего не имеет. Лиза вдруг кричала Шатову: «Земля!». Режиссер таким образом запутывала клубок мотивов о смысловой канве России на православной основе. В этом же ключе предстало дальнейшее обращение матери к Ставрогину, которая задавалась вопросом отцовства ребенка Лебядкиной, выбросившей его. Далее уточнял историю Лебядкиной Верховенский.

Третий вечер стал очередным смысловым кругом постановки – *Разговор о боли*. Зрителю представлялась философия самоубийства, но в виде диалога Кириллова и Шигалева из двух различных измерений-пространств сценической организации. Боль противопоставлена камню, удара которого никто не боится, но страх возникает от возможной боли. В этом размышлении поднимались метафизические вопросы жизни и смерти. Человек показывался существом, любящим жизнь и боящимся смерти, а потому – несчастным. Но новое время порождает нового человека, которому будет всё равно: жить или умирать.

В данной сцене-вечере писательница Шигалев раскрыла антиутопический секрет счастья для человечества, который четко озвучен Великим инквизитором: у людей необходимо отобрать свободу – тогда они будут счастливы. В то же время Шигалев понимала ужас ответственности: записи о неограниченной свободе могут привести к неограниченной деспотии, которая и является раем. А это всё звучало как поиск людьми чуда, но не Бога. Таким образом, поставлены важные вопросы творчества писателя, но они остаются в пьесе несколько неопределенными, нераскрытыми.

Четвертый вечер-сцена под названием *Ночь* (название совпадает с названием главы в романе) вмещала центрального персонажа Достоевского, но не пьесы. Здесь он смещался значительно ниже. Смысловой посыл данной части выстраивался полностью на интерпретации героя Н. А. Бердяевым. Ставрогин, Верховенский, Кириллов вели напряженную беседу об убийстве Шатова, будучи в масках. Это, согласно Бердяеву, мертвые лица – они уже умерли, с них будто сняли маски – и в то же время отсутствие веры в собственное лицо, которое утрачено, побеждено демонами.

В этой же части разворачивалась важнейшая глава романа *У Тихона*. Анджей Вайда с нее начинал свою постановку, в данной пьесе она переживала трансформацию. Это была исповедь Ставрогина собственной матери, которая видела перед собой восковое лицо сына. Зритель наблюдал за этой сценой на видео на экране над сценой, с помощью камеры через отверстие в стене: огромное лицо Ставрогина говорило о Петербурге, Лебядкиной, разврате, Матреше. Мать слушала признания сына – здесь режиссер ушла в любование грехом героя еще дальше самого Ставрогина. Всё это происходило в аквариуме, который снова превращался в газовую камеру, в которой удушался герой. Подчеркнута идея прижизненной смерти Ставрогина, душимого собственными грехами. Четко обозначена их связь с психоанализом Зигмунда Фрейда, когда Матреша и мать изображались через подсознательную связь в сознании героя, соединяя в нем два пространства. Ставрогин признавался матери, что является ее проекцией, похож на нее.

Но было и христианское понимание вопроса: прощение для Ставрогина возможно. Загорался свет – даровалась надежда. «Живу между двумя мирами, не могу забыть только Матреши», – говорил герой. Мать же отвечала, что, если он сам себе простит свой грех, то и Христос его простит.

В пятой сцене-вечере *Следство* снова звучала исповедь, но уже в современной лаборатории и с Шигалевым. Скачок во времени и пространстве переносил зрителя в развратное сознание современности. Записки Шигалева использовались для постановки вопросов сексуальности: их читатель либо осуждал, либо возбуждался от них. Однако следствие предлагало удалить данный фрагмент. В пьесе подчеркивался постулат героев-идеологов Достоевского: если нет Бога, то всё дозволено. В романе убить Бога желает Кириллов. Против своей воли его убивает Матреша. Когда сценический Шигалев зачитывала фрагмент о Матреше, звучал вопрос к ней-нему: «Вы пишете книгу для детей?» Когда следователь слышал отрицательный ответ, он срывал с себя одежду и набрасывался на Шигалева. Сексуальный акт и был убийством Бога через теорию Шигалева. Так заканчивалось первое действие пьесы.

Второе действие становилось еще более запутанным, смысловые контексты перемешивались, было сложно уловить связь между ними. Представление начало напоминать некий интеллектуальный садизм над зрителем. Шестой вечер-сцена собирал единомышленников-верных (Кириллов, Верховенский, Ставрогин). Название объединяло героев смысловым кругом – *Последователи*, а в процессе действия они подхватывали мысль друг друга, менялись местами, смешивали свои идеи. Длинноволосый хиппи Кириллов задавался вопросом, почему оружие для убийц доступно, а вот для самоубийц уже нет, как нет и магазинов с оружием для них. Это происходило на фоне того, как Верховенский вынимал гильзы из пистолета, который являлся орудием самоубийства Кириллова в романе, но в финале пьесы снова произойдет подмена героев. Ставрогин, дошедший в произведении до беспредельности зла, объяснял его смысл: преступление совершается, чтобы тебя помнили тысячу лет – как Иуду. Именно поэтому на сцене несколько раз появлялся маленький царский наследник Алексей – символ невинной жертвы, замученного ребенка, страдания которого, как известно, являются сквозным мотивом для Достоевского. Это также жертва греховного мира взрослых, как и Матреша. И в диалоге Кириллова со Ставрогиным речь шла о невинных жертвах. Философия преступного парадокса от Кириллова представляла зло как акт абсолютного добра: независимо от того, кто – ты убьешь Шатова или Шатов тебя, – будет хорошо. Ставрогин шел дальше и задавался вопросом: если он сейчас убьет ребенка, будет ли это также «хорошо»? Кириллов отвечал утвердительно. Так подменялась идея всеобщего добра и самого Бога, место которого и занимал Кириллов. Следует сравнить сцены сотворения мира из книги *Бытия*, когда Бог также, поэтапно создавая мир, убеждался, что это хорошо. Но Кириллов создал мир зла под маской добра. Итогом стала игра с ребенком в мяч в зале под рок-музыку. Ставрогин же утверждал, что Кириллов уверует

в Бога. Однако происходит подмена героев: Верховенский с пистолетом превращался в Кириллова. В аквариуме Кириллов замирал в единении с ребенком. Сцена крутилась, продолжался диалог. Немые сцены в аквариуме изменялись в специальном свете, как некая карикатура. Превращение героя в ребенка символизировало возможное очищение, но уверенности в этом не было.

Снова появлялся мотив русской веры. Звучала идея о том, что только один народ – русский – может иметь Бога. Атеист же перестает быть русским. Все эти моменты о народе-богоносце звучали провокационно для польского зрителя, а также отсылали к современной польской политической ситуации, когда таким народом-богоносцем себя позиционировали правящие элиты. В этом и связь с «польским вопросом» Достоевского, его размышлениями о вере, православии. Кириллов/Верховенский (соединенные в одном актере) говорил, что всё это идеи Ставрогина, но через контекст и прямой отсыл к письму Достоевского – «правда в Христе» – режиссер играла концепцией полифонического романа М. М. Бахтина. Идея Бога озвучивалась как необходимость, но уже не было уверенности, кто стоит за этими словами: Кириллов/Верховенский, Ставрогин, а может, сам Достоевский. В таком же ключе представлялась вера в царя и православие, которые опасным образом пересекались в постановке в газовой камере, куда вело бесовство героев. Искупление слезами было возможно: Ставрогин, как и Раскольников, должен был пойти целовать землю. Но герой отдал пистолет, сказав, что он не убийца. Монолог перешел в крик, где Ставрогин утверждал, что всех «отымела» революция. И за это он брал вину на себя. Происходило пересечение временных пластов романа, революции, о которой предупреждает текст, и современности, когда последствия идеологического бесовства еще не определены точно.

Седьмая сцена-вечер называлась *Фальшивый принц*, она снова посвящалась Ставрогину, который явился с букетом белых цветов, чтобы забрать Лебядкину домой. Героиня задавалась вопросом: если князь и Бог в одном, то князя подвинет его мать, а кто же подвинет Бога? Именно мать способна замолить любой грех (как в *Хождении Богородицы по мукам*, метатекстуально воспроизведенном в *Братьях Карамазовых*), даже победить князя-беса, но Бог предстал как нечто вечное и непоколебимое. Поэтому Ставрогин для Лебядкиной был фальшивым, вошел с цветами не так. «Встань и войди еще раз!» – кричала героиня. Очевидна аллюзия на призыв в притче о воскрешении Лазаря (Ин. 11, 38–46). Это были многочисленные попытки поиска Бога внутри Ставрогина. Он входил и выходил много раз, но для Лебядкиной это всё «не то». А именно этот мотив у Достоевского является вариативным с мотивом греха. Ставрогин с букетом цветов умолял ее поехать с ним в Швейцарию, но героиня спрашивала: «Кто ты? Ты не князь!». У Ставрогина так и не получилось обрести ожидаемый образ (здесь намечена и связь с князем Мышкиным, и даже с князем тьмы). Происходил распад пространства, зритель оповещался о приходе первого из семи ангелов. За бесами шел апокалипсис, а также, возможно, и уничтожение

самих бесов. Озвучивался эпиграф к роману о бесноватом. Герои читали, воспроизводя параллель чтения *Евангелия* Соней и Раскольниковым в *Преступлении и наказании*. Но если там – это откровение новой жизни, то в постановке – апокалиптическое пророчество, скрытое в шигалевщине и самоубийстве Кириллова, который хотел убить Бога, но не желал брать на себя преступления других. В последнем моменте отражался сниженный смысл идеи Кириллова как себя-Бога до бытового самоубийства.

Действие пьесы всё больше выносилось в современность: если в романе бесы пожирают бесов, то в пьесе речь шла о доносах каждого на каждого, что гениально придумал Шигалев. Режиссер пользовалась приемами театра абсурда («– Жена ко мне приехала. – Из Швейцарии? – Нет, из Швейцарии»), герои переносились на пьяную вечеринку, продолжая рассуждать о своих идеях, на них накладывалось влияние алкоголя, от которого могла излечить ссылка в пустыню на сорок лет. Мари закрывалась со Ставрогиным в туалете, а зритель видел его лицо-маску на экране. Это он явился разрушителем отношений, сознаний, чувств. Именно он и был молчаливым инициатором шигалевщины. Следователь-Лембке отдал записки Шигалева, рассуждая о сути власти, и сделал открытие: Шигалев – мужчина. Подмена одного другим стала скреплением композиции постановки. Завершались семь вечеров беснования, но пиком подмены стало их определение как рая. Пространство рая/ада будто соединились в газовой камере, на стекле которой помадой наносилась надпись *Death to pigs*. Путь в рай лежал через потопление свиней в Гадаринской бездне. Но остался вопрос: побеждается ли таким образом абсолютное зло, совершается ли выход из семи кругов ада?

Как известно, *Библию* человеку диктует сам Бог, но в постановке *Священное Писание* диктовалось будто бы самим Достоевским через уста актера, что снова вмещалось в принцип двойственной подмены. Именно поэтому на сцене появлялся земной представитель Бога – Папа, который рассуждал о доносах и новейшем устройстве: останутся только те, кто жаждет власти. Сама фигура Папы в польском культурном пространстве особенно важна, и любое его использование в эстетике привлекает особое внимание. А в данном случае прочитывался и завуалированный отсыл к современной политической ситуации, когда действующие политики противоречат евангельским установкам. Достоевский в таком ключе становился автором, который указывал на универсальные проблемы человечества, а в пьесе вообще размывался стереотип его поляконенавистничества, что можно обнаружить в общественном сознании некоторых поляков и сегодня.

Девятая сцена-вечер *Пожары*, где Папа уже был изображен скандально: он курил, и это от его сигареты началось пламя уничтожения, в котором, согласно роману, погибла большая часть героев. Режиссер прибегла к уже привычному приему подмены – и зритель узнал в образе Папы самого Верховенского, который вел диалог с Кирилловым о смерти Бога. Это католическая церковь вдруг предстала инициатором убийства Бога, так

как это был последний разговор с Кирилловым, который после раздевался и входил в газовую камеру. Это тоже была травма в польском культурно-историческом контексте. Кириллов визжал, как свинья, изображая смерть бесовства в этом животном, что уже отмечалось ранее.

Действие пьесы двигалось к финалу и завершалось образом Ставрогина, который выходил на центральное место. На экране зрителю представлялось видео полового акта Ставрогина с Лизой, а рождение их ребенка приобретало символический смысл: роды принимал не кто иной, как Верховенский/Папа. Верховенский, воплощающий абсолютное зло в романе, которое может появиться в любое время и в любом месте, становился своего рода помощником в даровании новой жизни. Вполне материальный ребенок выглядел образом-идеей перспективности зла. Ребенок, который несет совершенно иные коннотации у Достоевского, вдруг опять становился перевернутым образом.

Вечер десятый *Самоубийство* ставил точку в судьбе Николая Ставрогина, который встречался с продавцом оружия и стрелялся. Здесь режиссер ушла от повешения, которое есть в тексте писателя, уводя, таким образом, героя от смыслового единства греха, совершенного Матрешей. Герой был объединен в этом действии с Кирилловым, что говорило о большей опасности не поступка, а идеи, которая может породить множество поступков.

В финале пьесы на видео появлялась девочка на самокате. Что это? Символ ускользающего детства, Матреша, а может быть, уже абсолютное зло, о котором вслед за Достоевским предупреждает и режиссер постановки?

Итак, интеллектуальное действо с упором на постмодернистскую реализацию, безусловно, наполняет роман Достоевского новыми возможностями прочтения и осмысления. В то же время пьеса, как видно даже из нашего описания, становится предельно сложной для восприятия зрителя. Но в контексте представленной поэтики также утрачивается окончательная черта интерпретационных возможностей. Здесь и связь с политической ситуацией современной Польши, скандальность, упрощенность и дословность. Режиссер стремилась охватить всё, но превратила роман Достоевского в хаотическое повествование. Именно этот пример, на наш взгляд, является универсальной иллюстрацией устремления ряда авторов той части современного искусства, которое уходит в избыточную интеллектуальность.

Еще одна постановка по адаптации *Бесов* Альбера Камю появилась 22 ноября 2014 года в Гдыне (Teatr Miejski). Режиссером был уже неоднократно упоминавшийся Кшиштоф Бабицки, ставивший ранее не только спектакль по *Бесам* (2002 г.), но и по *Идиоту* (2007 г.; вернулся к роману снова в 2020 г.) и *Преступлению и наказанию* (2010 г.). Режиссер обратился к классической интерпретации, которая не один раз ставилась на различных сценах и отражала основное содержание произведения. В анонсе спектакля в газете говорилось, что задействованы будут фактически все актеры театра, а помогут им приглашенные из других театров [Gulda 2014: 17].

Спектакль с помощью романа акцентировал внимание на доминирующем в современности зле – изображаемый на сцене мир одолевали бесы. Зритель получал не просто театральную репродукцию, но и интерпретацию текста и адаптацию. Режиссер и художественный директор театра замечал в интервью для газеты:

> Этот роман Достоевского является исключительным зеркалом, в котором изумительно отражаются бесы XXI века. Это весьма современная вивисекция образов, с их страстями, вопросами и драмой. Вопросами, касающимися нарушения принятых правил, присутствия Абсолюта в земном бытии, вопросами о Европе, России и личности [Fryc 2014: 6][612].

Именно зеркало стало ключевым элементом скромных декораций, состоящих лишь из нескольких предметов мебели. Оно отражало важные сцены, в него всматривались герои, будто заглядывая внутрь себя. Критика оценила постановку как заслуживающую внимания, а также однозначно говорила об изображении катастрофы уже в начале и победе зла в финале. В роли Ставрогина выступил Шимон Сендровски, актер неслучайный: именно он уже играл в предыдущих постановках режиссера – Верховенского и позже Мышкина. Его полифонической тенью стал названный «циником, нигилистом и интриганом» Верховенский, которого сыграл Мацей Визнер. Он был устроителем новой России без Бога. Лучшей исполнительницей (роль Лебядкиной) названа Моника Бабицка (Monika Babicka, род. 1976 г.), которая соединила в своей игре «безумие, трагизм и любовь к Ставрогину». Положительную оценку актерской игры получила и Дорота Люлька (Dorota Lulka, род. 1959 г.) – Варвара Петровна. В роли Степана Трофимовича – Ежи Кишкис (Jerzy Kiszkis, род. 1938 г.); Даша – Марта Кадлуб (Marta Kadłub, род. 1983 г.); Лиза – Александра Пшибыл (Aleksandra Przybył, род. 1990 г.); Лебядкин – Гжегож Вольф (род. 1970 г.); Шатов – Рафал Коваль (Rafał Kowal, род. 1970 г.) и др. Критик Катажина Фрыц отметила:

> *Бесы* в интерпретации Бабицкого являются мрачным повествованием об уголках души, в которой нет Бога. В этом мире не хватает места для добра, благородство здесь не находит применения. Людьми управляют одержимость и цинизм. Или бесы, которых предвозвещает инвокация – стихотворение Пушкина с таким же названием, открывающее спектакль. Идущая над головами зрителей дама в черном со свечой в руке предвещает их приход [Там же][613].

---

[612] См. оригинал: „Ta powieść Dostojewskiego jest wyjątkowym zwierciadłem, w którym znakomicie odbijają się biesy wieku XXI. To bardzo współczesna wiwisekcja postaci, z ich obsesjami, pytaniami i dramatem. Pytaniami dotyczącymi przekraczania przyjętych zasad, obecności Absolutu w ziemskich dziejach, pytaniami o Europę, Rosję i jednostkę".

[613] См. оригинал: „*Biesy* w interpretacji Babickiego są mroczną opowieścią o zakamarkach duszy, w której nie ma Boga. W tym świecie brakuje przestrzeni na dobro, szlachetność tu do niczego nie pasuje. Ludźmi rządzą opętanie i cynizm. Albo biesy, które zapowiada inwokacja – wiersz Puszkina o tym samym tytule, którym rozpoczyna się przedstawienie. Krocząca ponad głowami widzów kobieta w czerni ze świecą w ręku zapowiada ich nadejście".

Присутствие бесов ощущалось на протяжении всего спектакля, они не покидали героев, управляли их душами, держали зрителя в неустанном напряжении. Страх зла постепенно занимал пространство игры, связи с современностью были ярко подчеркнуты и неизбежны.

Произведение Достоевского притягивает не только известных режиссеров, но и становится предметом истолкования для студентов. Так, на 34-м Фестивале театральных школ (34. Festiwal Szkół Teatralnych) студенты вроцлавского филиала Высшей государственной театральной школы им. Людвика Сольского в Кракове (Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie)[614] поставили *Бесов*. В газете отмечалось: «Обращаясь к роману Достоевского, Каролина Кирш решила рассказать об универсальных механизмах насилия. „Оказывается, что Достоевский предугадал Исламское государство", – написал один из рецензентов» [Adamczewska 2016: 18][615]. Это был фрагмент рецензии Иоланты Ковальской (Jolanta Kowalska), которая обратила внимание, что ведущим мотивом постановки стал лозунг разрушения через поиск «универсальных механизмов насилия». При этом цельности спектакля, по мнению критика, не получилось – не хватило динамики, а смысл был представлен упрощенно. Положительным элементом называлось отсутствие декораций (кроме стульев и самовара на столике) как универсальности пространства, но, считает критик, и здесь режиссер недоработала этой идеи – пространство стало «убийственным для актеров». Драматизм смысла успешно передали некоторые из них в отдельных сценах [Kowalska].

Как видим, обращения к *Бесам* в театре и кино неизбежно вели к работам Анджея Вайды, который обозначил основные мотивы и проблемы произведения. Новые версии расширяли находки великого режиссера, иногда открывали иные горизонты понимания. Зачастую наблюдаются очевидные параллели в версиях, заимствования, даже пародирование или, наоборот, желание открыть неповторимость стиля. При этом постмодернистская эстетика порождала усложненную интерпретацию, сведенную к интеллектуальной игре.

Антиутопическое звучание романа на всех уровнях вело к исследованию функции предупреждения, ее актуализации в современности. Произведение неминуемо интерпретировалось в связи с тоталитарными и посттоталитарными системами. Разнообразие образов художественного пространства раскрывало цельную онтологию зла, направленную на разрушение личности в исторических, политических, культурных координатах. В этом и заключается посыл рецепции романа об универсальности тем и проблем независимо от времени и пространства. Публицистический посыл

---

[614] Сегодня это Академия театральных искусств им. С. Выспянского в Кракове (Akademia Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego w Krakowie).

[615] См. оригинал: „Sięgając po powieść Dostojewskiego, Karolina Kirsz postanowiła opowiedzieć o uniwersalnych mechanizmach przemocy. «Okazuje się, że Dostojewski przewidział Państwo Islamskie» – napisał jeden z recenzentów".

актуализирует произведение Достоевского в сознании читателя, который получает возможность осмыслить личный интерес в обращении к тексту. В то же время постмодерн предполагает жизнь каждого отдельного спектакля, фильма, статьи как неограниченного элемента для того, кто к нему обращается, воспринимает и оценивает через синтез личных переживаний. И это не значит, что такие переживания станут поводом для прочтения собственно романа. Данная рецепция вносит то или иное произведение на карту присутствия в современной культуре, но с разным уровнем сложности проникновения в смыслы.

«Неприсутствие» рецепции романа *Подросток*

Среди больших романов Ф. М. Достоевского в его рецепции на страницах ежедневника „Gazeta Wyborcza" наименее отражен *Подросток*. Фактически ведущие мотивы творческой системы писателя (двойничество, страдание ребенка, поиск Бога, герой-идеолог, искушение, грех и пр.), представленные и в этом произведении, оказываются почти незамеченными польской современной культурой.

Впервые на страницах газеты упоминание о романе встречается уже в 1989 году. Но здесь речь не столько о романе, сколько о некой творческой несостоятельности самого Достоевского, на что мы уже обратили внимание во введении:

> Даже Достоевский, умеющий в душе каждого никчемного человеческого существа обнаружить что-то, над чем можно и заплакать, даже он, по крайней мере один раз в *Подростке,* одного из героев охарактеризовал словами: «Был это человек глупый и плохой». И всё. Ничего больше. Уничижительный взмах рукой. Но всё же стыдно видеть мир таким, каким его видит большинство – черно-белым. Разве настоящий гуманист, а особенно писатель, может удовлетвориться именно такой характеристикой ближнего – «глупый и плохой»? [Bojarska 1989: 8][616].

Еще раз роман появляется в 1994 году при перечислении новых изданий, среди которых и *Młokos* [Nowości stycznia 1994: 11].

---

[616] См. оригинал: „Nawet Dostojewski, umiejący w duszy każdej ludzkiej szmaty odnaleźć coś, nad czym można i załkać, nawet on raz przynajmniej w *Młodziku*, określił jedną z postaci słowami: «Był to człowiek głupi i zły». I tyle. Nic więcej. Pogardliwe machnięcie ręką. A jednak wstyd widzieć świat takim, jakim widzi go większość: czarno-białym. Czyż prawdziwy humanista – a zwłaszcza pisarz – może zadowolić się takim właśnie określeniem bliźniego: «głupi i zły»?".

И это все примеры рецепции романа *Подросток* в ежедневнике „Gazeta Wyborcza". Такое «неприсутствие» рецепции данного текста в издании может объясняться рядом причин: отсутствие анализа романа в учебном процессе, абсолютное игнорирование режиссерами театра и кино, а также массовой культурой. Здесь следует подчеркнуть, что *Подросток* также несколько проигнорирован и недооценен в самой русской культурной и общественной жизни. Тогда как немаловажной является также дидактическая функция *Подростка*, что могло бы стать материалом в процессе школьного и послешкольного обучения.

Такая нулевая рецепция романа заключает в себе важный посыл для литературоведения: произведение требует изучения и популяризации. Безусловно, нельзя сказать, что роман совершенно не исследован специалистами[617], но, как видно, этого недостаточно. Перед нами тот пример, когда фактически нулевая рецепция говорит многое именно своим «неприсутствием».

[617] Роман *Подросток* был рассмотрен нами ранее в диссертационном исследовании *Мотив греха в романах Ф. М. Достоевского* (2011 г.), в котором отражен взгляд на произведение через грех против ребенка. Произведение было охарактеризовано как вариант христианской мифологемы грехопадения, изгнания, страдания и перерождения.

Многоуровневость рецепции романа *Братья Карамазовы*

Роман *Братья Карамазовы* как новое издание книги упомянут среди новинок художественной литературы на страницах ежедневника „Gazeta Wyborcza" в мае 1993 года [Nowości maja 1993: 16], а также в ноябре 1995 года [Nowości listopada 1995: 14].

В 2004 году появился новый перевод романа Адама Поморского в краковском издательстве „Znak", первый после того, который сделал Александр Ват в 1928 году. В краткой заметке отмечено, что более 900 страниц нового перевода уже говорят о значительном событии и такие переводы вызваны временем, объективными, в том числе языковыми, изменениями:

> Новый перевод одного из наиболее выдающихся произведений русской и мировой литературы, затрагивающего вечные проклятые вопросы – существование добра и зла, религии и атеизма, – стоящие перед человеком, независимо от эпохи, в которую он живет [RFK 2004a: 7][618].

[618] См. оригинал: „Nowy przekład jednego z najznakomitszych dzieł literatury rosyjskiej i światowej, poruszającego odwieczne przeklęte problemy – takie jak istnienie dobra i zła, religii i ateizmu – stojące przed człowiekiem niezależnie od epoki, w której żyje". Данная информация дублировалась в еще одной публикации газеты, в которой объявлялся конкурс для читателей, а в качестве приза было предложено новое издание *Братьев Карамазовых* [Fiodor Dostojewski… 2004: 2]. В иной публикации об интересе к русской культуре в Польше можно было прочитать, что «у Адама Поморского в последнее время по вечерам выключен телефон, благодаря чему появился новый перевод *Братьев Карамазовых*» (см. оригинал: „Adam Pomorski ma ostatnio wieczorami wyłączony telefon, dzięki czemu powstał nowy przekład *Braci Karamazow*") [Żebrowska 2005b: 10]. В 2010 году вышел новый перевод романа *Бесы* Адама Поморского, а в заметке газеты упоминался и предыдущий перевод *Братьев Карамазовых* для того же издательства [RFK 2010: 7].

В конце мая 2004 года в Кракове прошли встречи с переводчиком романа. Адам Поморски убеждал в необходимости нового перевода и рассуждал о вечно актуальной универсальности Достоевского:

> Ни один польский позитивист ничего подобного не написал бы. <…> Это великий роман о деградации общества, роман, в котором в принципе нет ни одного положительного героя. Но таких же людей мы встречаем и сегодня – сосредоточенных на собственном прозябании лакеев и холуев. Отсюда может появиться чувство единства с писателем [MDV 2004: 6][619].

Хотя присутствующая на встрече русская писательница и литературовед Н. Б. Иванова (род. 1945 г.) утверждала, что это не совсем так, якобы Достоевский изобразил Россию в кризисном моменте, как тот, через который страна проходила в начале XXI века; что искать ответов на современные проблемные вопросы в классике нельзя, хотя они и напрашиваются.

Переводчик же ездил по стране и встречался с читателями. Так, уже в июне газета сообщила о встрече в Лодзи. В публикации назывался предыдущий перевод Вата и даже первый польский перевод романа 1913 года Барбары Бопре (Barbara Beaupre), также подчеркивалась необходимость нового перевода, чтобы не обрекать произведение на «читательское небытие» из-за языковой архаичности. Для наглядности в публикации газеты приводились существенно отличающиеся два фрагмента романа в разных переводах – Вата и Поморского. Это были слова старца Зосимы: «Юноша, не забывай молитвы. Каждый раз в молитве твоей, если искренна, мелькает новое чувство, а в нем и новая мысль, которую ты прежде не знал и которая вновь ободрит тебя; и поймешь, что молитва есть воспитание» [Достоевский 1976а: 288–289][620]. В статье отмечалось:

> Свежий взгляд на текст позволяет с новой силой подметить мастерство таланта Достоевского, заключающееся, между прочего, в новаторской конструкции и углубленном психологическом анализе. Фоном событий стала панорамная картина России XIX века. Но наиболее важными в романе являются универсальные вопросы: о существовании Бога, добра и зла, силе любви и разрушения. Их иллюстрируют судьбы и размышления троих братьев Карамазовых – Дмитрия, Ивана и Алеши [KR 2004: 7][621].

---

[619] См. оригинал: „Żaden polski pozytywista czegoś takiego by nie napisał <…> To wielka powieść o degradacji społeczeństwa, w której w zasadzie nie ma ani jednego bohatera pozytywnego. Ale takich samych ludzi spotykamy i dziś: skupionych na własnej wegetacji lokajów i fagasów. Stąd może się pojawić poczucie łączności z pisarzem".

[620] Ср. два перевода: „Młodzieńcze, nie zapominaj się modlić. Zawsze, za każdym razem w modlitwie twojej, jeśli będzie szczerą, mignie nowe uczucie, a w nowym uczuciu i nowa myśl, której przedtem nie znałeś, a która cię pokrzepi, i zrozumiesz wówczas, że modlitwa jest wychowaniem" (А. Ват); „Młodzieńcze, pamiętaj o modlitwie. Jeśli modlitwa to szczera, zawsze błyśnie w niej nowe uczucie, a w nim nowa myśl, której dawniej nie byłeś świadom, a która na powrót pokrzepi twe siły; zrozumiesz wtedy, że modlitwa to piecza" (А. Поморски).

[621] См. оригинал: „Świeże spojrzenie na tekst pozwala na nowo dostrzec mistrzostwo talentu Dostojewskiego, polegające m.in. na nowatorskiej konstrukcji i wnikliwej analizie psychologicznej.

Безусловно, здесь не назван четвертый внебрачный сын – Смердяков. Вопиющая неточность допущена, однако, в иной публикации газеты, анонсирующей новый перевод:

> Последний роман одного из величайших писателей в истории, являющийся своеобразным итогом проблематики, известной из *Преступления и наказания* или *Идиота*. Истории трех «настоящих» и одного внебрачного сына Ивана Карамазова; помещика, убитого при загадочных обстоятельствах. Следствие по делу его смерти происходит где-то в России в половине XIX века. Но это прежде всего великое психологическое следствие над всем человечеством – нашими характерами, страхами, желаниями, ограничениями… [RFK 2004b: 29][622].

Как видно, Иван Карамазов здесь перепутан со Смердяковым, а сама характеристика романа получает весьма обтекаемое содержание.

В 2014 году „Wydawnictwo MG" вернулось к первому польскому переводу романа Барбары Бопре. В специальном приложении газеты, приуроченном к 18-й Международной книжной ярмарке („Targi Książki") в Кракове, читаем:

> Особенно рекомендуем *Братья Карамазовы* – последний, наиболее зрелый и традиционно называемый главным роман Федора Достоевского. Он рассказывает историю отцеубийства, в которую замешаны в разной степени трое сыновей убитого. Каждый из них, испытывая чувство вины, пытается найти свое место в мрачном мире Карамазовых. Достоевский был мастером анализа самых мрачных уголков человеческой души и раздирающих человека страстей. В *Братьях Карамазовых* он рассуждает о вечных человеческих проблемах: существование свободы воли, Бога, зла, любви [Wójcik 2014: 3][623].

Читателей издание разочаровало, так как представляло собой перевод романа, который был значительно сокращен переводчицей, интерпретирован по-своему, а важные фрагменты, такие как *Великий инквизитор*, изъяты. Кроме того, Бопре изменила финал романа и ключевые посылы

Tłem wydarzeń jest panoramiczny obraz XIX-wiecznej Rosji. Ale najważniejsze są w powieści uniwersalne pytania – o istnienie Boga, dobra i zła, siłę miłości i destrukcji. Ilustrują je losy i przemyślenia trzech braci Karamazow: Dymitra, Iwana i Aloszy".

[622] См. оригинал: „Ostatnia powieść jednego z największych pisarzy w dziejach, będąca swoistym podsumowaniem problematyki znanej ze *Zbrodni i kary* czy *Idioty*. Dzieje trzech «prawych» i jednego nieślubnego syna Iwana Karamazowa, ziemianina zamordowanego w tajemniczych okolicznościach. Dochodzenie w sprawie jego śmierci ma miejsce gdzieś w Rosji w połowie XIX wieku. Ale to przede wszystkim wielkie psychologiczne śledztwo nad całym ludzkim rodem – naszymi charakterami, lękami, intencjami, ograniczeniami...".

[623] См. оригинал: „Szczególnie polecamy *Braci Karamazow*, ostatnią, najdojrzalszą i powszechnie uważaną za najważniejszą powieść Fiodora Dostojewskiego. Opowiada ona historię ojcobójstwa, w którą w różny sposób zamieszani są trzej synowie zamordowanego. Każdy z nich, dręczony poczuciem winy, stara się znaleźć swoje miejsce w mrocznym świecie Karamazowów. Dostojewski był mistrzem analizy najmroczniejszych zakątków duszy ludzkiej i targających człowiekiem namiętności. W *Braciach Karamazow* roztrząsa odwieczne dylematy ludzkości: istnienie wolnej woli, Boga, zła, miłości".

произведения. На субъективность данного перевода и его особенности указывала Кристина Пунтака (Kristina Puntaka), которая исследовала основы проблем перевода романа на польский язык [Puntaka 2012: 95–104].

В 2015 году вышел перевод Цезария Водзиньского (Centrum Kultury w Lublinie), который выступил не только как переводчик романа, но и как специалист по философии Достоевского. Об этом издании речь еще будет идти далее, так как оно не было случайным и попало в целый ряд публикаций газеты; укажем только, что в одном из материалов отмечалось также высокое издательское качество данной книги, вместе с которой вышел и автономный диск DVD с записью спектакля по роману писателя (Teatr Provisorium), о чем детально поговорим ниже [Kowalewicz 2016: 6]. Кинга Розвадовска (Kinga Rozwadowska) уже с учетом этого издания подготовила фундаментальную монографию о польских переводах романа *Братья Карамазовы* [Rozwadowska 2018].

Яркую оценку романа на страницах газеты сделал польский певец, композитор, поэт, актер, теле- и радиоведущий Роберт Яновски (Robert Janowski, род. 1961 г.)[624], указавший на исключительность творчества Достоевского:

> *Братья Карамазовы* – это роман, который увенчал его творчество как хронологически, так и в свете достоинств поэтики. Это попытка укрощения человеческой психики. Тематика книги видится мрачной и представляет вечные вопросы человечества. Во время чтения наши мысли летают вокруг любви, зла, Бога и свободы воли. С 1880 года, в котором этот роман появился, им восхищались великие мыслители, среди которых Зигмунд Фрейд и Альберт Эйнштейн. Поэтому я считаю, что каждый должен найти момент, чтобы погрузиться в человеческие страсти, представленные Достоевским [AGAPIAS 2018b: 3][625].

Через обращение к роману *Братья Карамазовы*, а точнее к главе *Великий инквизитор*, ксендз Хенрик Папроцки раскрыл важнейшую эсхатологическую черту метафизики Достоевского, которая определяется евангельским всепрощением и надеждой:

> Федор Достоевский в гениальной вспышке сознания описал в *Легенде о Великом инквизиторе* ложное понимание христианства, устремленного к избавлению через

---

[624] Роберт Яновски выступал на главных театральных сценах Варшавы, в мюзикле *Метро* на Бродвее, снимался в кино, был ведущим популярных телевизионных шоу и радиоэфиров. Выпустил несколько книг о своей музыкальной карьере. Стал обладателем главной телевизионной награды Польши – „Złota Telekamera".

[625] См. оригинал: „*Bracia Karamazow* to powieść, która stała się zwieńczeniem jego twórczości, zarówno chronologicznie, jak i pod względem walorów poetyckich. To próba okiełznania ludzkiej psychiki. Tematyka książki jest mroczna i przedstawia odwieczne dylematy ludzkości. Podczas lektury nasze myśli krążą wokół miłości, zła, Boga i wolnej woli. Od 1880 r., w którym ta powieść powstała, zachwycali się nią wielcy myśliciele, m.in. Zygmunt Freud i Albert Einstein. Dlatego uważam, że każdy powinien znaleźć chwilę, by zanurzyć się w ludzkie namiętności przedstawione przez Dostojewskiego".

представление человеку строгих правил действий. Иисус не выставляет ограничений, а говорит: «Иди за мной» [Paprocki 1992: 21][626].

Это «эсхатологическая надежда», о которой писал Достоевский и пишет Хенрик Папроцки, рецензируя книгу ксендза Вацлава Хрыневича *Nadzieja zbawienia dla wszystkich. Od eschatologii lęku do eschatologii nadziei* (1989 г.), где также раскрывается именно этот аспект. Автор указывает на причины «эсхатологического садизма» (в понимании отца Сергия Булгакова (1871–1944 гг.)) и путь бесстрашного избавления (на примере отца Александра Меня (1935–1990 гг.)) через безграничность Божьего милосердия (в представлении Исаака Сирина (около 640 – около 700 гг.)). Все эти элементы ярко выражены в наследии Достоевского и глубоко отражены в его миропонимании.

Некоторые знаковые проблемы романа появляются в фоновых публикациях. Обращает на себя внимание лишь упоминание Достоевского при перечислении авторов книг (Сенкевич, Прус, Гюго), которые стоят на полке у волонтера пани Янки (Янина Шайб – Janina Scheib) из поселка Высёлек-Любожицки (Wysiołek Luborzycki) под Краковом. Это женщина, которая помогает проблемным семьям, в первую очередь детям. Данная публикация не о русском писателе, но в тексте сходятся главные темы из произведений Достоевского о страдании детей и любви, которая побеждает всё [Sypniewska 1996]. Примыкает к этой статье репортаж *Bezprizorni* (*Беспризорные*) польской журналистки, писательницы, общественной деятельницы Лидии Осталовской (Lidia Ostałowska, 1954–2018 гг.), которая разворачивает шокирующие картины из жизни бездомных детей Петербурга и деятельности благотворительной организации “Red Kids”. Это тысячи судеб, в которых вмещается боль, насилие, развращение, а вместе с тем – драматическая безнадежность. Автор неспроста подчеркивает, что это город, по которому когда-то ходил Достоевский, ведь мир ее репортажа – это мир того Петербурга, который изображал и писатель, только масштабы страдания ребенка уходят еще дальше того, чем возмущался Иван Карамазов. Это нечеловеческое терпение, переплетающееся с цинизмом взрослого мира, в котором ребенок приобщается к греху Ставрогина [Ostałowska 1996: 6]. После смерти Лидии Осталовской в 2018 году в газете появилась публикация, посвященная ее памяти, и в ней через более чем два десятилетия снова фрагменты «репортажа из ада», из подземелья, над которым улицы, где когда-то ходил Достоевский [Grochowska 2018a: 16]. Человеческая боль, взывание о помощи слабым не только не исчезают, но и входят в метафизический канон бытия.

Согласно электронной энциклопедии польского театра, первый спектакль по роману *Братья Карамазовы* зритель в Польше увидел только в 1963 году

[626] См. оригинал: „Fiodor Dostojewski w genialnym przebłysku świadomości opisał w *Legendzie o Wielkim Inkwizytorze* fałszywe rozumienie chrześcijaństwa, dążącego do zbawienia poprzez wytyczenie człowiekowi ścisłych ram postępowania. Jezus nie wytycza ram, mówi: «Chodź za mną»”.

в Варшаве (Teatr Polski) по тексту в переводе Александра Вата, а после этого, до появления ежедневника „Gazeta Wyborcza" в 1989 году, было представлено семь других спектаклей по произведению [Bracia Karamazow]. Самое первое театральное упоминание романа в газете относится к более поздней публикации. Глава *Великий инквизитор* находит отражение в одноименном спектакле, который упомянут в газете за 20 июня 1992 года под заголовком *Самые важные диалоги мира*: «Федор Достоевский, *Братья Карамазовы – Великий инквизитор*, режиссер Ежи Маркушевски, роли исполняют Ян Энглерт, Мариуш Бонашевски» [Bracia Karamazow… 1992: 2][627]. Однако в данном случае это лишь сообщение о театральной постановке.

В 1995 году газета сообщает о премьере по роману Достоевского в режиссуре Богдана Цёсека в театре „Śląski" в Катовице. Работа над спектаклем продолжалась целых два года. Роли исполнили: Анджей Доперала (Andrzej Dopierała) – Алеша; Чеслав Стопка (Czesław Stopka) – Зосима; Ежи Глыбин (Jerzy Głybin) – Иван; Гжегож Пшибыл (Grzegorz Przybył); Юлиуш Кшиштоф Варунек (Juliusz Krzysztof Warunek); Януш Островски (Janusz Ostrowski); Веслав Каньтох (Wiesław Kańtoch) – черт. Важную роль сыграли мобильная сценография Анджея Витковского (Andrzej Witkowski) и мощная музыка Януша Гживача (Janusz Grzywacz). Режиссер признавался в невероятной сложности при подготовке материала и отражении ряда философских вопросов, что привело к почти четырехчасовой постановке. Идейным центром изображения стал вопрос свободы:

> Достоевский в *Братьях Карамазовых* ставит вопрос, действительно ли человеку необходима свобода, или это также дар, который тяготит чувством ответственности, а потому, возможно, не является желанным. «Это очень актуально, ведь мы как раз пытаемся разобраться с неожиданным чувством освобождения из пут, а крики „Коммуна, вернись!" лучше всего показывают, что среди нас есть и те, кто охотно отдал бы свою свободу другим, чтобы только освободиться от тяжести ответственности», – утверждает Цёсек [Lubina-Cipińska 1995a: 3][628].

Таким образом, как и в романе *Братья Карамазовы*, в пьесе ключевой становится глава *Великий инквизитор*, в которой свобода представлена Инквизитором как величайший враг человека: «Нет заботы беспрерывнее

---

[627] См. оригинал: „Fiodor Dostojewski *Bracia Karamazow – Wielki Inkwizytor*, reż: Jerzy Markuszewski, wyk. Jan Englert, Mariusz Bonaszewski". Ежи Маркушевски (1930–2007 гг.) с фамилией Достоевского появился в воспоминании-некрологе, написанном для газеты польским писателем Яцеком Бохеньским (Jacek Bocheński, род. 1926 г.) после смерти режиссера. Среди «его (Маркушевского) авторов» назывался и Достоевский [Bocheński 2007: 23].

[628] См. оригинал: „Dostojewski w *Braciach Karamazow* stawia pytanie, czy człowiek rzeczywiście potrzebuje wolności, czy też jest to dar, który obciąża poczuciem odpowiedzialności, więc może niepożądany. – Jest ono bardzo aktualne, przecież właśnie my próbujemy poradzić sobie z nagłym odczuciem uwolnienia się z więzów, a okrzyki «Komuno wróć!» najlepiej świadczą, że są wśród nas i tacy, którzy chętnie swą wolność oddaliby innym, by tylko uwolnić się od ciężaru odpowiedzialności – twierdzi Ciosek".

и мучительнее для человека, как, оставшись свободным, сыскать поскорее того, перед кем преклониться» [Достоевский 1976a: 231]. Публицистка Данута Любина-Ципиньска (Danuta Lubina-Cipińska, род. 1957 г.) в рецензии после премьеры обращала внимание на сложность итогового романа Достоевского, вобравшего в себя проблемы всего творчества писателя. Произведение получило антиутопическое звучание предупреждения перед беспредельностью зла, в чем можно отметить пересечение с романом *Бесы* [Lubina-Cipińska 1995b: 3]. Главным героем изображен Алеша, но он, как и князь Мышкин из *Идиота*, не в силах победить мира зла. Финал типологически схож с пьесой Ж.-П. Сартра *За закрытыми дверями* (франц. *Huis clos*, 1943 г.), когда перед героями, сидящими на кровати, как на плоту в море, дьявол закрывает двери одна за другой, пока не наступает полная темнота. Критик заметила: «Это диагноз нашей действительности, в которой мы захлебываемся в своей гордыне, упиваемся свободой» [Там же][629]. Роман Достоевского актуализируется современным историко-культурным фоном.

Газета не могла обойти вниманием балет *Карамазовы* (1995 г.), позже перевоплощенный в постановку *По ту сторону греха* (2013 г.), известнейшего российского балетмейстера Бориса Эйфмана (род. 1946 г.), который привез свою работу и в Польшу (Познань) 3–4 мая 1996 года [Wielcy goście… 1996: 4]. Масштабное действие по роману Достоевского, опирающееся на музыку С. В. Рахманинова (1873–1943 гг.), Р. Вагнера, М. П. Мусоргского (1839–1881 гг.), явилось не просто представлением единства классического и современного танца, но иллюстрацией глубочайшей символики образов, что польский зритель принимал с восторгом[630].

---

[629] См. оригинал: „To diagnoza naszej rzeczywistości, w której w swej pysze zachłystujemy się, upajamy wolnością".

[630] В июне 1998 года Борис Эйфман привез в Варшаву (Teatr Wielki – Opera Narodowa) спектакль *Мой Иерусалим*, в котором совместил разнообразие культур святого города. Это танец под *Реквием* В. А. Моцарта (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756–1791 гг.), музыку этно (еврейскую, православную, мусульманскую), а также техно – как символы многогранности и сложного сочетания прошлого с современностью. Об этом сообщала „Gazeta Wyborcza". В статье Эйфман назван режиссером, который «до этого был известен балетами, поставленными по литературным произведениям (например, по Достоевскому)», но показывает спектакль без явного действия впервые [Szwarcman 1998: 3]. В октябре 2005 года в Кракове (Teatr im. Słowackiego) Эйфман показал балет *Анна Каренина*. В этом городе, как сообщалось в газете, видели все балеты режиссера, который снова назывался постановщиком великой литературы, в том числе Достоевского. В статье упоминалось, что польское турне началось с Варшавы [JOTA 2005b: 24]. Новый спектакль Эйфмана увидели и зрители в Быдгоще. В газете в продублированных публикациях размещалась творческая и биографическая справка о режиссере, упоминались спектакль в Варшаве, а также обращение к Достоевскому ранее [Iwanciw 2005a: 6]; [Iwanciw 2005b: 15]. В 2006 году на 13-м оперном фестивале в Быдгоще (13. Bydgoski Festiwal Operowy) Эйфман показывал *Реквием* (1991 г.), *Мусагет* (2005 г.) и *Карамазовых*, указанных в публикации газеты по названию романа – *Братья Карамазовы* [Spektakle… 2006: 16]; [MAG 2006: 13]. В балетном контексте фамилия Достоевского появлялась еще в одной публикации газеты, представляющей премьеру *Дзядов* А. Мицкевича

Спектакли Эйфмана, имея множество поклонников, воспринимаются двояко: как шедевры современного балета и как массовая продукция с техническими эффектами. Режиссер отходит от классического канона танца и углубляется в изображение внутреннего мира персонажей. Его интересует не репродукция сюжета, Эйфман повествует собственную интерпретацию авторского текста, уходит в анализ характеров и психологических типов. Именно всё это делает постановки режиссера столь притягательными для зрителя, который не желает исключительно текстовой иллюстрации, но чего-то большего.

В 2006 году на фестивале в Быдгоще (Opera Nova) режиссер, названный в газете, согласно "New York Times", «лучшим русским хореографом современности», снова выступил с балетом *Карамазовы* перед польским зрителем на закрытии ивента. Спектакль прошел с аншлагом, билеты были проданы задолго до представления. Эйфман признавался:

> Достоевский был величайшим духовным проводником России, он своим творчеством взволновал целый мир. Как же не увидеть в *Братьях Карамазовых* сущности мысли автора? <…> Меня направляла мысль Достоевского, что не бывает свободы и творчества без боли [Spektakle… 2006: 16][631].

Созвучна здесь цитата, которой открывается публикация о фестивале современного балета („BalletOFFestival") в Кракове в 2017 году: «„Танец – это немое объяснение в любви", – говорил Федор Достоевский» [Gruszecka 2017: 15][632].

Премьеру по роману в переводе Александра Вата *Kilka zdarzeń z życia braci Karamazow* (*Несколько происшествий из жизни братьев Карамазовых*) 24 мая 1997 года представил уже упоминаемый режиссер Кшиштоф Залески (гданьский „Teatr Wybrzeże"). Семейная драма разбивалась на несколько десятков сцен, которые длились по несколько минут, а иногда – секунд. Всего спектакль сыграли 57 раз, его сняли с репертуара, как информировала газета, в октябре 2001 года, а критика возмущалась, что последнее представление ничем не отличалось от предыдущих, вопреки театральной традиции, когда на сцене шутят и играют неожиданно. Достоевского не

в Балтийской опере Гданьска (Opera Bałtycka) в режиссуре Славомира Гиделя (Sławomir Gidel), пять лет учившегося в Петербурге, где восхищался именно культурой, в которой выделял имена Д. Д. Шостаковича (1906–1975 гг.), В. Ф. Нижинского (Wacław Niżyński, 1889–1950 гг.), Ф. М. Достоевского [KPG 2000: 2].

631 См. оригинал: „Dostojewski był największym przewodnikiem duchowym Rosji, swą twórczością poruszył cały świat. Jak więc nie dostrzec w *Braciach Karamazow* istoty myśli autora? <…> Przyświecała mi myśl Dostojewskiego: «Nie ma wolności bez bólu, twórczości – również»". Информация о постановке, режиссере и его балетах, а также данная цитата были опубликованы и в другом номере газеты [MAG 2006: 13].

632 См. оригинал: „«Taniec to nieme wyznanie miłosne» – mówił Fiodor Dostojewski". Вероятно, автор имела в виду фразу: «Танец – это ведь почти объяснение в любви»; что указывает на некоторую смысловую неточность в использовании.

решились изменять. За четыре с половиной года в спектакле произошел ряд актерских изменений: Ежи Лапиньски (Jerzy Łapiński, 1940–2020 гг.), Станислав Михальски (Stanisław Michalski, 1932–2011 гг.) – отец Карамазов; Анджей Лаханьски (Andrzej Łachański, 1966–2006 гг.), Михал Ковальски (Michał Kowalski, род. 1974 г.) – Алеша; Анна Беляньска (Anna Bielańska, род. 1970 г.), Марта Калмус (Marta Kalmus, 1969 г.), Магда Боч (Magda Boć) – Катерина Ивановна. В газете также отмечалось:

> Достоевский представляет драматические судьбы измученного жизнью и злоупотреблением алкоголя отца и его четырех сыновей. Все втянуты в нарастающий с каждой сценой конфликт, основой которого являются деньги и женщины, а где-то на его дне еще тлеют остатки семейных связей [PG 2001: 8][633].

Роль Мити исполнял Мирослав Бака (Mirosław Baka, род. 1963 г.), Ивана – Ярослав Тыраньски (Jarosław Tyrański, род. 1961 г.), Грушеньки – Иоанна Крефт-Бака (Joanna Kreft-Baka, род. 1964 г.).

Уже упоминаемые выше статьи психиатра Кшиштофа Чумы поднимали вопрос о плагиате из *Братьев Карамазовых* в «теории личности» Зигмунда Фрейда, которая появилась в его публикациях гораздо позже романа Достоевского. Польский исследователь детально пересказывал основную сюжетную линию произведения на оси взаимоотношений братьев, отца и Грушеньки (что особенно важно в рецепции для читателя), утверждая, что это «фрейдистский по своему духу роман». Дмитрий и Смердяков – это составляющий элемент личности «Ид» («Оно»), представляющий собой бессознательные, наиболее примитивные потребности, связанные с удовольствием; Иван – «Эго» («Я»), являющееся рациональным элементом личности; Алеша – «Супер-Эго» («Сверх-Я»), вырастающее из нравственных правил, совести. Человеческая личность представляет собой борьбу данных элементов или их гармонию. Одним из наиболее ранних конфликтов является эдипов комплекс, который проявляется, по мысли психиатра, в борьбе Дмитрия с Федором Павловичем за Грушеньку и «даже желание его смерти». Автор добавлял, что нельзя себе представить иного романа, лучше всего вписывающегося в теорию Фрейда [Czuma 1999b: 5]. Но это еще не значит, что мы имеем дело с плагиатом. А вот сам автор статьи не ссылался на текст Фрейда *Достоевский и отцеубийство*, о котором мы писали выше и который, по сути, отражает тезы, представленные в материале газеты. На наш взгляд, это всё является очередным подтверждением, что Достоевский был автором-психологом, умеющим открывать универсальные глубины человеческой личности, хотя психоаналитическое прочтение романа является лишь одним из возможных подходов к произведению.

---

[633] См. оригинал: „Dostojewski opowiada dramatyczne losy steranego życiem i nadużywaniem alkoholu ojca i jego czterech synów. Wszyscy uwikłani są w narastający z każdą odsłoną konflikt, którego podstawą są pieniądze i kobiety, a gdzieś na jego dnie tlą się jeszcze resztki rodzinnych uczuć”.

Еще одной фрейдистской параллелью в пересечении с проблематикой творчества Достоевского стал спектакль *Spowiedź dziecięcia wiekowego* (*Исповедь взрослого ребенка*) Анджея Матиаша (Andrzej Mathiasz, род. 1959 г.)[634] в ноябре 2000 года в „Projekt Teatr": это серия экзистенциальных вопросов героя, который пытается их разрешить через диалоги со своим вторым и третьим «я» на телеэкранах: «Герой в Троице един не столько в теологическом смысле, сколько в определенно фрейдистском: этот живой разговаривает со своими двумя видеообразами, будто бы разговаривают три уровня личности» [Józefczuk 2000: 4][635]. Такое личностное расслоение выступает одной из характерных черт поэтики Достоевского, к которому типологически прибегал режиссер.

Зрители в польском городе Еленя-Гура (Jelenia Góra) в Театре имени Циприана Камиля Норвида (Teatr imienia Cypriana Kamila Norwida)[636] 18 декабря 1999 года увидели премьеру мистерии *Братья Карамазовы* (по переводу Александра Вата) в адаптации и постановке русского режиссера с украинскими корнями Виктора Терели (род. 1963 г.)[637]. Действие спек-

---

[634] В молодости занимался театром и кино: был актером, сценаристом, режиссером; с 2017 года известен также как писатель детективных романов с элементами сайнс-фикшн; с его творчеством можно ознакомиться на интернет-странице: http://mathiasz.pl.

[635] См. оригинал: „Bohater jest w trójcy jeden nie tyle w sensie teologicznym, co zdecydowanie freudowskim: ten żywy gada ze swymi dwoma wideoobrazami, jakby to gadały trzy warstwy osobowości".

[636] Фактически свою историю театр начинает с 1945 года [Historia]. Обсуждаемый далее Виктор Тереля на сцене этого театра уже обращался к русской классике: поставил *Женитьбу* Н. В. Гоголя, о чем сообщала газета [JJ 1999: 10].

[637] В статье говорилось, что режиссер является выпускником Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии и Российского института театрального искусства (ГИТИСа), а также актером московского Театра на Таганке и петербургского Академического Малого драматического театра – Театра Европы [JJ 1999: 10]. Добавим, что Тереля был учеником известнейшего режиссера Льва Додина (род. 1944 г.), который руководит названным выше театром в Петербурге и обращался к постановкам по произведениям Достоевского (дважды *Кроткая* (1981 г. и 1985 г.), *Бесы* (1991 г.)), а также учеником известного режиссера и педагога Анатолия Васильева (род. 1942 г.), у которого играл в созданном им театре «Школа драматического искусства» в Москве, исполнив роль Рогожина в *Идиоте* и черта в *Братьях Карамазовых*. Сам Васильев еще раз обратился к Достоевскому в 1994 году, когда поставил *Дядюшкин сон* в Будапеште. Интересно, что Васильев находился под творческим влиянием известного польского режиссера Ежи Гротовского, который также обращался к наследию писателя. Васильев встретил Гротовского в Сан-Паулу, был в постоянном телефонном контакте, но они так и не смогли встретиться в Москве на спектаклях Васильева из-за слабого здоровья Гротовского. В мае 2000 года на уже упоминаемом выше вечере, закрывающем год Гротовского, Васильев выступил во Вроцлаве на мероприятии «Рецепция творчества Ежи Гротовского в России». Об этом мероприятии можно было прочитать в газете, где о самом Васильеве было написано: «…выглядел, как образ юродивого, которых снимки с начала века изображают как одухотворенных людей с длинными волосами и бородами а-ля Достоевский» (см. оригинал: „…wyglądał jak postać jurodiwego, których fotosy z początku wieku ukazują jako uduchowionych ludzi o długich włosach i brodach a la Dostojewski") [Pułka 2000c: 8]. Васильев признавался, что Гротовски был для него «духовным отцом», и критиковал «театр психологического реализма». Как видно, фигура Достоевского в творческой жизни Терели имеет много разнообразных связей и долгую историю.

такля было помещено в пространство разрушенной церкви, необычную сценографию подготовил грузинский декоратор Леван Мантидзе, переехавший работать в Польшу. Роли исполнили: Гжегож Цинковски (Grzegorz Cinkowski), Роберт Дудзик (Robert Dudzik), Яцек Гроновы (Jacek Gronowy), Анджей Кемпиньски (Andrzej Kępiński), Тадеуш Внук (Tadeusz Wnuk) и даже сам директор театра Гжегож Мрувчиньски (Grzegorz Mrówczyński). Важное место в соответствующих декорациях отведено хору: «В богослужении участвуют герои романа Достоевского, а также зрители. Вопросы о смысле веры, о сущности человечности – по примеру греческой трагедии – переплетаются с пением хора» [JJ 1999: 10][638]. К тому же спектакль создавался на рубеже тысячелетий, что подталкивало к своеобразному выставлению счета эпохе и постановке важных вопросов, о чем говорил и сам режиссер: «С каким опытом человек входит в новое тысячелетие? Какую печать в душах многих поколений оставил тотальный материализм?» [Там же][639]. Это и вопросы о разрушении старой церкви и создании новой, преисполненной историческими катастрофами и драматизмом перспектив; об утопическом земном рае, о котором мечтал Достоевский вместе с некоторыми своими героями. В данном случае – Алешей Карамазовым, которого режиссер также поместил на обломки церкви переходного периода.

Постановка спектакля радовала зрителя и далее, о чем свидетельствуют публикации в газете идентичных театральных анонсов на март и май 2000 года:

> Достоевский как болящий зуб. Напоминает о вещах, о которых мы хотели бы забыть. Может быть, потому, что одинаково легко идем на искушения, как и ожидаем отпущения грехов. *Братья Карамазовы* – это вместе с *Бесами* наиболее популярный роман Достоевского, характерный для его надинтерпретации православия. Сам Достоевский охотно рассчитывался «мистически», ибо посредством литературы, за свой грех – страсть к игре [PL 2000a: 11]; [PL 2000d: 19][640].

Характеристика, относящаяся к афише спектакля, прозвучала как достаточно общая, но отразившая двойственность человеческого естества. Игровая зависимость самого писателя появилась как нечто совершенно вырванное из контекста для неподготовленного читателя. Зритель приглашался на «спор о сущности человечества, о границах свободы и вере в Бога».

---

[638] См. оригинал: „W nabożeństwie uczestniczą bohaterowie powieści Dostojewskiego oraz widzowie. Pytaniom o sens wiary, o istotę człowieczeństwa towarzyszy – wzorem greckiej tragedii – śpiew chóru".

[639] См. оригинал: „Z jakim doświadczeniem człowiek wchodzi w nowe tysiąclecie? Jakie piętno odcisnął w duszach wielu pokoleń totalny materializm?".

[640] См. оригинал: „Dostojewski jest jak bolący ząb. Przypomina o rzeczach, o których chcielibyśmy zapomnieć. Może dlatego, że równie chętnie ulegamy pokusom, jak oczekujemy odpuszczenia grzechów. *Bracia Karamazow* to najsłynniejsza obok *Biesów* powieść Dostojewskiego, charakterystyczna dla jego nadinterpretacji prawosławia. Sam Dostojewski chętnie rozliczał się «mistycznie», bo poprzez literaturę, z własnego grzechu – namiętności w uprawianiu hazardu".

Еще в 1990 году критики писали, что увидели на сцене «театр, которому сегодня нет равных», а 18 декабря 1999 года этот известный спектакль Кристиана Люпы (адаптация и режиссура) вернулся на Камерную сцену Старого театра в Кракове после семилетнего перерыва (премьера – апрель 1990 г.). Представление, как сообщала газета, было разделено на две части и показывалось в течение двух дней, так как весь спектакль продолжался почти восемь часов [Teatry… 1999: 5][641]. Это было представление со сценографией самого режиссера и музыкой польского композитора Станислава Радвана (Stanisław Radwan, род. 1939 г.). Спектакль повлиял не только на все дальнейшие постановки данного романа на польской театральной сцене, но и на рецепцию всего творчества писателя, причем и за пределами Польши. Этому посвятил статью в газете сам Марек Микос, назвавший премьеру «великим событием». Спектакль притягивал даже приезжих зрителей и был снят с афиш после двух сезонов успеха.

Идея реанимировать спектакль пришла программному директору Осеннего фестиваля в Париже ("Festival d'Automne de Paris"). Новая постановка была уже совместной продукцией Старого театра, парижского «Одеона» (Odéon–Théâtre de l'Europe), "DeSingel International Kunstcampus" в Антверпене и фестиваля "Wiener Festwochen". А это предполагало гастроли спектакля, начиная с Кракова и далее во Франции, Бельгии и Австрии, что делало постановку европейским событием. Роли исполняли те же актеры, только постаревшие на семь лет, играла та же музыка, не сохранились лишь костюмы. Эта работа, как говорил сам режиссер, была «сном наяву». Далее Микос писал:

> Это было соединение действий художника, творящего в трансе, с геометрической точностью. Двухдневная премьера (в сумме – более семи часов) – это повесть о том, что сейчас самое время, чтобы перестать верить в безошибочный рецепт для себя, добра и зла, для мира и Бога [Mikos 1999: 10][642].

В газете спектакль описан с точностью сценария. Со своими детскими воспоминаниями в монашеской одежде появляется Алеша Карамазов (Павел Мискевич), а далее сцена превращается в комнату-клетку, в которой разворачивается действие главы *Неуместное собрание*. Больше других говорит Федор Павлович Карамазов (Ян Пешек (Jan Peszek, род. 1944 г.)), «отвратительный до невозможности», но в центр поставлен, однако, Зосима (Анджей Худзяк (Andrzej Hudziak, 1955–2014 гг.)). Все последующие сцены спектакля служили демонстрации сомнения в любой правде: «тлетворный дух», пограничное поведение от святости до животности Грушеньки

---

[641] Анонс данного представления упоминался позже еще в пяти публикациях газеты: 7 января [MM, RP 2000: 5], 3 марта [Teatry… 2000a: 15], 14 апреля [MM 2000: 8], 19 мая [Teatry… 2000b: 12] 2000 года; 11 сентября 2001 года [Informator 2001: 9].

[642] См. оригинал: „Było to połączenie działań artysty tworzącego w transie z precyzją geometry. Dwudniowa premiera (w sumie ponad siedem godzin) to opowieść o tym, że najwyższy czas, by przestać wierzyć w nieomylną receptę na siebie, dobro i zło, na świat i na Boga".

(Катажина Гневковска (Katarzyna Gniewkowska, род. 1962 г.)) во время целования ее рук Катериной Ивановной (Агнешка Мандат (Agnieszka Mandat, род. 1953 г.)), чувствующий в себе «карамазовскую силу» Алеша, который в день смерти отца пьет водку, ест колбасу и сидит у Грушеньки на коленях. Микос писал:

> Никаких рецептов, господа! Ибо, как и в записанном Достоевским криминальном сюжете, всё здесь и сейчас становится ерундой. Открывающий спектакль вопрос «кто я?» просматривается в каждом персонаже и выходит за их границы. А ответа всё нет [Там же][643].

Этот вопрос относится к каждому из героев. В особенности – к Смердякову (Петр Скиба (Piotr Skiba, род. 1954 г.)), выразителю теории «если Бога нет, то всё дозволено», двойнику Ивана (Ян Фрыч). Неслучайно Скиба исполнил и роль черта в сне Ивана. Пьеса ставит набор уже традиционных метафизических вопросов: «Бога нет? Бог есть? Всё дозволено? Что не дозволено? Бог создал человека или человек – Бога? Где находится дьявол?» [Там же][644]. Режиссер не дает ответов на эти вопросы, но выбирает дорогу добра, даже если оно не является эффективным, а актерская игра Алеши и Зосимы не выглядит убедительной для зрителя. Данное прочтение Люпы, о котором писал Микос, вполне соответствует миросозерцанию Достоевского, устремленного к мировой гармонии и далекого от чистого морализаторства.

Театральный критик Роман Павловски задавался вопросом не только польской, но и европейской популярности (Германия, Франция, Великобритания) Люпы в немецкоязычной публикации газеты в приложении „Niemcy", где режиссер назван «символом возрождения польского театра», которое произошло со времен Тадеуша Кантора и Ежи Гротовского. Его постановки, начиная с дебюта в 1978 году, некоммерческие, длинные, эксцентричные, в них будто заключен «рецепт камня мудрости, который изменяет наше мировоззрение и опыт», он переносит в театр несценические тексты. Для читателей в Германии Люпа представлен также как открыватель и «посол немецкой литературы», которую сам же переводит; как человек, интересующийся психологией К. Г. Юнга (Carl Gustav Jung, 1875–1961 гг.). Секрет успеха спектакля – в соединении философского трактата-текста с эмоциональной игрой актеров, музыкой, нестандартными разрешениями. В данной публикации упомянуто и обращение режиссера к русской литературе (Чехов и Достоевский, планы постановки *Мастера и Маргариты* Булгакова – как самого популярного, согласно

---

[643] См. оригинал: „Żadnych jednak recept, panowie. Bo podobnie jak w zapisanej przez Dostojewskiego kryminalnej fabule wszystko zaraz i tu okazuje się bzdurą. Rozpoczynające spektakl pytanie «kim jestem» przegląda się we wszystkich postaciach i wykracza poza nie. A odpowiedzi wciąż nie ma".

[644] См. оригинал: „Boga nie ma? Bóg jest? Wszystko wolno? Czego nie wolno? Bóg stworzył człowieka czy człowiek Boga? Gdzie jest diabeł?".

опросам, произведения художественной литературы XX века в Польше). Названа также именно обновленная постановка *Братьев Карамазовых*, через которую Люпа пытается найти свое «откровение», которое позволит, по словам режиссера, постичь тайну бытия [Pawłowski 2000b: 12].

Сам Люпа, как признавался в одном из интервью, видел в этом спектакле определенный мистицизм, который подкреплялся различными обстоятельствами-совпадениями. Так, один из спектаклей играли в день смерти Тадеуша Кантора в 1990 году, другой – в день теракта в Нью-Йорке в 2001 году, когда возникал вопрос, можно ли при таких обстоятельствах вообще играть. Спектакль, по выражению режиссера, «набирал мощи» в процессе игры, когда актеры переходили границу отстраненности и соединяли эмоциональный накал с переживаниями зрителя, что создавало еще более сильный эффект [Wyżyńska 2002: 2].

Помимо спектаклей в публикациях издания обращается внимание на ряд экранизаций. В 2000 году, как мы заметили во введении работы, читатель газеты узнал о фильме *Братья Карамазовы* Ивана Пырьева, который умер, не успев закончить картину. Ее подготовили К. Ю. Лавров (1925–2007 гг.) и М. А. Ульянов (1927–2007 гг.), сыгравшие также роли Ивана и Дмитрия Карамазовых соответственно. Картина была показана в Кракове среди шедевров классики советской кинематографии [JA 2000: 6]. В мае 2003 года фильм показали в краковском кинотеатре „Apollo" в рамках дискуссионного киноклуба „Poza Prawem", который организовал просмотр картин по произведениям Достоевского по понедельникам [JA 2003: 7]. В рамках лучших киноэкранизаций по наследию Достоевского вроцлавский дискуссионный киноклуб „Introspekcja" продемонстрировал картину Пырьева и в ноябре 2005 года, мероприятие анонсировала газета [Zaproszenia 2005b: 10]; [O rety… 2005: 8]. Помимо показа прошла дискуссия со зрителями о сложности экранизаций Достоевского [Czyż 2005: 8]. В 2009 году упоминание о ленте снова попало на страницы газеты. Польский журналист Бартош Венглярчик (Bartosz Węglarczyk, род. 1971 г.), кратко пересказывая содержание картины и романа, заключал: «Достоевский написал *Братьев Карамазовых* в качестве предупреждения для русских. Если бы он жил сегодня, наверняка написал бы нечто подобное. Эта советская экранизация 1968 года считается одной из лучших» [Węglarczyk 2009: 17][645].

В конце сентября 2006 года в газете появился анонс на 24 ноября предстоящей премьеры по *Братьям Карамазовым* в Гдыне (Teatr Miejski w Gdyni im. Witolda Gombrowicza) в режиссуре уже известного Анджея Бубеня, который взялся за четвертую для себя постановку по романам Достоевского. Директор театра Яцек Бунш (Jacek Bunsch) признавался: «На нашей Малой сцене он реализует собственную, почти эссеистическую

[645] См. оригинал: „Dostojewski napisał *Braci Karamazow* jako ostrzeżenie dla Rosjan. Gdyby żył dziś, zapewne napisałby coś podobnego. Ta radziecka ekranizacja z 1968 r. uważana jest za jedną z najlepszych".

версию *Братьев Карамазовых*» [Fryc 2006c: 11][646]. Премьера состоялась 1 декабря. Анджей Бубень ушел от изображения обширного сюжета и не стал концентрироваться на его детективной части. В центре сценического повествования – взаимоотношения между братьями. Декорации фактически отсутствовали, что представляло универсальность пространства, дополненного этническими мотивами музыки Петра Салабера, который ранее уже писал музыку для *Преступления и наказания* Бубеня.

В газете 30 ноября начиналась серия публикаций, посвященных спектаклю *Bracia K.* (*Братья К.*), подготовленному по переводу Александра Вата. Как говорил сам режиссер, это была не адаптация романа, а лишь сценическое представление его части. Создатели утверждали, что даже само вдохновление кого-то из зрителей к прочтению романа уже будут считать успехом спектакля. В предпремьерной публикации говорилось:

> Это история четырех братьев: Дмитрия, Ивана, Алеши и этого, четвертого, ублюдка Смердякова – сыновей гедониста и развратника, обремененных наследственным пороком. В их истории криминальная интрига переплетается с религиозным дискурсом – так же, как сражаются между собой различные стороны их личности, и так, как борется добро со злом [Fryc 2006d: 10][647].

Полифонию характеров режиссер представил через актерскую игру: все три женских персонажа (Лизу, Катерину Ивановну и Грушеньку) играла одна актриса – Сильвия Глива (Sylwia Gliwa, род. 1978 г.); тогда как три мужских персонажа (Смердякова, Черта и Ракитина) играл не просто один человек – в героев-мужчин перевоплощалась актриса Эльжбета Мрозиньска (Elżbieta Mrozińska, род. 1965 г.)[648]. Это было воплощение и изображение «абсолютного зла». Перед зрителем реализовывался «чистый театр», когда главную задачу выполняют актеры, а не делают это спецэффектами и техническими решениями. Как признавался режиссер в интервью газете, в братьях он видел различные стороны одной личности.

---

[646] См. оригинал: „Na naszej Małej Scenie zrealizuje on własną, niemal eseistyczną wersję *Braci Karamazow*".

[647] См. оригинал: „To historia czterech braci: Dymitra, Iwana, Aloszy i tego czwartego, bękarta Smierdiakowa – synów hedonisty i rozpustnika, obarczonych dziedziczną skazą. W ich historii kryminalna intryga przeplata się z religijnym dyskursem, tak samo jak walczą ze sobą różne odcienie ich osobowości, i tak jak zmaga się dobro ze złem".

[648] Из публикации газеты за 2 февраля 2007 года можно было узнать, что спектакль оставался на сцене; повторялось его описание, известное из предыдущих публикаций, а также сообщалось, что Эльжбета Мрозиньска была номинирована в голосовании „Sztorm 2006" среди читателей газеты в категории «Театр» [MB 2007a: 15]. Спектакль *Bracia K.* упоминался позже в газете за 29 ноября 2007 года в еще одной публикации, посвященной моноспектаклю Бубеня *Игрок* в Гдыне, о котором мы писали ранее [Fryc 2007a: 11], а также в почти без изменений продублированном материале за 7 декабря этого же года [Fryc 2007b: 17]. Уже через день после премьеры *Игрока* (13 декабря) материал был расширен, в нем появились уже отмеченные ранее критические замечания о постановке и упоминалась пьеса *Bracia K.* [Fryc 2007d: 6].

Бубень стремился максимально приблизить текст к современности, сделать его злободневным, с этой целью пользовался литературной игрой:

> То, что случается с братьями К., случается и с нами, как это произошло когда-то с Йозефом К. у Франца Кафки. Когда в жизни вдруг появляется кто-то либо что-то – и наша жизнь диаметрально изменяется. То же происходит с Иваном, Алешей и Дмитрием Карамазовыми [Там же][649].

Режиссер говорил, что обратил внимание на поиск любви и правды – физической и метафизической, мира, в котором «всё дозволено» и где возникает сомнение в существовании Бога. Бубень завершал так:

> Может, как говорит Иван, мы должны Его выдумать? Мы пытаемся поставить базовые вопросы: чем является нравственность и функционирует ли она еще? Выстраиваем ли свой собственный декалог, перестал ли этот, старый, работать? Мир всё еще благороден? Меня интересует построение камерного представления, в котором через микромир я хочу изобразить то, что является макрокосмосом Достоевского [Там же][650].

Бубень будет повторять, что его работа – это иллюстрация к проблемам современности и человека в ней. Литературный секретарь театра Сабина Чупрыньска (Sabina Czupryńska) давала такую характеристику постановке: «Мастер психологии и великий философ Федор Достоевский заберет вас в метафизическое путешествие, которое приоткроет наиболее темные уголки человеческой психики. Их стоит познать, чтобы сразиться с собственными бесами» [Fryc 2006e: 14][651]. Спектакль получил высокую оценку критики и характеризовался как повествование о мире, которым овладела смертельная болезнь сомнения в существовании Бога, утраты нравственных ориентиров, а любовь в нем не имеет спасительной силы [Fryc 2006f: 7].

Утопическая идея всепрощения на миг становится реальной в ленте *Тайное сияние* (*Miryang*, 2007 г.) корейского режиссера Ли Чхан Дона (Lee Chang-dong, род. 1954 г.). Картина попала в конкурсную программу Каннского кинофестиваля 2007 года. Т. Соболевски писал в газете, что в фильме «…тема религиозной веры сформулирована с необычайной

---

[649] См. оригинал: „To, co zdarza się braciom K., zdarza się też i nam, tak jak zdarzyło się kiedyś Józefowi K. u Franza Kafki. Gdy nagle w życiu pojawia się ktoś lub coś i nasze życie diametralnie się zmienia. Tak samo dzieje się z Iwanem, Aloszą i Dymitrem Karamazow".

[650] См. оригинал: „Może, jak mówi Iwan, powinniśmy go wymyślić? Próbujemy postawić podstawowe pytania: czym jest moralność, czy ona jeszcze funkcjonuje? Czy budujemy swój własny dekalog, czy ten stary przestał już funkcjonować? Czy świat jeszcze jest szlachetny? Interesuje mnie zbudowanie kameralnego przedstawienia, w którym poprzez mikroświat chcę pokazać to, co jest makrokosmosem Dostojewskiego".

[651] См. оригинал: „Mistrz psychologii i wielki filozof, Fiodor Dostojewski, zabierze Was w metafizyczną podróż, która odsłoni najciemniejsze zakamarki ludzkiej psychiki. Warto je poznać, by zmierzyć się z własnymi biesami".

глубиной, и вместе с тем с жестокой иронией, будто бы сценарий совместно написали Достоевский и Жид» [Sobolewski 2007b: 16][652]. Героиня, потеряв мужа, сталкивается с новой, величайшей трагедией своей жизни – убийством сына. Пережить горе ей помогает евангелистская секта, в которой женщина проходит свою дорогу сомнений к Богу. В романе Достоевского Иван Карамазов рассказывает Алеше историю о растерзанном собаками на глазах у матери ребенке по приказу некоего генерала. В эмоциональном порыве Алеша восклицает: «Расстрелять!» [Достоевский 1976а: 221]. Корейский режиссер ведет свою героиню по пути милосердия, она посещает в тюрьме убийцу своего сына и с букетом белых цветов в руках сообщает, что простила его. Герой не проявляет радости, а лишь сообщает, что тоже верует в Бога, к которому обращался в своих молитвах и уже получил прощение. Это переломный момент в духовном мировоззрении героини, которая не может понять и принять того, что Бог оказался более милосердным, нежели она сама, и был первым в прощении. Неожиданно она выбирает путь не просто неприятия такого мира, как и Иван Карамазов, но и самого Бога. Дальнейшее развитие сюжета картины – это бунт героини против Бога, прощения и любви. Финал же не дает однозначного ответа, к чему приходит женщина, проведенная через испытание себя самой и своей веры.

Роман *Братья Карамазовы* проникает через страницы газеты к польскому читателю и как реакция на ленту чешского режиссера Петра Зеленки *Карамазовы*. Сначала речь идет о предстоящей премьере. Марта Казьмерска (Marta Kaźmierska) уже на уровне названия статьи *Czech, Polak, Dostojewski* (*Чех, поляк, Достоевский*) [Kaźmierska 2008b: 7] указывает на метафизическое единство составляющих, которые найдут отражение в фильме: место действия, польские актеры и даже композитор Ян А. П. Качмарек. Режиссер замечал: «Меня интересует мотив ответственности интеллектуала за идеи, которые он распространяет, причем в обществе, которое утратило веру в Бога, а вместе с этим и базовые нравственные инстинкты» [Там же][653].

Статья *Dostojewski w Nowej Hucie* (*Достоевский в Новой Гуте*) [Felis 2009: 31] – это рецензия на фильм, часть которого снята в Польше (на металлургическом заводе в районе Новая Гута в Кракове – отсюда название статьи в газете). Внимание в первую очередь обращено на те моменты, которые могут быть важны для польского читателя и зрителя. Новая Гута – это и символ борьбы рабочих за свободу, как Гданьск, где планировались съемки, однако им помешало отсутствие необходимых съемочных планов и расстояние. Была и еще одна объективная причина: спонсор картины хотел,

---

[652] См. оригинал: „…temat religijnej wiary jest ujęty z niezwykłą głębią, a zarazem z okrutną ironią, jakby scenariusz napisali do spółki Dostojewski i Gide”. Отметим, что в публикации не назван роман *Братья Карамазовы*, а также нет прямого указания на суть соотношения с Достоевским.

[653] См. оригинал: „Interesuje mnie motyw odpowiedzialności intelektualisty za idee, które sam głosi, do tego w społeczeństwie, które utraciło wiarę w Boga i wraz z tym także podstawowe instynkty moralne”.

чтобы в ленте была именно Новая Гута, при этом шансы на получение европейских грантов возрастают, если в проекте задействовано несколько стран.

Режиссер не снимал фильм точно по мотивам романа *Братья Карамазовы* Достоевского, но говорил о людях-актерах, рабочих-зрителях и их судьбах. Перед нами не разговор об экранизации классики, а попытка подчеркнуть, что авторские вопросы и в наши дни не утратили значимости, звучат живо, а иногда – более драматично, нежели в оригинале. Фильм становится понятнее зрителю, хотя не лишается и смысловой глубины. Здесь названы мотивы зла в исторической перспективе, которая очень волнует польского зрителя: «„Это ад", – говорит в фильме польский рабочий (Анджей Масталеж), когда показывает одному из чешских актеров новогутскую фабрику: свисающие сверху огромные крючья и дышащие огнем печи». Но далее следует весьма важное в польском пространстве замечание рабочего: «Это еще Сталин выдумал: Новая Гута должна была быть местом без Бога. Но получилось совсем наоборот. Люди взбунтовались и возвели здесь костел. Наш Папа его освятил. С работы все шли на службу» [Там же][654].

В интервью режиссер говорит об идеальном атеистическом городе:

> Мне казалось, что в таком месте дискуссия о вере, нигилизме, нравственности, совести, которую предлагает Достоевский, зазвучит более выразительно, сильно, наполнится иронией. Для Достоевского адом был Петербург, а я помню, что когда читал *Братьев Карамазовых*, то всё время у меня стояли перед глазами железные крючья, большое индустриальное пространство, взрывающиеся огнем плавильные печи [Wiktor 2008: 20][655].

Это именно такое адское пространство, которое представляет себе старик Карамазов, просящий Алешу молиться за его грехи и замечающий: «Ведь невозможно же, думаю, чтобы черти меня крючьями позабыли стащить к себе, когда я помру. Ну вот и думаю: крючья? А откуда они у них? Из чего? Железные? Где же их куют? Фабрика, что ли, у них какая там есть?» [Достоевский 1976а: 23].

Достоевский здесь получает возможность реабилитироваться за «польский вопрос» через подчеркивание антикоммунистических посылов в подобного рода рецепции. Далее автор статьи обращает внимание на важную деталь: «...чтобы актуализировать философские вопросы Достоевского,

---

[654] См. оригинал: „«To jest piekło» – mówi w filmie polski robotnik (Andrzej Mastalerz), gdy pokazuje jednemu z czeskich aktorów nowohucką fabrykę: zwisające z góry wielkie haki i buchające ogniem piece". „<…> To jeszcze Stalin wymyślił: Nowa Huta miała być miejscem bez Boga. Ale stało się odwrotnie. Ludzie się zbuntowali, aż postawili tu kościół. Nasz papież go poświęcił. Z roboty szło się na mszę".

[655] См. оригинал: „Wydawało mi się, że w takim miejscu dyskusja o wierze, nihilizmie, moralności, sumieniu, którą proponuje Dostojewski, zabrzmi bardziej wyraziście, mocniej, nabierze ironii. Dla Dostojewskiego piekłem był Petersburg, a ja pamiętam, że kiedy czytałem *Bracia Karamazow*, to cały czas miałem przed oczyma żelazne haki, wielką industrialną przestrzeń, buchające ogniem piece hutnicze".

когда Федор Карамазов спорит с сыновьями о Боге, он даже держит в руках фотографию Иоанна Павла II» [Felis 2009: 31][656]. Символ, который не может пропустить ни один польский зритель, так как для многих до настоящего времени фигура Папы-поляка остается едва ли не основным элементом в построении национального религиозного сознания. Важен и тот факт, что именно Иоанн Павел II еще до того, как стал Папой, прилагал огромные усилия для постройки костела в Новой Гуте. Некоторые подробности можно узнать из статьи газеты за 31 августа 2009 года. Это материал о кинофестивале в Новой Гуте, на котором первое место занял фильм *Miasto bez Boga* (2009 г.) Яцека Петрыцкого, а Гран-при взял *Kapelan* (2007 г.) Томаша Климчака (Tomasz Klimczak). Последняя лента – документальная история сражения за костел в Новой Гуте, на кадрах в ней появился архиепископ Кароль Войтыла (Karol Wojtyła) – будущий Папа, который закладывал первый кирпич в фундамент будущей святыни. Данный кинофестиваль был приурочен к 60-й годовщине Новой Гуты и собрал 60 старых и новых фильмов, связанных с этим местом. В подзаголовке материала *Dostojewski w kombinacie* (*Достоевский на комбинате*) автор также обратился к картине П. Зеленки, который получил за нее знак специального отличия [Armata 2009c: 6].

В газетном интервью режиссеру был задан вопрос, не боится ли он, что поляков заденет за живое использование образа Папы, его профанация. Петр Зеленка отвечает, что Папу нельзя воспринимать слишком серьезно: «Собственно, это наш, чешский, типично атеистический подход к религии» [Wiktor 2008: 20][657]. Однако для польского зрителя это образ иконический, которого уважает как человека даже актер Иван Троян (Ivan Trojan, род. 1964 г.), сыгравший Федора Павловича Карамазова, поэтому чешский режиссер идет на крайний шаг – осквернение иконы-символа. Об осквернении иконы в постановке Анджея Вайды вспоминал и актер Ян Новицки, сыгравший Рогожина и Ставрогина. Икона занимает важное место в наследии Достоевского, что отмечал В. Лепахин в статье *Икона в творчестве Достоевского («Братья Карамазовы», «Кроткая», «Бесы», «Подросток», «Идиот»)* [Лепахин 2000: 237–263], в которой обращено внимание на то, что иконы присутствуют в мире даже самых великих грешников-богоборцев Достоевского. Тема же осквернения иконы особенно сильно звучит в романе *Бесы*, когда ночью происходит ограбление иконы Богородицы:

> И вот икона была в одну ночь ограблена, стекло киота выбито, решетка изломана и из венца и из ризы было вынуто несколько камней и жемчужин, не знаю, очень ли драгоценных. Но главное в том, что кроме кражи совершено было бессмысленное, глумительное кощунство: за разбитым стеклом иконы нашли, говорят, утром живую мышь [Достоевский 1974b: 252–253].

---

[656] См. оригинал: „…by filozoficzne pytania Dostojewskiego uaktualnić – gdy Fiodor Karamazow dyskutuje z synami o Bogu, trzyma nawet zdjęcie Jana Pawała II”.

[657] См. оригинал: „To jest właśnie nasze, czeskie, typowo ateistyczne podejście do religii”.

Хтонический образ усилен своей амбивалентностью, так как осквернение, обезображивание Богородицы, которая также имеет отношение в русской народной традиции к земле, противопоставлено святости образа. Именно такими смысловыми усилителями пользуется в фильме режиссер, производя сложное соединение общих вопросов для различных ментальностей, ибо, по его словам, для чехов нет святости религиозной, исторической, политической. Всё это заменяет житейский комфорт, порождающий нехватку идеалов. Данный момент отличает их от поляков. По этой причине кинопродукция в Чехии не может быть слишком серьезной. Зеленка же предпринимает именно такую попытку, которая стала большой удачей и принесла ленте успех и награды.

В либеральной тональности издания не может не прозвучать и самый острый вопрос от самого Достоевского – страдания детей. Воспроизводится «архетип отца»[658], который связывается библейской соответственностью с сыном. Современный американский психоаналитик словацкого происхождения Владислав (Владо) Шульц (Vladislav (Vlado) Šolc) разбирает детально именно данный архетип, утверждая, что «функция архетипического отца состоит в том, чтобы инициировать первопричину, так как он – создатель», при этом «архетип отца является носителем образов, относящихся к идее творчества» [Šolc 2013][659]. Достоевский же производит деконструкцию архетипа, наделяя образ Федора Павловича Карамазова стихией земли. В другой рецензии на спектакль *Отцы* (польск. *Ojcowie*) латвийского режиссера и актера Алвиса Херманиса (Alvis Hermanis, род. 1965 г.)[660] речь идет о постановке, представленной польскому зрителю создателем, который не только обращается в своем творчестве к русской литературе, но и к Достоевскому. В центре изображения находятся три актера – русский, немец и латыш, которые перевоплощаются в своих отцов и, проходя через символическую трансформацию, начинают видеть связь, понимая отцов и себя. Режиссер утверждал: «Связь отца и сына представляет собой одно из самых таинственных занятий на свете» [Kruczkowska 2008: 11][661].

В ленте Зеленки – и судьба рабочего, сын которого умирает в больнице, и его разговор с актером из Братиславы, рассказывающем историю

---

[658] Теория архетипов, коллективного бессознательного принадлежит швейцарскому психологу К. Г. Юнгу, что раскрыто в ряде публикаций и в книге *Архетип и символ* [Юнг 1991].

[659] См. фрагмент в оригинале статьи: "This is the function of archetypal father to initiate the prime cause, he is the creator, the *auctor rerum*. The father represents the dynamism of the archetype, for the archetype consists of form and energy. From that perspective is Father Archetype carrier of the images pertaining to Chinese idea of the creative".

[660] Алвис Херманис является одним из ведущих современных режиссеров Латвии; художественный руководитель Нового Рижского театра. Начинал как актер. Является обладателем многочисленных театральных наград. В качестве режиссера сотрудничает с театрами разных стран. В 2008 году поставил спектакль по роману *Идиот* Ф. М. Достоевского [Херманис].

[661] См. оригинал: „Związek ojca i syna stanowi jedno z najbardziej tajemniczych zajęć na świecie".

индийских детей, которых матери бросают под колеса машин дипломатов, чтобы получить компенсацию на содержание семьи. Называется момент противоречивого выбора, когда сложно сказать, что же является меньшим злом. «– Зачем вы мне это говорите? – возмущается поляк. – Вы думаете, что я мог бы сделать что-то подобное со своим ребенком? Может и мог бы. Но разве бы Бог мне это простил?» [Felis 2009: 31][662]. Но это не просто цитата из фильма, которую приводит автор публикации. Это некий намек на двуличие польской религиозности, о которой на страницах ежедневника „Gazeta Wyborcza" можно читать регулярно. Чешский атеизм и польская религиозность, безразличие и патриотизм сопоставлены в фильме. Режиссер признавался: «Отсюда в *Карамазовых* сцена, в которой герои решают, как произносить фамилию Валенсы» [Niemczyńska, Armata 2009: 31][663]. А в подобном контексте Достоевский уже становится орудием удара по польским консерваторам. Рецепция таким образом утрачивает четкую заданность звучания: перед нами осцилляция, когда писательское «Я» становится гибридным пространством, где вытягивается та смысловая канва, которая и преисполнена парадоксальности, и наиболее выгодна здесь и сейчас для автора публикации газеты. Остается неучтенным контекст Авраамовой жертвы, аллюзию на которую в качестве варианта представил Достоевский, а затем и Зеленка.

В фильме просматривается концепция М. М. Бахтина о карнавализации, игре, когда реальность и вымысел не просто пересекаются, но становятся сложно отделимыми, срастаются. Пьесу в фильме, подчеркивает автор статьи, играют реальные актеры, а спектакль из киноленты на самом деле поставлен на чешской сцене. Актеры театра уже в картине играют самих себя (как труппа, которая едет на фестиваль). Такой прием не был новым для режиссера, изобразившего в ленте *Rok ďábla* (2002 г.) выдуманную биографию, но настоящих музыкантов, которые играли самих себя. Игра в игре, пространство в пространстве становятся определенным стилем режиссера, который говорил:

> Этот фильм для меня всё же больше об искусстве в самом себе, нежели о Боге. Всё, что в нем божественного или нет, приходит вместе с искусством. Это оно может подарить прекрасную надежду, спасти жизнь или же убить. Это оно является Божьей Матерью. Если искусство работает, то в нем должно быть что-то внечеловеческое [Там же][664].

---

[662] См. оригинал: „Dlaczego pan mi to mówi? – oburza się Polak. – Myśli pan, że mógłbym coś takiego zrobić swojemu dziecku? Może mógłbym. Czy Bóg by mi wybaczył?".

[663] См. оригинал: „Stąd w *Braciach Karamazowych* scena, w której bohaterowie zastanawiają się, jak wymawiać nazwisko «Wałęsa»".

[664] См. оригинал: „Ten film jest dla mnie jednak bardziej o sztuce samej w sobie niż o Bogu. Wszystko, co w nim boskie lub nieboskie, przychodzi razem ze sztuką. To ona może przynieść piękną nadzieję, uratować życie lub zabić. To ona jest Matką Boską. Jeżeli sztuka działa, to musi być w niej coś poza człowiekiem".

Несколько семантических пространств сосуществуют в фильме *Карамазовы*, становятся целым. Разрушается не только пространство смысловой организации, но и географические границы: русское, польское, чешское становятся единством, что уже звучит и как указание на славянскую ментальную схожесть. А это никак не может понравиться консервативным читателям, хотя статья и приоткрывает Достоевского, его непростые вопросы и поиски уже для польского читателя и зрителя.

В 2009 году лента Зеленки также попала на люблинский театральный фестиваль „Konfrontacje teatralne", что отражено в газете:

> Зеленка ведет своеобразную игру со зрителем, представляя на экране пьесу в пьесе. Зритель не до конца понимает, что является настоящей жизнью, а что театральной иллюзией. Режиссер ставит вопрос о цели искусства и ответственности создателя за свое творение. Благодаря цитатам из Достоевского он отдает дань уважения великой литературе, которая в современном мире неизменно актуальна [GRJ 2009: 10][665].

Автор другой публикации задавался вопросом в контексте детских страданий: «Кем является слушающий о таком вызове мужчина – актером Игорем Хмелей, героем из фильма, а может, Иваном Карамазовым?» [Felis 2009: 31][666]. Именно последний хочет вернуть Богу билет из-за страданий детей. Здесь не только универсальный, но уже и польский вопрос о теодицее, и вызов Богу, и бунт: «Не бога я не принимаю, Алеша, я только билет ему почтительнейше возвращаю» [Достоевский 1976а: 223]. Для Льва Шестова в упоминаемой выше статье *Жар-птицы. К характеристике русской идеологии*, которая появилась в газете [Szestow 2005: 27], в этом бунте Ивана – иррациональная национальная основа:

> Русский же ничего не знает и знать не хочет – и отсюда вытекает его «вера в себя». И это правильно: мы ничего не хотим знать. Мы хотим диктовать законы самой природе и, если природа нас не слушается, то мы «не принимаем мира» и почтительно возвращаем свой билет на вход в этот мир [Шестов 1991: 192].

Здесь и ответ самого Достоевского о выборе между правдой и Христом, что автор определил в известном письме из Омска в 1854 году Н. Д. Фонвизиной. Приведем фрагмент, цитируемый во введении, еще раз:

> Этот символ очень прост, вот он: верить, что нет ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, разумнее, мужественнее и совершеннее Христа, и не только нет,

---

[665] См. оригинал: „Zelenka prowadzi swoistą zabawę z widzem, pokazując na ekranie sztukę w sztuce. Widz nie do końca rozpoznaje, co jest prawdziwym życiem, a co teatralną iluzją. Reżyser stawia również pytanie o cel sztuki i odpowiedzialność twórców za dzieło. Dzięki cytatom z Dostojewskiego oddaje hołd wielkiej literaturze, która we współczesnym świecie jest wciąż aktualna". В рамках публикаций о фестивале в Люблине данный фильм режиссера упомянут в иных статьях газеты [Szczecina 2009a: 17]; [Szczecina 2009b: 3].

[666] См. оригинал: „Kim jest słuchający tego wyzwania mężczyzna – aktorem Igorem Chmelą, postacią z filmu czy może Iwanem Karamazowem?".

> но с ревнивою любовью говорю себе, что и не может быть. Мало того, если б кто мне сказал, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной [Достоевский 1985a: 176].

Данные текстовые связи не очерчены явно в газете, но проблема поставлена и побуждает читателя к рефлексии. Литературовед Е. Г. Новикова, рассуждая об этом письме писателя, делает вывод:

> Методологически «символ веры» Достоевского представляется своеобразным «зерном», истоком, началом всего русского религиозного философствования конца XIX–XX вв. с его специфическим отличием от канонического богословия. Богословие реализуется в каноне, по отношению к Логосу, Истине. Русская же религиозно-философская мысль рождается и развивается как сложный, неоднозначный, зачастую противоречивый процесс сопряжения христианской истины и живой жизни [Новикова 2014: 150].

Такое указание по принципу антитезы соотносится с потребительским отношением к вере в современном мире. На явление также обращают внимание авторы иных статей газеты, подтверждая свои наблюдения ссылками на Достоевского. Польский литературовед Тадеуш Комендант[667] замечал: «…сам Достоевский, что здесь таить, как и целое православие, – до мозга костей платоновский: верит в единственную Правду» [Komendant 1996: 11][668]. Вне всякого сомнения, таковой «Правдой абсолютной» являлся Христос. И в этом, как отмечал Михал Цихы, кардинальное расхождение с Ницше, который выбрал философский путь движения к правде [Cichy 1998b: 22]. Биографический опыт обоих авторов показал, что путь Достоевского был его движением к личному счастью с Христом, у Ницше – персональной драмой сумасшедшего человека. А его философия, трактуемая зачастую инструментально, нашла себя в величайшей трагедии человечества, организованной нацизмом. Ницше стал тем самым вдохновителем новой нигилистической идеологии, которая подчиняла умы, и этот процесс становился необратимым. Это уже те эксперименты, которые ставят герои Достоевского, а он будто наблюдает со стороны, как далеко можно раздвинуть границы добра и зла или выпасть за них. Опираясь на работу Льва Шестова, Тадеуш Комендант смотрел на Достоевского и Ницше как на «писателей свершившегося апокалипсиса»: «Те двое – и Достоевский, и Ницше – являются ими также и для меня, оба присматриваются к миру с нечеловеческой перспективы; первый – Тысячелетнего Царства, второй (как ни называй) – сверхчеловека» [Komendant 1999: 9][669]. Но, как говорил

---

[667] Тадеуш Комендант известен как популяризатор трудов и идей Мишеля Фуко, перевел множество его работ на польский язык; областью научных интересов литературоведа были герменевтика и деконструкция.

[668] См. оригинал: „…sam Dostojewski jest – co tu ukrywać – jak całe prawosławie do szpiku kości platoński: wierzy w jedyną Prawdę".

[669] См. оригинал: „Ci dwaj – i Dostojewski, i Nietzsche – są nimi również dla mnie, obaj oglądają świat z nieludzkiej perspektywy; pierwszy – Tysiącletniego Królestwa, drugi (jak go zwał,

литературовед, Ницше требует множественной интерпретации, а далее ссылался на книгу *Nietzsche. Filozofia interpretacji* (1997 г.) [Markowski 2016] другого польского литературоведа Павла Марковского (Paweł Markowski, род. 1962 г.): «Ведь Марковски подошел к Ницше так же, как Бахтин к Достоевскому, чтобы представить нам суггестивный образ философа интерпретации, генеалога и герменевтика». В этой же статье автор привел идейный диалог Павла Марковского с Цезарием Водзиньским: последний спрашивал о «темной стороне Ницше – стороне Заратустры». И здесь нет ответа, так как нет жанрового определения текста Ницше: «Символическая биография, пародия *Евангелия*, философская притча или повесть, воспроизведение архетипа?» [Там же][670]. Отсутствие однозначности и порождает полифоническую интерпретацию – иногда достаточно опасную в историко-политической перспективе.

Роман Достоевского для чешского режиссера – это еще и поиск соотношений с современной жизнью, когда Зеленка пытается понять «ответственность интеллектуала за идею», в которой нет ни нравственности, ни Бога. Человек, как и в идеологии Великого инквизитора, пытается перекладывать ответственность на мир медиапространства, рекламу. А ложное использование идей, как Смердяков, воплощают в жизнь, по мысли режиссера, чешские политики [Wiktor 2008: 20]. Это в очередной раз выносит текст Достоевского во вневременное пространство. Перед нами связь классики и современности, изображение вечных проблем, которые проявляют себя в новой форме.

В 2009 году режиссер встретился со зрителями на показе своей ленты в Варшаве, а о предстоящем событии писалось в газете: «Диспут о Боге, вине, ненависти, деньгах, любви и смерти смешивается с современностью – с личной трагедией польского рабочего, исполненного Анджеем Масталежем, но и с частной жизнью актеров» [Kęczkowska 2009: 8][671].

---

tak go zwał) nadczłowieka". Обращаем внимание на термин «Тысячелетнее Царство», взятый из книги *Откровения*, которая имеет в современной экзегетике комплексное осмысление: претеристский («обращенный в прошлое») подход, «иносказательный метод», «исторический подход», «футуристический подход». Методологический обзор понятий предложил дьякон Данила Гонтарь, проанализировавший возможное понимание фрагмента текста *Апокалипсиса*, в котором говорится о Царстве Божием на тысячу лет [Гонтарь]. Буквальное понимание этого стиха, нашедшего отражение и в творческой системе Достоевского, содержится в термине «хилиазм», приведенном в *Библиологическом словаре* о. Александра Меня: это «буквальное толкование пророчества Откр. 20:1 сл. о тысячелетнем Царстве Христа на земле в конце истории. В широком смысле под Х. понимают учение о периоде торжества правды Божьей на земле» [Мень 2002: 352]. Данное трехтомное издание представляет собой широкое и глубинное экзегетическое осмысление.

[670] См. оригинал: „Bo przecież Markowski potraktował Nietzschego tak samo jak Bachtin Dostojewskiego, aby przedstawić nam sugestywny obraz filozofa interpretacji, genealoga i hermeneuty"; „Symboliczną biografią, parodią Ewangelii, filozoficzną przy- lub opowieścią, rekreacją archetypu?".

[671] См. оригинал: „Dysputa o Bogu, winie, nienawiści, pieniądzach i śmierci miesza się ze współczesnością – z osobistą tragedią polskiego robotnika – granego przez Andrzeja Mastalerza, ale i z prywatnością aktorów".

Особое, контрастное, построение мира фильма, существующего на пограничье драматического и тонко комического, позволяет ему быть ближе всего к идее Достоевского. Сам режиссер в этой публикации утверждал: «Мне кажется, что Достоевский всё еще актуален. Такая тема, когда кто-то желает убить отца, скорее, не теряет актуальности, в 60-х годах об этом пел Моррисон» [Там же][672]. Архетип отца как злого Бога по отношению к своим детям раскрывается и Достоевским, и Зеленкой через параллельное повествование.

Картина, получившая международное признание, не имела успеха у зрителя в Чехии, на что обратил внимание М. Щигел в публикации по случаю показа *Карамазовых* на польском телеканале „TVP 2" в 2015 году. Публицист заметил, что зритель увидит кино, сделанное «в Польше и для поляков, так как чехи слишком несерьезны…» [Szczygieł 2015: 35]. Через несколько лет после премьеры лента представлялась как что-то совершенное, вместившее различные жанры и стили, динамику, комичность, карнавализацию и серьезность, которые не утратили свежести звучания. Завершал описание М. Щигел так: «В *Братьях Карамазовых* Зеленка впервые в своем творчестве поставил серьезный вопрос об ответственности человека думающего: несет ли интеллигент ответственность за поведение идиотов?» [Там же][673]. Именно мыслители в романах Достоевского и стоят в центре научных и публицистических изысканий об ответственности за свою идеологию, а формулировка, снимающая с них ответственность, разрушает принцип соборного единения. Это, однако, не означает, что вопрос не может быть поставлен в перспективе философского знания.

Метафизическое звучание романа связано с жестокостью человека, о которой рассуждает Иван Карамазов:

> …Зверь никогда не может быть так жесток, как человек, так артистически, так художественно жесток. Тигр просто грызет, рвет и только это и умеет. Ему и в голову не пришло бы прибивать людей за уши на ночь гвоздями, если б он даже и мог это сделать [Достоевский 1976а: 217].

На данный момент обратил внимание также Л. И. Шестов [Шестов 2000: 483]. В современной литературе особенно ярко указанное явление отражено в книге белорусской нобелевской лауреатки С. А. Алексиевич (род. 1948 г.) в романе *Время секонд хэнд* (2013 г.): «Нет зверя хуже человека. Это человек человека убивает, а не пуля. Человек человека…» [Алексиевич 2016: 87]. Писательница обратилась к жизни и упадку «красной империи» с героем «хомо советикус» («красным человеком», по ее

---

[672] См. оригинал: „Wydaje mi się, że Dostojewski jest ciągle aktualny. Taki temat, że ktoś chce zabić ojca, raczej nie traci na aktualności, w latach 60. śpiewał o tym Morrison".

[673] См. оригинал: „W *Braciach Karamazow* Zelenka po raz pierwszy w swojej twórczości postawił poważne pytanie o odpowiedzialność człowieka myślącego: czy inteligent jest odpowiedzialny za zachowanie idiotów?".

словам) в центре. Контрастность, сродни Достоевскому, в романе писательницы отмечена упоминанием в публикации ежедневника за 7 октября 2014 года [Tokarska-Bakir 2014:17]. В интервью для газеты сама писательница, ссылаясь на Достоевского, объясняла тягу советского человека к своему убийственному прошлому: «А каждому русскому – об этом писал Достоевский – необходимо иметь в жизни некий суперидеал. И социализм это людям обеспечивал» [Jabłońska 2014: 21][674]. Подмена идеала идеологией, как и у героев Достоевского, стала основой для исторической трагедии целого народа. Свою технику поисков материала Алексиевич в интервью для газеты характеризовала следующим образом: «Прежде всего так, как Достоевский, я ищу в газетах» [Wołkanowska-Kołodziej 2015: 11][675]. Безусловно, обращение к газетным публикациям задавало тон сюжетам Достоевского, его публицистическим размышлениям, приближало к реальности, но, как и позже Алексиевич, писатель создавал не документальную, а художественную реальность, заостряя проблему мирового зла. При этом главной целью у обоих остается желание заглянуть внутрь человеческой души. Центром повествования у авторов становятся эмоции, переживания, внутренний мир героев, что создает читательское напряжение и интерес. Изображение человека-зверя провоцирует дихотомическую реакцию – веры в победу добра и ее полной утраты. Достоевский более пасхальный, оставляющий надежду; Алексиевич пишет в эпоху посткатастроф, зло же не было преодолено, даже усилилось, предупреждения из XIX века оказались неуслышанными – всё это делает ее книги творчеством конца. Связывал произведения писательницы с наследием Достоевского и член жюри Премии имени Рышарда Капущиньского, театровед, писатель, поэт и публицист Петр Мицнер, рассуждавший в публикации газеты о сложном разделении жизни и литературы, которые особенно переплетены в русской культуре:

> Всё же бессмертным героем русской поэзии и прозы является «маленький человек», который существует в реальности. Он живет и на страницах книги

---

[674] См. польск. оригинал: „A każdy Rosjanin – już Dostojewski o tym pisał – potrzebuje mieć w życiu jakiś superideał. I socjalizm to ludziom zapewniał".

[675] См. оригинал: „Przede wszystkim, tak jak Dostojewski, szukam w gazetach". Статья появилась по случаю объявления списка пяти финалистов премии имени Рышарда Капущиньского (Nagroda im. Ryszarda Kapuścińskiego), в котором оказалась и С. Алексиевич. Финалисты назывались в еще одной публикации газеты, в которой снова приводилась эта же цитата писательницы [Dębowska 2015: 2]. Ежегодная премия за литературный репортаж вручается с 2010 года властями Варшавы при поддержке ежедневника „Gazeta Wyborcza". С. Алексиевич в итоге получила эту награду в 2015 году за книгу *Время секонд хэнд*, которая вышла на польском языке – *Czasy secondhand. Koniec czerwonego człowieka* (2014 г.). Это была уже вторая премия имени Рышарда Капущиньского в карьере С. Алексиевич: первый раз она получила ее в 2011 году за книгу *У войны не женское лицо*, которая вышла на польском языке – *Wojna nie ma w sobie nic z kobiety* (2010 г.). Обе книги перевел Ежи Чех, они вышли в издательстве „Czarne".

Алексиевич. Автор не обвиняет его, не осуждает – так, как не осуждали ни Гоголь, ни Достоевский [Dębowska 2015: 2][676].

Сквозной мотив не только литературы (Бабель, Бунин, Булгаков, Шолохов, Шаламов, Гинзбург, Солженицын и др.), но и культуры попадает и на страницы ежедневника „Gazeta Wyborcza" вместе с переводом статьи *Nim przyjdzie szewska pasja…* из журнала «Огонёк» известного культуролога, философа, писателя и эссеиста Г. С. Померанца (1918–2013 гг.) [Pomeranc 1993: 16]. Автор подчеркивал невозможность ссылаться на выполнение приказов, так как они не обязывают «резать на куски» другого человека. Г. С. Померанц обращается к историческим событиям начала 90-х годов прошлого века, когда человеческая жестокость проявила себя с новой силой в условиях национально-религиозных противоречий. Здесь появляется библейский мотив толпы, которая сначала приветствует Христа, а позже кричит: «Распни Его!» (Ин. 19, 15). Иван Карамазов не может принять такого мира и обвиняет не человека, а Бога, разрушая его христианскую теодицею. Г. С. Померанц отмечал:

Правила правилами, планы планами, однако еще нужно и чувствовать людей, которым эти правила и планы причиняют боль, и еще – никогда не выпускать из поля зрения страдающего человека. В противном случае побуждаем Ивана Карамазова к его бунту… [Там же][677].

Идейный центр религиозно-философского романа Достоевского – глава *Великий инквизитор*. Согласно Н. А. Бердяеву, это «вершина творчества Достоевского, увенчание его идейной диалектики». Именно в этой части последнего романа писателя наиболее полно и глубоко раскрывается тема свободы человека.

Антиутопический жанр легенды определяет ее антисистемный характер, независимо от того, на какую авторитарную или тоталитарную структуру ее накладывать при прочтении и интерпретировании. В ежедневник „Gazeta Wyborcza" образ Инквизитора попадает как образ вдохновителя коммунистического тоталитаризма, через который прошла Польша.

В 1996 году польский политик (оппозиционный политик во время коммунизма), писатель, участник Варшавского восстания (1944 г.), депутат независимого Сената первого созыва Анджей Щипёрски (Andrzej Szczypiorski, 1928–2000 гг.) написал статью-возмущение касательно Юзефа Олексы (Józef Oleksy, 1946–2015 гг.), политика, карьера которого началась в советское время и который в 1995–96 годах был премьер-министром

---

[676] См. оригинал: „Przecież nieśmiertelnym bohaterem poezji i prozy rosyjskiej jest «mały człowiek», który istnieje w rzeczywistości. Żyje też na stronach książki Aleksijewicz. Autorka nie potępia go, nie osądza, tak jak nie osądzali Gogol ani Dostojewski".

[677] См. польск. оригинал: „Zasady zasadami, plany planami, lecz trzeba jeszcze czuć ludzi, którym zasady i plany te sprawiają ból, i nigdy nie tracić z oczu cierpiącego człowieka. Inaczej pobudzamy Iwana Karamazowa do jego buntu…".

Польши. Политик сложил свои полномочия руководителя Совета министров после обвинений в сотрудничестве с КГБ. Обвинения позже не подтвердились. Сенатор же писал свою статью еще до ухода Олексы с поста премьера, утверждая, что, даже если он и невиновен, не может занимать свой пост, так как дружил с русским дипломатом, пил с ним водку, вел беседы на самые разные темы, осознавая, что страна этого человека порабощает Польшу [Szczypiorski 1996: 12]. И здесь Щипёрски использовал сравнение советских представителей с инквизитором, которому подчиняется толпа служителей в Польше. Автор заметил, что «о таких, как они, когда-то писал Достоевский»: «О, мы разрешим им и грех, они слабы и бессильны, и они будут любить нас как дети за то, что мы им позволили грешить» [Достоевский 1976а: 236]. Перенос интерпретации антиутопии в собственное историко-политическое поле является характерным явлением для различных публикаций газеты, что можно было видеть и при разборе других произведений: например, *Село Степанчиково и его обитатели*, *Преступление и наказание*, *Бесы*. Здесь и вопрос о люстрации, которая имела противоречивый характер и зачастую служила лишь средством политических счетов, но не реального поиска ответственных; и чувство неудовлетворенности в социальной справедливости при разделении жертв и палачей. Щипёрского преимущественно волнует не юридическая, а нравственная ответственность за предательство национальной мученической истории.

Юридический аспект проблемы также попал на страницы газеты в материале, информирующем о новой книге *Poczet prawników polskich* (2000 г.; второе издание – 2011 г.) Кшиштофа Поля (Krzysztof Pol) [Pol 2011]. Это монументальный труд, включающий восемьдесят биографий польских адвокатов XIX–XX вв. в свете отечественной культуры и истории. Среди ряда выдающихся деятелей назван и Владимир (Влодзимеж) Спасович (Włodzimierz Spasowicz, 1829–1906 гг.): «Адвокат Владимир Спасович, издатель, общественный деятель, великий филантроп, изображен как адвокат Фетюкович Федора Достоевского в *Братьях Карамазовых*» [WK 2000: 2][678].

Премьера *Великого инквизитора* состоялась 13 октября 2007 года на сцене Белостокского кукольного театра (Białostocki Teatr Lalek). Режиссер Войцех Кобжиньски (Wojciech Kobrzyński) представил главу из романа Достоевского. В газетном анонсе за день до премьеры приводилась основная сюжетная линия фрагмента, определенного новеллой, которую можно исключить из всей фабулы большого романа. *Великий инквизитор* был назван здесь «одним из величайших диалогов мировой литературы». Сам режиссер подходил к тексту как «философскому трактату о свободе и порабощении»:

[678] См. оригинал: „Mecenasa Włodzimierza Spasowicza, wydawcę, społecznika, wielkiego filantropa, sportretował jako adwokata Fetiukowicza Fiodor Dostojewski w *Braciach Karamazow*".

> Достоевский уловил что-то такое, что в действительности касается каждого из нас. Мы охотно отказываемся от свободы, хотим, чтобы другие говорили нам, как жить. И только тогда, когда нам это начинает досаждать, мы поднимаем головы. Позже опять опускаем… И так вращается мир [Żmijewska 2007a: 11][679].

Декорации к спектаклю создал известный художник, сценограф и режиссер Лешек Мондзик (Leszek Mądzik, род. 1945 г.)[680], основатель авторского философского театра художника «Пластическая сцена» в Люблинском католическом университете (Scena Plastyczna KUL). В основу выстраивания сценического пространства Мондзик положил светотени и ткань – в нее были обернуты актеры, а их лица высвечивались в темноте, будто фрески. В постановке появился демонический рассказчик (Артур Двулит (Artur Dwulit)), а текст легенды Достоевского был смешан с цитатами из первой польской энциклопедии *Новые Афины* (*Nowe Ateny*, написана в 1745–46 гг. и издана во Львове) католического писателя, ксендза и киевского каноника Бенедикта Иоахима Хмелёвского (Benedykt Joachim Chmielowski, 1700–1763 гг.). Прием интертекстуальности разворачивался с помощью некоторых текстов энциклопедии (*O Bogu*, *O Bożków Mnóstwie*, *O Sybillów Zbiorze*) [Chmielowski][681].

Уже после премьеры в газете появилась рецензия, где снова с незначительными изменениями дублировался пересказ сюжетной линии из предыдущей публикации. Локальный диалог у режиссера «разрастается до космических масштабов»:

> Универсальный, полный фундаментальных вопросов. Инквизитор – бунтующий человек, гордый, но и потерянный, выкрикивает их молчащему Христу и сам себе на них отвечает. Обращение к ним на сцене поверхностно, нечетко обнажило бы посредственное мастерство создателей. И всё же в постановке в Белостоке, несмотря на несколько неглубоких мест, просматриваются жар и тайна, столь завораживающие у Достоевского [Żmijewska 2007b: 5][682].

---

[679] См. оригинал: „Dostojewski dostrzegł coś, co tak naprawdę dotyczy każdego z nas. Chętnie pozbawiamy się wolności, chcemy, by inni mówili nam jak żyć. I dopiero wtedy, gdy zaczyna nam, to doskwierać – podnosimy głowy. Potem znów spuszczamy... I tak toczy się świat".

[680] Более подробно о его творческой судьбе можно прочитать в уже упоминаемой книге искусствоведа В. И. Березкина *Польский театр художника. Кантор, Шайна, Мондзик* (2004 г.) [Березкин 2004].

[681] Для польской культуры данное издание имеет особое значение, являясь первой всемирной энциклопедией. Создатель собрал множество известных на тот момент фактов из различных отраслей знания, пользуясь источниками более ста авторов. Иногда информация представлена наивно или опирается на предрассудках и суевериях. Позже в эпоху Просвещения *Новые Афины* были подвергнуты жесткой критике. Издание представляет научный интерес для сегодняшних исследователей и интересующихся культурой.

[682] См. оригинал: „Uniwersalny, pełen fundamentalnych pytań. Inkwizytor, człowiek zbuntowany, pyszny, ale i zagubiony – wykrzykuje je do milczącego Chrystusa i sam sobie na nie odpowiada. Przywoływanie ich na scenie w sposób miałki, letni obnażyłoby marny warsztat twórców. A jednak w białostockiej inscenizacji, mimo paru mielizn – widać żar i tajemnicę, tak fascynujące u Dostojewskiego".

Постановка углублялась с помощью «мрака, голоса, музыки». Инквизитора сыграл Адам Зеленецки (Adam Zieleniecki), которому роль удалась в большинстве сцен. Критик писала: «Мы наблюдаем за его перевоплощениями: он бывает гремучим проповедником, бунтовщиком, который отбрасывает Христа, бывает сомневающимся слабым человеком, который о Нем тоскует» [Там же][683]. За действием не просто пристально наблюдает, но и участвует в нем образ рассказчика, который становится режиссером на сцене и в жизни, поработителем душ, самим дьяволом, управляющим ходом мыслей Инквизитора. Он является своеобразным кукловодом внутри ящика-сцены, как в народном кукольном театре – батлейке[684]. Основное действие такого театра включает в себя библейский сюжет, в который перевоплощается текст Достоевского. В самых неожиданных местах рассказчик останавливал действие для интермедий, которые в батлейке представляли собой сатирические сценки из повседневной жизни. В спектакле Войцеха Кобжиньского такую роль исполняют фрагменты из текстов *Новых Афин* Хмелёвского. Их озвучивали четыре актера (Эва Жебровска (Ewa Żebrowska), Малгожата Плоньска (Małgorzata Płońska), Веслав Чолпиньски (Wiesław Czołpiński), Гражина Козловска (Grażyna Kozłowska)), сыгравшие толпу, о слабости и ничтожности которой и рассуждал Инквизитор, желавший забрать свободу для всеобщего блага: «И появляется перед нами человеческая масса, связанная материей Мондзика, она мечется в ней, переливается, как бесформенная личинка. Это прекрасная гротескная сцена…» [Там же][685]. Вымышленное историческое пространство Достоевского чередовалось с архаическим польским Средневековьем, ставшим комическим в современности. На сцене оживала мениппея – как серьезно-смеховой жанр.

Зарубежную постановку *Великого инквизитора* трижды демонстрировали в Институте имени Ежи Гротовского во Вроцлаве 7–9 декабря 2007 года[686]. Об английской версии спектакля сообщалось в газете. Речь шла о работе одного из величайших британских режиссеров Питера Брука и актера Брюса Майерса (Bruce Myers, 1942–2020 гг.). Это была постановка 2004 года для парижского театра "Les Bouffes du Nord". Подробностей в статье газеты не приводилось, однако известно, что П. Брук

---

[683] См. оригинал: „Obserwujemy jego przemiany – bywa grzmiącym kaznodzieją, buntownikiem, który odrzuca Chrystusa, bywa wątpiącym słabym człowiekiem, który za Nim tęskni".

[684] Батлейка – народный кукольный театр, начинающий свою историю в XV веке в Западной Европе, а затем распространившийся в различные регионы Великого Княжества Литовского. Свое название берет от места рождения Христа – Вифлеема (Bethleem). Другие названия – шопка, жлоб, вертеп и пр. Действие театра разворачивалось в специальном ящике-батлейке (одноярусном или двухъярусном) и было связано с библейскими темами. Позже добавились народно-бытовые сцены – интермедии [см. подробнее: Барышаў, Саннікаў 1962].

[685] См. оригинал: „I pojawia się przed nami ludzkość, spętana materią Mądzika, miotająca się w niej, przelewająca jak bezkształtna larwa. To świetna groteskowa scena…".

[686] 8 декабря совместно с показом прошла встреча „Dostojewski – Wielki Inkwizytor – teatr", главными гостями которой были Людвик Флашен и Лешек Коланкевич [KAS 2007: 15].

еще в 1946 году поставил в Лондоне (Lyric Theatre) пьесу Алека Гиннесса (Alec Guinness, 1914–2000 гг.) по мотивам *Братьев Карамазовых*. Режиссер также находился под влиянием театральных идей Ежи Гротовского, которого называл среди «людей моей жизни». В его воспоминаниях за 1968 год можно прочитать следующее:

> Гротовски уникален. Почему? Потому что никто другой в мире, насколько я знаю, никто со времен Станиславского не исследовал природу игры на сцене, ее феномен, ее смысл, секреты психофизических процессов так глубоко и полно, как Гротовски. Он называет свой театр лабораторией. Так оно и есть. Это исследовательский центр. Возможно, единственный театр, чья бедность не является недостатком, где нехватка денег не служит оправданием выбора неадекватных средств, что автоматически срывает эксперимент [Брук 1996: 62].

Интересно, что нет ни упоминаний Достоевского, ни постановки по его творчеству в этом издании воспоминаний режиссера.

Свой спектакль, в котором Брюс Майерс исполнил роль Инквизитора и Ивана Карамазова, Питер Брук показал также на Чеховском фестивале 2007 года в Москве. Режиссер ушел от авторского интерпретирования, актер работал на белом квадрате освещенной сцены, на ней сидел бездействующий статист, который целовал героя в губы в финале, а затем они вместе исчезали. Одетый в черное Инквизитор произносил постулаты своей идеологии. Рецензентка «Известий», театровед и критик Марина Давыдова (род. 1966 г.) достаточно жестко назвала «пустое пространство» Брука «пустым местом»:

> Заманчиво, ох как заманчиво усмотреть в этом отсутствии акцентов смысловой объем. Или смысловую воронку вроде *Черного квадрата*. Великое и ужасное ничто. Заманчиво, если бы не твердая уверенность, что Брука метафизические черные дыры не привлекают. Его спектакль – не изощренная простота. Но это и не гениальная простота. Это простота наивная и не продуктивная [Давыдова 2007].

Режиссер не интерпретировал, а только передавал текст Достоевского за 50 минут постановки. На этот же факт указывалось в рецензии “The New York Times” после постановки спектакля на Бродвее (New York Theater Workshop) в 2008 году. В издании спектакль назван «элегантной интеллектуальной головоломкой», а Инквизитор Брука сравнивался с искусителем Христа в пустыне, но его аудитория не только Он: «Это также те, кто сидит в театре, на кого он время от времени бросает презрительный взгляд, – мы, сбитые с толку и похожие на овец представители человечества, которых Инквизитор стремится контролировать» [Brantley 2008][687]. Сам же Брук говорил, что выступил против религиозной нетерпимости и фундаментализма.

[687] См. оригинал: “It is also those seated in the theater, whom he occasionally fixes with a contemptuous eye: we the bewildered and sheeplike specimens of humankind whom the Inquisitor longs to control”.

А это, как замечено в "The New York Times", создавало смысловой триптих с его постановками *La Mort de Krishna* (*Смерть Кришны*, 2002 г.) по мотивам древнеиндийского эпоса *Махабхарата*[688] и *Tierno Bokar* (*Тьерно Бокар*, 2004 г.) – рассказ о суфийском мистике, исламском мудреце (1875–1940 гг.) в колониальной Африке, созданный по мотивам книги малийского писателя и ученика Тьерно Бокара – Амаду Ампате Ба (Amadou Hampâté Bâ, 1900/1901–1991 гг.) *Vie en enseignement de Tierno Bokar, le sage de Bandiagara* (*Жизнь и образование Тьерно Бокара, мудреца Бандиагара*, 1957 г., переписана в 1980 г.; в пер. на англ. яз. *A Spirit of Tolerance: The Inspiring Life of Tierno Bokar* (*Дух терпимости: вдохновляющая жизнь Тьерно Бокара*, 2008 г.)). Режиссер через театральные проповеди своего творчества представлял идентичные проблемы человечества в различных религиях мира.

Директор уже упомянутого во введении фестиваля „Konfrontacje teatralne" польский режиссер Януш Опрыньски в сентябре 2009 года признался в интервью, что готовит собственную постановку по роману: «*Братья Карамазовы* – это мой проект. Я еще не принял окончательного решения об актерском составе. Сценарий должен быть готов в ноябре. Это мой сценарий на основе нового перевода Цезария Водзиньского, моего великого учителя» [Józefczuk 2009b: 6][689]. Названный перевод был сделан специально для этой работы. Как упоминалось, режиссер использует прием открытых постановок-репетиций Анджея Вайды. Перед премьерой прошло публичное чтение главы *Великий инквизитор* в новом переводе Водзиньского в люблинском центре культуры „Chatka Żaka". Реакцией на событие стала публикация Януша Паликота (Janusz Palikot, род. 1964 г.), польского бизнесмена, философа, а также скандально известного политика и депутата сейма, который называл данный перевод «более хулиганским, более „местечковым"» (по сравнению с переводами Ватта и Поморского), но «тщательным» [Palikot 2009: 7]. Уже после смерти Водзиньского в 2016 году Паликот заметил о философе: «Был, как Достоевский и Шестов, – немного хулиганом в мышлении» [Michalewicz 2016: 20][690]. Сам автор перевода также присутствовал на мероприятии, представил свой анализ, а затем состоялась дискуссия. Януш Паликот рассуждал о библейском «парадоксе веры и свободы», который находится в основе метафизики и самого Достоевского:

---

[688] Питер Брук сделал легендарный девятичасовой спектакль *Махабхарата* (1985 г.), а позже появился его одноименный трехсерийный фильм-спектакль (1989 г.). К древнеиндийскому эпосу режиссер также обратился в постановке *Поле битвы* (*Battlefield*, 2015 г.).

[689] См. оригинал: „*Bracia Karamazow* – to mój projekt. Jeszcze nie zdecydowałem o obsadzie aktorskiej. Scenariusz powinien być gotowy w listopadzie. To mój scenariusz na podstawie nowego przekładu Cezarego Wodzińskiego, mojego wielkiego mentora". В программе фестиваля нашла место и лекция Цезария Водзиньского *O transie – Dostojewski* (*О трансе – Достоевский*) [GRJ 2009: 10]. Информация о данной лекции также приведена в иных публикациях газеты [Szczecina 2009a: 17]; [Szczecina 2009b: 3]. Об исследователе мы достаточно подробно писали во введении к данной работе.

[690] См. оригинал: „Był jak Dostojewski i Szestow trochę chuliganem w myśleniu".

> С одной стороны, именно благодаря свободе я в состоянии верить. Так как веры нельзя себе представить без свободного выбора человека. Но с другой стороны, эта самая вера является отречением человека от свободы. Утверждением, что не всё позволено, ибо верую. Эта дилемма – главный смысл рассказа об *Инквизиторе* [Там же][691].

Парадоксы свободы в центре осмысления, ее границы раздвинуты до той степени, когда возникает формулировка, что, если всё позволено, можно ли убить Бога. Зло становится залогом добра, а несвободное распятие Христа – свободы человека. Это именно те противоположности, которые отметил в романе Достоевского философ. В данном контексте Януш Паликот видит существенные различия между Польшей и Россией, православием и католицизмом. В русской культуре он отметил в качестве сущностной «энергию разлома, кризиса, треснувшего мира», а «кризис русской души» определил как более универсальный, характерный и для западного человека XX века.

В начале 2010 года работа над спектаклем продолжалась, а для желающих в люблинском центре культуры „Chatka Żaka" проходили встречи из цикла *Jak żyć* (*Как жить*). Ежемесячно Цезарий Водзиньски читал лекции, на которых раскрывал миросозерцание Достоевского, проблемные места романа *Братья Карамазовы*, говорил о сложном выборе героев. При этом каждая встреча сопровождалась публичным чтением фрагментов произведения известными актерами. Так, в газете появилось приглашение на вечер 30 января на тему *Rozmowa Iwana z Diabłem* (*Беседа Ивана с Чертом*) [MSA 2010: 13].

Из газеты за 24 февраля 2011 года следовало, что режиссер всё еще работал над постановкой, репетиции были в разгаре, но уже назывался предполагаемый срок премьеры – середина апреля, а также место – специально подготовленный зал в фабричном помещении в варшавском районе Прага. Из публикации следовало, что спектакль готовился как совместная продукция нескольких театров: Люблина (Centralny, Provisorium), Варшавы (Praga), Плоцка (Teatr Dramatyczny).

Януш Опрыньски был художественным директором труппы „Provisorium" с начала ее существования, она вышла из студенческой контркультуры 70-х гг. прошлого века, пользовалась языком офф-театра. Их спектакли с энтузиазмом воспринимали как в разных городах Польши, так и за границей. Актеры всегда обращались к знаковой литературе, зачастую противоречащей официальной пропаганде при коммунизме [Giedrys 2012: 4]. Всё это делало новую работу Опрыньского чрезвычайно интересной для общественности, зрители понимали, что их ожидает абсолютно революционная сценическая реализация романа Ф. М. Достоевского. Классика была перенесена в современный контекст посткатастроф.

---

[691] См. оригинал: „Z jednej strony to dzięki wolności jestem w stanie wierzyć. Wiary bowiem nie da się pomyśleć bez wolnego wyboru człowieka. A z drugiej strony ta sama wiara jest wyrzeczeniem się wolności przez człowieka. Zdecydowaniem, że nie wszystko wolno – bo wierzę. Ten dylemat to główny sens opowieści o *Inkwizytorze*".

Дмитрия, «самого старшего и наиболее безумного из всех братьев», готовился сыграть актер плоцкого театра Мариуш Погоновски (Mariusz Pogonowski, род. 1976 г.), о котором режиссер говорил: «Я считаю, что он является гениальным актером и подходит на эту роль идеально» [MO 2011: 2][692]. Актер признавался, что на репетициях лежат целые горы книг: переводы романа, оригинальный текст, литературоведческие анализы (Чеслава Милоша), заметки режиссера. Работа выглядела как совместная проработка текста и его осмысление, обсуждение. Спектакль изменял очертания для самого актера под влиянием известных личностей:

> Цезарий Водзиньски, который специально для этой постановки подготовил перевод 250 страниц оригинала *Братьев*. Это один из лучших польских философов. Томаш Базан, который уложит движение спектакля, – создатель нового направления, связанного со сценическим движением вообще… [Там же][693].

Режиссер желал перенести дискурс интеллигенции XIX века в новое время, вечные вопросы должны были ожить в современном движении тел актеров. Текст писателя при этом не утрачивал злободневности звучания. Януш Опрыньски говорил:

> Дилеммы русской интеллигенции XIX века являются сегодня дилеммами современного человека, современного мира. Я знаю, что молодые люди читают Достоевского. Говорят, что он не темнит. И отождествляют себя с установками каждого из братьев. Горячо верят, как Алеша, или «желают вернуть билет в рай», как Иван. Поэтому нет речи об оживлении, но о соединении *Братьев* с современностью. Я хочу, чтобы современность с отвагой, которую проявляет сегодняшний мир, заглянула в бездну человечности из-под руки Достоевского [Там же][694].

Предпремьерные показы спектакля состоялись 16 и 17 апреля в Варшаве. Как было отмечено в газете, публика встретила работу овациями. Официальная премьера анонсировалась в июне в Люблине. На сцене, как упоминалось, работали актеры из разных театров, что стало интересным совмещением различных актерских школ и манер. В издании появилось интервью с Мариушем Погоновским, назвавшим роль Дмитрия Карамазова одной из главных в своей актерской карьере. Основной характеристикой героя он указал его «внутреннюю силу»: «Соединение неконтролируемых

---

[692] См. оригинал: „Uważam, że jest genialnym aktorem i sprawdza się w tej roli idealnie".

[693] См. оригинал: „Cezary Wodziński, który specjalnie na potrzeby spektaklu przygotował przekład 250 stron oryginału *Braci*. Jeden z najlepszych polskich filozofów. Tomasz Bazan, który ułoży ruch do spektaklu – twórca nowego nurtu związanego z ruchem scenicznym w ogóle...".

[694] См. оригинал: „Dylematy XIX-wiecznej inteligencji rosyjskiej są w tym momencie dylematami współczesnego człowieka, współczesnego świata. Wiem, że młodzi ludzie Dostojewskiego czytają. Mówią, że on nie ściemnia. I utożsamiają się z postawą poszczególnych braci. Wierzą żarliwie jak Alosza, albo «chcą zwracać bilet do raju» na wzór Iwana. Nie chodzi więc o ożywienie, a zestawienie *Braci* ze współczesnością. Chcę, żeby współczesność, z odwagą, jaka cechuje dzisiejszy świat, zajrzała w otchłań człowieczeństwa spod ręki Dostojewskiego".

бушующих эмоций, юмора и любовной страсти, относящейся к обеим женщинам. С уверенностью можно сказать, что это неоднозначный образ, и это я старался передать на сцене» [Kowalski 2011a: 4][695]. В публикации отмечалось, что режиссер углубил текст писателя аллюзиями на современность (Катынь, Холокост, Костел), сосредоточился на универсальном звучании произведения. Актер замечал:

> Сильный акцент поставлен зато на универсальных вопросах, связанных с Богом и дьяволом. Не выдумали ли этого второго мы себе сами, оправдывая, например, жестокость по отношению к детям? Не отказываемся ли мы слишком легко от существования Бога, утверждая, что всё позволено, ничего не запрещено? Не искажаем ли мы учения Иисуса Христа в некоторых действиях костела? А с другой стороны, если Бог существует, почему допускает эту жестокость по отношению к детям, почему безразличен? Этими вопросами задавался Достоевский, задаемся и мы [Там же][696].

Через несколько лет после премьеры актер Лукаш Левандовски (Łukasz Lewandowski, род. 1974 г.), сыгравший роль Ивана и получивший награду за лучшую мужскую роль на фестивале в Кракове (IV Festiwal „Boska Komedia"), вернулся к теме уничтожения человека человеком в интервью для газеты. При погружении в роль он вспоминал себя пятнадцатилетним подростком во время трансформации системы – заканчивался коммунизм и начиналось что-то иное:

> Я в тот момент подходил безжалостно к миру и к жизни, а если точнее, к тому, что человек в состоянии сделать другому человеку. Со всей остротой я ставил вопрос о невинности, о правде, о последствиях. Чтение Достоевского в юном возрасте – это терроризм. Достоевский предугадал, что потребность в невинности может привести к тому, что во имя прекрасных идей и фантастических миров мы будем убивать друг друга. Или ты с нами, или ты против нас; или ты чист, или ты грязен [Krysiak 2016: 6][697].

---

[695] См. оригинал: „Połączenie niekontrolowanych burzliwych emocji, humoru i miłosnej pasji, obejmującej dwie kobiety. Z pewnością nie jest to postać jednowymiarowa i to starałem się oddać na scenie".

[696] См. оригинал: „Mocny nacisk położony jest za to na uniwersalne pytania, związanie z Bogiem i diabłem. Czy tego drugiego sami sobie wymyśliliśmy, usprawiedliwiając np. okrucieństwo wobec dzieci? Czy nie za łatwo rezygnujemy z istnienia Boga, twierdząc, że wszystko jest dozwolone, nic nie jest zakazane? Czy nie wypaczamy nauki Jezusa Chrystusa w niektórych działaniach Kościoła? A z drugiej strony, jeśli Bóg istnieje, dlaczego do tego okrucieństwa wobec dzieci dopuszcza, jest obojętny? Z takimi pytaniami mierzył się Dostojewski, mierzymy się i my".

[697] См. оригинал: „Miałem wówczas bezlitosny stosunek do świata i do życia, a właściwie do tego, co człowiek jest w stanie zrobić drugiemu człowiekowi. W całej ostrości stawiałem pytania o czystość, o prawdę, o konsekwencję. Czytanie Dostojewskiego w młodzieńczym wieku to jest terroryzm. Dostojewski przewidział, że potrzeba czystości może doprowadzić do tego, że w imię pięknych idei i fantastycznych światów będziemy się wzajemnie zabijać. Albo jesteś z nami, albo przeciwko nam, albo jesteś czysty, albo jesteś brudny". Эти рассуждения актера звучали в контексте его новой роли – немецкого офицера Максимилиана Ауэ, состоявшего в группе, называемой «мастерами смерти» и участвовавшего в Холокосте, – также в спектакле Януша

Здесь следует подчеркнуть, что творческое наследие Достоевского направлено именно на предупреждение такого рода проблем. Писатель желает привести к очищению, но не методами зла, к которым с легкостью прибегают его персонажи. Именно поэтому они впадают в противоречие с самими собой, миром, Богом. Всё это является атрибутом универсального хронотопа.

В газете за 6 июня анонсировалась премьера, которая планировалась 10 июня в Люблине. Отмечался сложный и длительный процесс рождения спектакля, который начался с цикла лекций профессора Цезария Водзиньского, дальнейшего осмысления философии Достоевского, обсуждений, формирования труппы актеров. При этом критик обратил внимание на большие ожидания от спектакля, так как премьере предшествовало множество мероприятий, которые попали в медиапространство. Кроме того, можно было прочитать ряд интервью с режиссером и актерами. Сам роман, как отмечалось в публикации, уже был отражен в, без всяких сомнений, образцовой постановке Кристиана Люпы ранее, что создавало дополнительный риск для сравнений. Режиссер стремился к открытию романа в современности: «Мы хотим будто разбудить *Братьев Карамазовых*, то есть юродивых, святых, безумцев, святых идиотов, чтобы они вынудили нас открыть собственную духовность» [Józefczuk 2011b: 5][698].

Еще один анонс спектакля Опрыньского появился в газете за 5 августа. Зрителей Люблина приглашали посмотреть *Братьев Карамазовых* 11 и 12 августа (Sala Widowiskowa, Warsztaty Kultury). Постановка описывалась как обладающая «десятками метафизических дилемм», «множеством интерпретаций», изображающая мир Достоевского через призму современного человека [MSA 2011: 7].

Следующий анонс и описание работы находим в газете за 16 сентября. Это приглашение на постановку во Вроцлаве 10 октября (Małe Studio ATM na Bielanach), где спектакль показали дважды в один день на фестивале „Dialog". При описании истории появления постановки было отмечено, что отправной точкой стали работы Цезария Водзиньского. «Самодостаточным» в постановке охарактеризовано произнесенное слово: «…конструкция действия, на которой Достоевский основывает важные дискуссии, уходит на второй план, и эти разговоры, глубокие, касающиеся вопросов фундаментальных, зритель слушает, затаив дыхание» [MAGA 2011: 2][699].

Свой спектакль Януш Опрыньски показал 17 октября и на 16-м театральном фестивале в Люблине „Konfrontacje Teatralne". Режиссер был

Опрыньского *Punkt zero: Łaskawe* (Teatr Provisorium) на основе романа *Благоволительницы* (*Les Bienveillantes*, 2006 г.) американо-французского писателя Джонатана Литтелла и избранных цитат из книг *Жизнь и судьба*, *Всё течет* В. С. Гроссмана (1905–1964 гг.).

[698] См. оригинал: „Chcemy niejako przebudzić *Braci Karamazow*, czyli jurodiwych, świętych, szaleńców, świętych idiotów, aby zmusili nas do odkrycia naszej duchowości".

[699] См. оригинал: „…konstrukcja akcji, na której Dostojewski zawiesił istotne rozmowy, schodzi na drugi plan, i tych rozmów głębokich, dotykających fundamentalnych spraw, widz słucha z zapartym tchem".

директором этого мероприятия. Информация о постановке появилась в газете в программе фестиваля, где обозначались основные проблемы романа и спектакля, говорилось о перенесении вечных тем в современность и способах реализации, а также о влиянии интерпретации Цезария Водзиньского [Program… 2011: 9]. „Gazeta Wyborcza" стала информационным партнером фестиваля, благодаря чему в издании можно найти ряд публикаций о мероприятии и постановке Опрыньского, которая была названа «лучшим спектаклем люблинских постофф-театров последних лет». Отмечалась грандиозная динамика представления, которое удерживало зрителя в неустанном напряжении, чередуя комическое и серьезное настроение, захватывая в метафизическую канву произведения [Józefczuk 2011c: 5]. О постановке писали как о «дерзкой» и «небанальной», которая удалась режиссеру:

> Хорошо, что *Братьев Карамазовых* снова играют, еще лучше, нежели бы мы вернулись в состояние боли и надрыва и занялись поиском ответа, что находится внутри нас. И необязательно Достоевский должен быть единственным лекарством для наших метафизических и духовных дилемм. Но он может быть предлогом и отражением. И в этом его неизменная сила [Dostatni 2011: 5][700].

В этом же году Януш Опрыньски показал свой спектакль в московском Центре имени Вс. Мейерхольда. Незадолго до этого книга Цезария Водзиньского о юродстве была переведена на русский язык. Премьерный показ зрители встретили аплодисментами стоя, но не все идеи режиссера критики приняли с энтузиазмом. Как признавался Опрыньски, он перед показом спектакля русскому зрителю переживал, что эта аудитория является «стражем канона», а поэтому то, что один актер играл отца Карамазова, Христа и Черта, было отрицательно воспринято критикой, с которой не соглашался режиссер. Он говорил в интервью для газеты, что постановка Достоевского в России – это вызов:

> Я, конечно, не ехал для этого, но русские должны согласиться, что Достоевский уже принадлежит мировой гуманитарной мысли и не является их собственностью. Так же, как Шекспир не принадлежит англичанам, а Мольер – французам. Это наше общее наследие, интерпретированное очередными поколениями. В Европе и мире неустанно ведется диалог с этими текстами. Каждый гуманитарий, будь то в Японии или Африке, имеет собственное представление об Алеше, Груше и Иване [Szlachetka 2011: 5][701].

---

[700] См. оригинал: „Dobrze, że *Bracia Karamazow* są znowu grani, jeszcze lepiej, gdybyśmy wrócili do bólu i rozdarcia i poszukali odpowiedzi, co w nas jest. I niekoniecznie Dostojewski musi być jedynym lekarstwem na nasze metafizyczne i duchowe dylematy. Ale może być pretekstem i odbiciem. I to jest stale jego siła".

[701] См. оригинал: „Ja oczywiście nie jechałem po to, ale Rosjanie muszą się zgodzić, że Dostojewski należy już do światowej humanistyki, a nie jest ich własnością. Tak jak Szekspir nie należy do Anglików, a Molier do Francuzów. To jest nasze wspólne dziedzictwo, interpretowane przez kolejne pokolenia. W Europie i na świecie ciągle prowadzimy dialog z tymi tekstami.

В этой мысли режиссер повторял свой тезис о культурном диалоге, в основу которого поставлена метафизическая общность проблем и вопросов. И это именно та плоскость, на которой возможно снижение социальной и политической конфронтации. Хотя по отношению к русской культуре это воспринимается с эмоциональным сомнением после начала полномасштабной войны России против Украины в 2022 году.

По итогам 2011 года спектакль Януша Опрыньского попал в список десяти событий в конкурсе „Wydarzenia Kultury 2011 roku" («События культуры 2011 года»). Читателей приглашали голосовать через интернет. В визитке спектакля, опубликованной в газете, отмечался специальный перевод романа Цезарием Водзиньским, пересечение с современностью, передача «духа романа», хорошая актерская игра. Подчеркивалось, что нет «слабых моментов». Здесь же приводилась цитата режиссера об универсализме Достоевского в культуре, а также об оценках на польской театральной сцене и в России. Спектакль назван «одним из лучших представлений» осени 2011 года [RED 2012: 1].

Из публикации газеты за 13 марта 2012 года можно узнать, что постановку также показали в Киеве и Минске в рамках проекта „Konfrontacje – aneks". Сообщалось и о показе спектакля в Торуне на 20-х альтернативных театральных встречах „Klamra"; а еще писалось о том, что канал „TVP Kultura" готовил к показу телевизионную запись спектакля этой же весной [Giedrys 2012: 4].

Спектакль 28 и 29 октября побывал в Красныставе (Krasnostawski Dom Kultury), а в газете сообщалось, что это только начало турне в рамках большого проекта „Teatr Polska", чтобы показать постановку в небольших польских городах. Анонсировались также представления в Жарах, Пшемысле, Кросно, Бытоме, Андрыхуве, Замосце. Подчеркивалось, что спектакль Опрыньского стал «наиболее важным театральным достижением» последних месяцев, был назван газетой «событием культуры 2011 года»; что темы романа Достоевского о нравственных и метафизических вопросах интеллигенции его времени не утратили актуальности и в XXI веке [MSA 2012b: 11].

Спектакль 14 января 2013 года снова показали в Люблине (Warsztaty Kultury). И снова это представление названо «обязательным» для зрителя. А в публикации газеты роман представлен как произведение, над которым писатель работал два года и которое должно было стать частью большего цикла – *Житие великого грешника*. Кроме того, читатель узнавал, что художественную историю Алеши Карамазова автор планировал продолжить, но смерть не позволила осуществить задуманного. Именно продолжением романа в воображении читателя и становится сценическая версия Опрыньского, который, как упоминалось ранее, говорил: «Мы хотим будто разбудить Братьев Карамазовых, то есть юродивых, святых, безумцев, святых идиотов, чтобы они вынудили нас открыть

Każdy z humanistów, czy to w Japonii, czy Afryce, ma swoje wyobrażenie na temat Aloszy, Gruszy i Iwana".

собственную духовность» [Piasecka 2013: 8][702]. 12 апреля спектакль был сыгран в Люблине последний раз в театральном сезоне и в другом зале (Teatr Centralny), а анонс передавал в газете основную информацию об актуальности проблем романа, популярности постановки, «прекрасном» актерском составе [MSA 2013: 9].

В новом сезоне спектакль Опрыньского вернулся сразу на конкурс костюмеров и декораций „RST VizuArt" в Жешуве 18 ноября. Такой фестиваль проходил впервые в Польше, а свои спектакли привезли шесть польских театров. Сценографию для *Братьев Карамазовых* подготовили Ежи Рудзки (Jerzy Rudzki) и Роберт Кусмировски (Robert Kuśmirowski), костюмы – Эль Брузда (El Bruzda) и также Ежи Рудзки [Mach 2013: 3].

Спектакль, роман, Достоевский, Водзиньски – всё это слишком личное для самого режиссера, который после смерти Цезария Водзиньского опубликовал в газете теплые воспоминания о нем. Еще в 2000 году Януш Опрыньски с упоением прочитал *Святого Идиота*, а в его «сердце блуждают герои из Достоевского». Даже постановка *Фердидурка* того времени начиналась у него ставрогинским укусом за ухо. Личное знакомство с Водзиньским состоялось в 2008 году. А последующие годы дискуссий привели к лекции *O transie – Dostojewski*, переводу сначала фрагментов *Братьев Карамазовых* для публичного чтения актерами, на которое приходило множество желающих, а затем – и переводу всего романа. Без «философа, приятеля, друга» не было бы и спектакля Опрыньского. Режиссер отвозил свежее издание перевода романа Водзиньскому, их метафизические дискуссии о добре и зле продолжались. Ученый любил молчать и слушать, как говорил Опрыньски, «давал шанс на глупость», режиссер описал это словами Ивана из перевода друга: «Чем глупее, тем и яснее. Глупость коротка и нехитра, а ум виляет и прячется» [Достоевский 1976а: 215][703]. Профессор обращал внимание, что герои Достоевского никогда не дружат, на что режиссер говорил, что они «могут дружить благодаря Достоевскому», и приводил СМС от Водзиньского, который, уже будучи тяжело больным, писал: «Янушек, я был сегодня на той стороне. Но поскольку там хуёво, я вернулся. Мне нужно бы несколько экземпляров *Б. К.* Для врачей. Держитесь» [Opryński 2016: 5][704].

Как говорил сам Опрыньски, он познакомился с творчеством писателя еще в школе. Чтобы иметь возможность поехать на спектакль *Бесы* Анджея Вайды в Старом театре, учительница требовала прочитать роман, в котором подросток ничего не понял. Постановка же ошеломила и произвела неизгладимое впечатление, благодаря которому режиссер погрузился в наследие русского писателя на всю жизнь:

---

[702] См. оригинал: „Chcemy niejako przebudzić Braci Karamazow, czyli jurodziwych, świętych szaleńców, świętych idiotów, aby zmusili nas do odkrycia naszej duchowości".

[703] См. приведенный в статье перевод Водзиньского: „Im głupiej, tym jaśniej. Głupota jest zwięzła i niewymyślna, a rozum zawiły i skryty".

[704] См. оригинал: „Januszku, byłem dziś po drugiej stronie. Ale ponieważ jest tam chujowo, wróciłem. Potrzebowałbym kilku egzemplarzy *B. K.* Dla lekarzy. Bywajcie".

> Достоевский мне сильно помогает справиться с миром, он всегда рядом. В студенчестве мы им упивались. Мой друг из „Teatr Ósmego Dnia" декламировал наизусть целые фрагменты из Смердякова. Это было любимое произведение молодых людей, которые претендовали на изменение мира. Я из этого вырастаю [Krysiak, Opryński 2017: 20][705].

Театр, по мнению Опрыньского, требовал чтения. Он вспоминал, как заставлял актеров вслух читать *Братьев Карамазовых* при подготовке постановки, что у некоторых вызывало возмущение. Один из актеров даже спрашивал, не *Талмуд* ли эта книга: «Я рассказал об этом когда-то Адаму Михнику, а он: „Да, да, для русских это *Талмуд*"» [Там же][706]. Для Опрыньского важно заставить слова текста звучать не только на сцене, но и в воображении зрителя-читателя, когда картины из романа будто оживают в сознании, создавая «театр воображения». Неспроста Цезарий Водзиньски стал одним из самых близких людей в жизни режиссера, который назвал его своим «путеводителем по Достоевскому», а на вопрос Опрыньского, что роман может преподнести миру в наше время, говорил, какую тот «сказал глупость»:

> Когда он уже был очень болен, говорил, что у Достоевского миры не заканчиваются, он их всегда открывает. Мы не знаем, где находится правда. Величие Достоевского в том, что он заинтересован каждым участником диалога. Этот мир сложен, и если наложить на него достаточно примитивную матрицу, то мы проигрываем. Мы постоянно можем открывать в произведении необычных героев, например святого сумасшедшего – юродивого. В нашей литературе и нашей религиозности святых сумасшедших, которых боялась в России даже православная верхушка, нет. Они были непредсказуемы. Обожаю, когда Достоевский говорит, что семейка Карамазовых – это юродивые и сладострастники. Юродивый, проходя мимо монастыря, бросит камень, а перед трактиром перекрестится, ибо там будущие святые. Потому что люди рождаются в падении [Там же][707].

---

[705] См. оригинал: „Dostojewski bardzo mi pomaga poradzić sobie ze światem, zawsze jest blisko. Na studiach się nim upijaliśmy. Mój przyjaciel z Teatru Ósmego Dnia mówił na pamięć całe fragmenty Smierdiakowa. To była ulubiona lektura młodych ludzi, którzy mieli pretensje do zmiany świata. Ja z tego wyrastam".

[706] См. оригинал: „Opowiedziałem o tym kiedyś Adamowi Michnikowi, a on: tak, tak, dla Rosjan to jest Talmud".

[707] См. оригинал: „Kiedy już był bardzo chory, mówił, że u Dostojewskiego światy się nie kończą, on je zawsze otwiera. My nie wiemy, gdzie jest prawda. Na tym polega wielkość Dostojewskiego, że jest on ciekawy każdego uczestnika dialogu. Ten świat jest skomplikowany i jeżeli przyłożymy do niego dość prymitywną matrycę, to przegrywamy. I ciągle w lekturze możemy odnajdywać niezwykłe postaci, np. święty szaleniec, czyli jurodiwy. W naszej religijności i w naszej literaturze nie ma świętych szaleńców, których w Rosji bała się cała wierchuszka prawosławia. Byli nieprzewidywalni. Uwielbiam, kiedy Dostojewski mówi, że rodzinka Karamazowów to jurodiwi i lubieżnicy. Jurodiwy, przechodząc obok monastyru, rzuci kamieniem, a przed knajpą się przeżegna, bo tam są przyszli święci. Bo z upadku rodzą się ludzie". В этом интервью Опрыньски подчеркивал, что без Цезария Водзиньского спектакля по *Братьям Карамазовым* не было бы. Восьмилетняя дружба стала и своеобразным семинаром по Достоевскому, когда Водзиньски позволял говорить, выслушивал, объяснял.

Режиссера у Достоевского притягивают развращенные мудрецы, которые, как замечал Адам Воронович, сыгравший старого Карамазова, соединяют в себе черты подонка с вопросами Сократа. Опрыньски припоминает в качестве примеров сцену разговора о существовании Бога и бессмертия в главе *За коньячком*, когда Федор Павлович заключает: «Вероятнее, что прав Иван» [Достоевский 1976а: 124]; а потом посылает Алешу в монастырь открыть правду и ему рассказать.

Еще одна премьера спектакля *Karamazow* (*Карамазов*) состоялась 19 января 2013 года в Лодзи (Teatr im. S. Jaracza w Łodzi). Его поставил режиссер Яцек Орловски (Jacek Orłowski, род. 1965 г.). Событие, однако, не попало на страницы газеты сразу. Лишь в номере за 18 апреля 2014 года в интервью с режиссером упомянут и роман Достоевского, и постановка. На электронной странице театра можно найти краткое описание спектакля, в котором Орловски стремился представить внутреннюю борьбу со своей наследственностью, отвечая на вопросы метафизического характера. На сцене – отец Карамазов (Бронислав Вроцлавски) и четверо братьев (Дмитрий – Пшемыслав Козловски (Przemysław Kozłowski, род. 1969 г.); Иван – Марек Нендза (Marek Nędza, род. 1984 г.); Алеша – Хуберт Ярчак (Hubert Jarczak, род. 1984 г.); Смердяков – Радослав Осыпюк (Radosław Osypiuk, род. 1982 г.)) [Karamazow]. В интервью газеты журналист Игорь Раковски-Клос (Igor Rakowski-Kłos) привел обширную цитату из романа Достоевского, в которой Иван Карамазов обосновывал причину своего бунта и «возвращения билета». Режиссер ответил:

> Это аргумент, который сложно сбросить со счетов: зло, содеянное против невинной жертвы, не в состоянии оправдать никакая высшая цель. С точки зрения человеческого чувства справедливости ничто не может обосновать страдания детей [Rakowski-Kłos 2014: 8][708].

Тут же он приводил контраргумент, ссылаясь на цитату из книги *The Unconscious God: Psychotherapy and Theology* (1975 г.) австрийского психоаналитика, философа и бывшего узника концлагеря Аушвиц Виктора Франкла (Viktor Frankl, 1905–1997 гг.), видевшего ошибочность идеи Ивана Карамазова: «Ибо вера в Бога или предстает без всяких условий, или вообще не является верой» [Там же][709]. В таком взгляде для режиссера страдания воспринимаются как данность, которую невозможно объяснить и которая выглядит лишенной смысла, но только на первый взгляд. Яцек Орловски, как и Карамазов, категоричен, ибо не желает «страдать во имя смысла, которого не понимает». В неприятии человеком судьбы он видел суть бунта Ивана, который сравним с Христом на кресте, когда наиболее приблизился к человеческому естеству, задаваясь вопросом: «Боже Мой,

[708] См. оригинал: „To jest argument trudny do odparcia: zła wyrządzonego niewinnej ofierze nie jest w stanie usprawiedliwić żaden wyższy cel. Z punktu widzenia ludzkiego poczucia sprawiedliwości nic nie może uzasadnić cierpienia dzieci".

[709] См. оригинал: „Wiara w Boga bowiem albo jest bezwarunkowa, albo wcale nie jest wiarą".

Боже Мой! – для чего Ты Меня оставил?» (Мф. 27, 46). Режиссер говорил, что Достоевский близок ему неустанными вопросами о смысле бытия и Боге. Снова появился вопрос о правде и вере, а также известная цитата самого Достоевского о правде и Христе. И здесь выбор Яцека Орловского иной: он выбирает правду и ее поиск, ибо не может принять иллюзию. Именно открытием такой правды Яцек Орловски занимается в своих спектаклях, преисполненных религиозно-философских тем. Будучи учеником духовного отца Юзефа Тишнера, он углублялся в поиск теологических смыслов через научную методологию, высказывал сомнение в свободной воле человека перед лицом вечного и всеведущего Бога. Сближение режиссера и Достоевского намечено в поиске ответов, вере в «горниле сомнений», отрицании смысла терпения Иова.

Обращение к роману через театральный жанр оперы разговорной речи произвел режиссер Гжегож Браль. Он является создателем театра „Pieśń Kozła" (Вроцлав), где и состоялась премьера спектакля *Wielki Inkwizytor* (*Великий инквизитор*) в 2018 году. В газете данному событию посвящалась короткая заметка. В частности, в ней говорилось: «*Великий инквизитор* в режиссуре Браля вдохновлен фрагментами из *Братьев Карамазовых* Федора Достоевского. Режиссер утверждает, что для него было важно разобраться в сложных отношениях человека и Бога» [Saraczyńska 2018: 19][710]. Далее приводились и такие слова самого режиссера:

> Мы следим, как заглавный герой, с одной стороны, узурпирует себе право на равенство с Творцом; с другой – встретив Христа, презирает Его и не оказывает по отношению к Нему милосердия, – утверждает Браль. – Моральная дилемма главного героя является следствием конфликта между верой и знанием – как вечной проблемы экзистенции, – убеждает он [Там же][711].

В Ольштыне (Teatr im. S. Jaracza; Scena u Sewruka) 12 января 2018 года постановку *Jak ty uważasz słowo miłość?* (*Как ты понимаешь слово «любовь»?*) по *Братьям Карамазовым* представил Кшиштоф Попёлек (Krzysztof Popiołek) в рамках презентации дипломных проектов Актерской академии при театре. Начинающий режиссер работал несколько месяцев над тем, чтобы из отобранных фрагментов «одного из величайших произведений мировой литературы» создать цельный спектакль. В анонсе газеты говорилось:

> Братья Карамазовы встречаются на похоронах и поминках своего отца. Повествование должно сосредоточиться вокруг человеческих отношений

---

[710] См. оригинал: „*Wielki Inkwizytor* w reżyserii Brala jest inspirowany fragmentem *Braci Karamazow* Fiodora Dostojewskiego. Reżyser twierdzi, że zależało mu na zmierzeniu się z trudną relacją między człowiekiem a Bogiem".

[711] См. оригинал: „Przyglądamy się, jak tytułowy bohater z jednej strony uzurpuje sobie prawo do zrównania z twórcą, z drugiej, spotkawszy Chrystusa, gardzi nim i nie okazuje mu litości – twierdzi Bral. – Dylemat moralny głównego bohatera wynika z konfliktu między wiarą a wiedzą jako odwiecznego problemu egzystencji – przekonuje".

> и их распада. Это подчеркивает название спектакля, которое было позаимствовано, кстати, из одного из документальных фильмов, увиденного Кшиштофом Попёлеком, режиссером спектакля. В ленте, в которой представлены дети из дисфункциональных семей, вопрос «Как ты понимаешь слово *„любовь"*?» девочка-подросток задала своему приятелю [Görke 2019: 6][712].

Классическую реальность романа режиссер переносит в современное пространство, подчеркнутое минимализмом декораций и музыкой техно на фоне. Сам Попёлек замечал: «Дублировать схемы неинтересно. <…> Нам нельзя прочитать этот текст так, как если бы реальность остановилась» [Там же][713].

Вполне реалистично текст дословно звучал на Европейской ночи литературы в 2019 году, когда по инициативе литературного критика Юстины Соболевской (Justyna Sobolewska, род. 1972 г.) в десяти местах Вроцлава десять известных актеров должны были читать десять шедевров мировой литературы для публики. *Братья Карамазовы* в переводе Цезария Водзиньского попали в этот список, а текст читала актриса Дорота Помыкала (Dorota Pomykała, род. 1956 г.). Юстина Соболевска отмечала:

> Через годы, возвращаясь к *Братьям Карамазовым*, я открыла, с каким юмором Достоевский изображает своих героев. Долго во время чтения доминировало чувство серьезности, с каким он трактует зло, Бога, добро и правду, сейчас я вижу замысел закрыть сцены иронией. Вдруг проявляется абсолютно иной писатель, хотя величина тем остается всё той же. А перевод философа Водзиньского придает всему новую, интригующую перспективу [Piekarska 2019: 10][714].

Критик особое внимание обращала на значение работы переводчика, от которого во многом зависит прочтение текста, его вхождение в культурный обиход через цитирование, желание вернуться к чтению.

Безусловно, роман *Братья Карамазовы* является одним из основных в рецепции ежедневника „Gazeta Wyborcza". Здесь отражены главные темы, анализ проблем и яркая характеристика образов. Эсхатологические вопросы являются осью осмысления произведения через полифоническую трактовку персонажей. Романная проблематика заключает как узкие политические

---

[712] См. оригинал: „Bracia Karamazow spotykają się na pogrzebie i stypie swojego ojca. Opowieść skupiać się ma wokół ludzkich relacji i ich rozpadów. To podkreślać ma tytuł przedstawienia, który został zresztą zaczerpnięty z jednego z filmów dokumentalnych obejrzanych przez Krzysztofa Popiołka, reżysera spektaklu. W filmie, do którego zaangażowano dzieci pochodzące z rodzin dysfunkcyjnych, pytanie «Jak ty uważasz słowo miłość?» zostało wypowiedziane przez kilkunastolatkę do swojego kolegi".

[713] См. оригинал: „Powielanie schematów nie jest interesujące. <…> Nie wolno nam przeczytać tego tekstu tak jakby rzeczywistość się nie działa".

[714] См. оригинал: „Wracając po latach do *Braci Karamazow*, odkryłam, z jakim humorem Dostojewski portretuje swoje postaci. Przed laty podczas lektury dominowało poczucie powagi, z jaką traktuje zło, Boga, dobro i prawdę, teraz widzę zamysł zamykania scen ironią. Nagle wyłania się zupełnie inny pisarz, choć waga tematów pozostaje ta sama. A tłumaczenie Wodzińskiego, filozofa, nadaje całości nową, intrygującą perspektywę".

решения, так и широкие метафизические контексты. Антиутопия проявляет себя как метажанр в главе *Великий инквизитор*, обозначенной в рецепции как идейный центр произведения. Преломляясь в театре и кино, элитарные посылы романа входят в активный обиход современной массовой культуры. Рецепция произведения отражает ключевую идею миросозерцания Достоевского о надежде для каждого грешника, что наделяет и сам текст, и его восприятие пасхальными характеристиками[715]. Правда, в эпоху посттоталитаризма звучание романа приобретает и отпечаток апокалиптического конца.

[715] К вопросу о пасхальности в постановках по роману обратилась польская литературовед Эльжбета Микицюк (Elżbieta Mikiciuk), она писала о «пасхальном театре», через который герои идут к воскресению [Mikiciuk 2009]. Цельный взгляд на русскую литературу через ее пасхальность представил литературовед И. А. Есаулов в книге *Русская классика: новое понимание* (впервые издана в 2012 г.; переиздана в 2013 г. и 2017 г.) [Есаулов 2017].

Парадигма правды через рецепцию *Дневника писателя*

Дневник писателя как реализация нового жанра появляется в журнале «Гражданин», редактором которого был Ф. М. Достоевский. Как заметили комментаторы *Полного собрания сочинений: В 30 томах*, данный этап в биографии был важным звеном в формировании художественно-публицистического жанра в наследии автора:

> Испробовав в 1873 г. в «Гражданине» новый не только для него самого, но и для всей мировой литературы жанр *Дневника писателя*, Достоевский в 1876 г. вернулся к нему, издавая с этого времени *Дневник* в виде самостоятельного, независимого журнала [Достоевский 1980b: 372].

О планах создания нового журнала Достоевский заговорил еще в 1867 году. Так, 11 (23) октября он писал из Женевы Э. Ф. Достоевской: «Мечтаю, воротясь в Петербург, начать издавать еженедельный журнал в моем роде, который я придумал. Надеюсь на успех, только, ради бога, не говорите *никому ничего* заране» [Достоевский 1985b: 233]; а 1 (13) января 1868 года – С. А. Ивановой: «У меня в мыслях начать, по приезде в Россию, одно новое издание» [Там же: 252].

Дневник писателя – это очень личная публицистика, рассуждения и переживания Достоевского, его анализ текущей ситуации, а также ментальных основ целого русского народа и мировой культуры. В современных условиях это мог бы быть блог, в котором излагаются мысли, делаются комментарии, ведутся чат-дискуссии. В этом автор опередил время. Ему писали письма читатели, он отвечал на них на страницах очередных изданий, полемизировал. Публицистический текст был рецепцией писателя на его мир, а поэтому современная рецепция *Дневника писателя* воплощает

собой сверхплотную смысловую организацию целого ряда исторических эпох и представлений.

Обращение к *Дневнику писателя* именно 1873 года встречаем в газете за 6 апреля 1996 года [Gondowicz 1996a: 20]. Ян Гондович приводит историю обретения Бога в душе деревенского парня Власа, который обещает, что «дерзостнее сделает», нежели другие. Он должен выстрелить в причастие (просфору), но, подняв ружье на святое, увидел «как есть крест, а на нем Распятый» [Достоевский 1980b: 34]. Писатель анализирует русский характер, который с одинаковой неистовой силой «дойдет до последней черты», но и «возьмется за дело божие». Для Гондовича важным является подчеркивание Достоевским, что «последнее слово скажут они же, вот эти самые разные „Власы", кающиеся и не кающиеся» [Там же]. Через страдания, которые определены Достоевским как «духовная потребность русского народа», идет дорога к идеалу – Христу. Гондович восклицает, что «пророк русской революции» был прав, предвещая появление «новых людей», и приводит историю, записанную польским художником, писателем и майором Юзефом Чапским (Józef Czapski, 1896–1993 гг.). Во время вхождения советских войск в Польшу в 1939 году семья одного старого человека, который умирает в сарае, повесила на постройку распятье; и когда младший солдат не понимает, зачем на кресте висит голый человек, старший отвечает: «Тихо, это Христос» [Gondowicz 1996a: 20]. Появляется спасительная надежда, которую видел Достоевский, но на которую никак не соглашался Н. К. Михайловский. Звучит извечный спор метафизики добра и зла. И польский критик тоже не так однозначен, приводит в качестве примера книгу русского философа, писателя и переводчика Я. Э. Голосовкера (1890–1967 гг.)[716] *Сожженный роман* (*Запись неистребимая*), который был уничтожен дважды: сначала другом писателя после его ареста в 1937 году, а потом при пожаре дома в 1943 году, но восстановлен и издан в 1991 году (также переведен на польский язык). В произведении Голосовкер обращается к *Великому инквизитору* Достоевского, перенося действие в Москву 1920-х годов в сумасшедший дом, который размещен в бывшей церкви и в котором среди юродивых страдальцев будто бы с фрески сошел Христос. И это очередная дискуссия о том, что Он «пришел нам мешать»: «Герой новой версии *Легенды* стал отступником, утверждая несостоятельность идеи Любви. В современном мире ее заменила попытка борьбы со злом не добром, а злом. Эта новая жертвенность, в которой узнаваем марксизм, является религией ненависти» [Там же][717]. Христос из романа Достоевского отвечает молчанием и поцелуем Инквизитора, который не желает Его принять. У Голосовкера это

[716] Я. Э. Голосовкер также написал работу *Достоевский и Кант: Размышления читателя о романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» и трактате И. Канта «Критика чистого разума»* (1963 г.). Книга была замечена и в польских периодических изданиях.

[717] См. оригинал: „Bohater nowej wersji *Legendy* stał się apostatą, stwierdziwszy bankructwo idei Miłości. W dzisiejszym świecie zastąpiła ją próba zwalczenia zła nie dobrem, lecz złem. To nowe ofiarnictwo (w którym rozpoznajemy marksizm) jest religią nienawiści".

удачная попытка искушения Христа. В *Евангелии* происходит искушение гордыней: «…если Ты Сын Божий, бросься вниз, ибо написано: Ангелам Своим заповедает о Тебе, и на руках понесут Тебя, да не преткнешься о камень ногою Твоею» (Мф. 4, 6). Ответ Христа однозначен: «…написано также: не искушай Господа Бога твоего» (Мф. 4, 7)[718]. Христос же Голосовкера принимает вызов: пройти по Москве и убедиться, нужен ли Он людям. Сначала Его принимают за дух Ленина, но, увидев, что это не так, обстреливают. Для Яна Гондовича в этих примерах заключен не только диалог с Достоевским, но и спор-несогласие с идеей «народа-богоносца», который не только Христа в себе носит, но и отвергает, что, как показывает историческое развитие, не является процессом завершенным, о чем мечтал Достоевский в своем *Власе* из *Дневника писателя*. Добавим к этому спору образ народа, представленный будущим нобелевским лауреатом (1933 г.) И. А. Буниным (1870–1953 гг.)[719] в *Окаянных днях* (1918–1920 гг.), когда «Бог и дьявол поминутно сменяются на Руси»:

> Есть два типа в народе. В одном преобладает Русь, а в другом – Чудь, Меря. Но и в том и в другом есть страшная переменчивость настроений, обликов, «шаткость», как говорили в старину. Народ сам сказал про себя: «из нас, как из древа, – и дубина, и икона», – в зависимости от обстоятельств, от того, кто это древо обрабатывает: Сергий Радонежский или Емелька Пугачев [Бунин 2017: 141].

Взгляды Достоевского на русский народ с позиций исторической правды XX–XXI вв. звучат крайне националистически и становятся инструментом имперских идеологических манипуляций политиков и пропагандистов.

«Польский вопрос»

Именно из *Дневника писателя* за 1873 год цитирует целый фрагмент главный редактор ежедневника „Gazeta Wyborcza” Адам Михник. Это раздел *Старые люди*, в котором речь идет о В. Г. Белинском и А. И. Герцене. Последний назван не только «настоящим великим русским демократом», но и «другом Польши и поляков» [Michnik 1996: 1]. Еще после восстания 1830–31 гг. (известно в польской историографии как Ноябрьское восстание (Powstanie Listopadowe)) Герцен писал в *Былом и думах*:

---

[718] Интересно, что именно эта страница «каторжного *Евангелия*» Достоевского открылась в последний день его жизни (28 января (9 февраля) 1881 года), когда писатель спросил *Священную Книгу*, чего ждать дальше. Он прочитал стихи из 3-й главы *Евангелия от Матфея* – «не удерживай», что стало знаком смерти. На этой же странице ниже находится и та самая 4-я глава об искушениях Христа.

[719] В газете за 8 ноября 2003 года был напечатан перевод воспоминаний И. А. Бунина о поэте Максимилиане Волошине, в которых дано некоторое представление о большевизме. В *Волошине* (1933 г.) также упомянута фамилия Достоевского как автора, произведения которого поэт читал самостоятельно еще в раннем детстве [Bunin 2003: 15].

> Середь этого разгара вдруг, как бомба, разорвавшаяся возле, оглушила нас весть о варшавском восстании. Это уж недалеко, это дома, и мы смотрели друг на друга со слезами на глазах, повторяя любимое: Nein! Es sind keine leere Traume! Мы радовались каждому поражению Дибича, не верили неуспехам поляков, и я тотчас прибавил в свой иконостас портрет Фаддея Костюшки [Герцен 1958].

Герцен также горячо поддержал начало восстания 1863–64 гг. (известного в польской историографии как Январское восстание (Powstanie Styczniowe)), признавался в чувстве стыда за действия властей, но такая позиция вызвала негативную оценку истинности его патриотизма в российском обществе. Кардинально отличается взгляд Достоевского, который говорил, что «истлели последние корни, расшатались последние связи его с русской почвой и с русской правдой»; и далее: «Отделясь от народа, они естественно потеряли и бога» [Достоевский 1980b: 9]. Этот «разрыв с родной землей и с ее идеалами» Достоевский видел у Герцена и в том, «посылал ли в Россию в шестьдесят третьем году, в угоду полякам, свое воззвание к русским революционерам, в то же время не веря полякам и зная, что они его обманули, зная, что своим воззванием он губит сотни этих несчастных молодых людей» [Там же].

Отношения Достоевского и Герцена были неровными: от «не особенно приятных» во время знакомства в 1846 году на квартире И. И. Панаева (1812–1862 гг.), позже даже приятельских – после прочтения Достоевским книги Герцена *С того берега* (первоначально по-немецки *Vom anderen Ufer*, 1850 г.; русск. 1855 г.), которую даже ездил обсуждать в его дом в Лондоне в 1862 году, и наконец – до агрессивно-враждебных по мере дальнейших контактов (еще было три встречи за границей, последняя – в Женеве в 1868 году, о чем ниже). 20 января 1870 года Герцена не стало. На эту непростую эволюцию, личную неприязнь и аллюзии на личность Герцена в романе *Бесы* обратила внимание в своей статье Е. Н. Дрыжакова [Дрыжакова 1974: 219–239].

Само понятие «польский вопрос» стало заглавием одноименной статьи М. Н. Каткова в № 1 журнала «Русский вестник» за 1863 год. Он писал:

> Вопрос о Польше есть столько же русское, как и польское дело. Вопрос о Польше был всегда и вопросом о России. Между этими двумя соплеменными народностями история издавна поставила роковой вопрос о жизни и смерти. Оба государства были не просто соперниками, но врагами, которые не могли существовать рядом, врагами до конца. Между ними вопрос был уже не о том, кому первенствовать или кому быть могущественнее: вопрос между ними был о том, кому из них существовать [Катков 1863][720].

---

[720] «Польский вопрос» в русской литературе достаточно хорошо исследован в польском литературоведении, что демонстрирует работа *Z dziejów antypolskiej obsesji w literaturze rosyjskiej* (1992 г.) Яна Орловского (Jan Orłowski). В книге представлено не только исследование проблемы, но и обширная библиография по теме. Автор ведет анализ в хронологическом ключе, начиная с древнерусской письменности и заканчивая событиями Первой мировой войны в литературе. Представлена эволюция подхода к вопросу от религиозного

Владение Польшей публицист видел как жертву России, а всех сочувствующих полякам «русских нигилистов» открыто назвал предателями.

Январское восстание стало важным событием и в биографии Достоевского, хотя и не во всём согласного с резкой позицией Каткова. В № 4 журнала братьев Ф. М. и М. М. Достоевских «Время» за 1863 год появилась статья Н. Н. Страхова *Роковой вопрос*, ставшая предпосылкой закрытия издания. Автор материала попытался отойти от официальной публицистики

к политическому содержанию. Смутное время осмыслено с позиций негативного влияния на формирование образа Польши в русской культуре, Польши, которая до реформ Петра Первого (1672–1725 гг.) оставалась посредником в западноевропейских влияниях. Автор показал постепенное формирование образа поляка-гордеца и бунтовщика, на что влияли также последующие исторические события: разделы Речи Посполитой, восстание Т. Костюшко (Tadeusz Kościuszko, 1746–1817 гг.) и существование в условиях империи. После восстания 1830–31 гг. поляки в русской литературе стали основой стереотипа о врагах славянизма в мировоззрении славянофилов и панславистов. Автор продемонстрировал угасание интереса к «польскому вопросу» в 40-е годы. Рассмотрены *Записки из мертвого дома* Достоевского как текст с присутствием польских героев. Восстание 1863–64 гг. выступило как «польское предательство» славян. Автор также затронул статью Страхова *Роковой вопрос*, взгляды Герцена и В. С. Печерина (1807–1885 гг.). В то же время – это идеи Данилевского о Польше как об «Иуде славянизма». Как видно, шовинизм и антипольские настроения доминировали, особенно в среде славянофилов. Работа коснулась антинигилистического романа, который вобрал в себя «польский вопрос», и эпистолярного наследия. Постепенно идеологический подход к «польскому вопросу» перешел в нравственную плоскость. Автор показал эволюцию взглядов в литературе второй половины XIX века: из бунтовщика поляк изменяется в успешного служаку и афериста, который умеет приспосабливаться к условиям. Литературные образы поляков в творчестве Достоевского представлены как примеры негативного изображения, а автор предстает поляконенавистником. Противопоставлен этому типу поляк-революционер, ссыльный, который не принимает навязанной русификации. К концу века наблюдался переход интереса от «польского вопроса» к созданию психологического портрета поляка в чужой среде. Дано осмысление нравственных переживаний из-за причиненных полякам обид. В период Первой мировой войны возникла польская точка зрения в литературе. Автор представил противоположные позиции Бердяева и Розанова. В литературу проникли размышления о вине россиян, историческом грехе перед поляками и возможности братства на христианской идее добра. Демонстрируется мотив польского воскресения, но в то же время заботы старшего брата-опекуна над младшей сестрой – Польшей [Orłowski 1992]. Будучи во Флоренции, Достоевский знакомился с работой Данилевского, которая публиковалась в журнале «Заря»; писатель хвалил, но отмечал в письме к Н. Н. Страхову от 18 (30) марта 1869 года: «… я всё еще не уверен, что Данилевский укажет в *полной силе* окончательную сущность русского призвания, которая состоит в разоблачении перед миром русского Христа, миру неведомого и которого начало заключается в нашем родном православии. По-моему, в этом вся сущность нашего будущего цивилизаторства и воскрешения хотя бы всей Европы и вся сущность нашего могучего будущего бытия» [Достоевский 1986а: 30]. А в письме от 6 (18) апреля тому же Страхову читаем: «Про статью Данилевского думаю, что она должна иметь колоссальную будущность, хотя бы и не имела теперь» [Там же: 36]. Позже писатель будет полемизировать с некоторыми взглядами Данилевского, в частности, в письме к А. Н. Майкову от 9 (21) октября 1870 года из Дрездена [Там же: 146–147] и на страницах *Дневника писателя*. Идеи Данилевского стали частью официальной государственной доктрины, а также повлияли на труд *Закат Европы* О. Шпенглера, что отмечено в комментарии к письмам писателя [Там же: 405]. Используются подобные взгляды и современной российской пропагандой.

и взглянуть на конфликт в «польском вопросе» глазами другой стороны, поставив ее наравне с прочими европейскими народами в своем развитии:

> Поляки возбуждены против нас так же, как народ образованный против народа менее образованного, или даже вовсе необразованного. Каковы бы ни были поводы к борьбе, но одушевление борьбы, очевидно, воспламеняется тем, что с одной стороны борется народ цивилизованный, а с другой – варвары [Страхов 1863].

Далее Страхов ставил две задачи: либо доказать, что «мы не варвары», либо что «цивилизация поляков есть цивилизация, носящая смерть в своем корне». «Гордость» и «надмение» названы главными разрушающими составляющими для поляков, а созидательным русским началом определены национальная самобытность, народность, духовность. Хотя автор и заметил, что «мы никогда не находились под нравственным влиянием Польши», а западные ценности шли в обход, публикация была истолкована катковскими «Московскими ведомостями» как антирусская. Редакция «Времени» даже дала свой ответ изданию:

> Европейская цивилизация, которая есть плод Европы и, в сущности, на своем месте в Европе, – в Польше (может быть, именно потому, что поляки славяне) развила антинародный, антигражданственный, антихристианский дух. Она развила у них преимущественно католицизм, иезуитизм и аристократизм, да тем и порешила. Мало того: нигде, может быть, католицизм не получал такой степени прозелитизма, как в Польше [Достоевский 1980b: 99].

Тема восстания появлялась в 1863 году и в письмах Достоевского. Объясняя И. С. Тургеневу суть якобы антипатриотической статьи *Роковой вопрос* Н. Н. Страхова, из-за публикации которой власти закрыли журнал «Время» братьев Достоевских, в письме из Петербурга от 17 июня писатель подчеркивал антипольский характер напечатанного материала, а не наоборот: «…эта польская хваленая цивилизация носила и носит смерть в своем сердце. Это было сказано в нашей статье буквально» [Достоевский 1985b: 34]. В заключение Достоевский задавался вопросом возможности войны, а также видел патриотические настроения народа, сродни Отечественной войне 1812 года. В этом же году писатель отправился за границу и в письме брату Николаю 16 (28) августа из Парижа также упоминал о том, что видел по дороге: «Край, который я проезжал до нашей границы, спокоен, хотя солдаты дежурят на каждой станции, но, однако ж, веселы и довольны, как я заметил» [Там же: 38]. Это был момент, когда повстанцы уже терпели поражение.

Ничто не спасло журнал от закрытия, на которое отдал «высочайшее повеление» сам Александр II. Комментаторы *Полного собрания сочинений: В 30 томах* также обратили внимание и на тот факт, что Катков, воспользовавшись случаем, устранил конкурентный журнал братьев Достоевских. К тому же он предполагал, так как статья была анонимной, что она принадлежит перу Достоевского. После выяснения ситуации Катков опубликовал

очередную статью, в которой снимались «упреки в полонофильстве». Это позволило братьям Достоевским в дальнейшем продолжить издание журнала, но в 1864 году уже под названием «Эпоха» [Достоевский 1980b: 252–255]. Новый журнал не имел успеха предыдущего, к тому же из-за подорванного продолжительными тяжбами здоровья 10 июля умер брат Михаил Михайлович. Ф. М. Достоевский берет на себя не только редакторскую работу, но и долги еще по журналу «Время», которые будет выплачивать почти до конца своих дней. Окончательно обанкротившись, журнал «Эпоха» в феврале 1865 года прекратил существование. Так «польский вопрос» стал «роковым» и для самого писателя.

Будучи за границей, 18 февраля (1 марта) 1868 года Достоевский писал А. Н. Майкову из Женевы, где, как признавался, «я только полячишек дрянных встречаю по кофейням, громадными толпами, – но в сношения не вхожу никакие», а далее вводил жесткую конфронтацию на линии «Запад – Россия»: «И вообще, все понятия нравственные и цели русских – выше европейского мира. У нас больше непосредственной и благородной веры в добро как в христианство, а не в буржуазное разрешение задачи о комфорте» [Достоевский 1985b: 260]. Достоевский рассуждал о мессианстве русского православия для всего мира, а также «первенстве великорусского племени над всем славянским миром». Он выражал прямую поддержку царя Александра II и его реформ: «На него только одна и надежда. Он уже доказал свою твердость. Дай бог ему еще долго царствовать» [Там же: 262]. Однако для восставших народов Беларуси, Польши и Литвы эта «твердость» означала кровавые реки, пролитые в результате имперской политики. Достоевский же смотрел на эти события абсолютно сквозь призму колониализма, а в письме от 21–22 марта (2–3 апреля) тому же Майкову писал:

> Здесь я за границей окончательно стал для России – совершенным монархистом. У нас если сделал кто что-нибудь, то, конечно, один только он (да и не за это одно, а просто потому, что он царь, излюбленный народом русским, и лично потому что царь. У нас народ всякому царю нашему отдавал и отдает любовь свою и в него единственно окончательно верит. Для народа – это таинство, священство, миропомазание [Там же: 281].

Достоевский ослепленно ругал либералов и западников, желая долголетия царю: «Он чуть ли не больше всех своих предшественников, вместе взятых, для России сделал. А главное то, что его так любят. На этой *опоре* всё русское движение теперь, всё перерождение основано, и только на ней» [Там же: 282].

Из письма также можно узнать, что в Женеве произошла встреча Достоевского с Герценом, который там находился в феврале – марте: «С нашими *умниками* противно и встречаться. О бедные, о ничтожные, о дрянь, распухшая от самолюбия, о г…о! Противно! С Г<ерценом> случайно встретились на улице, десять минут поговорили враждебно-вежливым

тоном с насмешечками да и разошлись» [Там же]. В письме к А. Н. Майкову от 21 июля (2 августа) из Веве Достоевский назвал себя «обожающим государя», а в конце, уже дважды употребив слово «полячишки», с презрением писал снова: «…ненавижу полячишек и люблю Отечество! О подлецы!» [Там же: 310].

Возвращаясь к публикации Михника: у него также видно, что взгляды Герцена и Достоевского – это два различных русских голоса, которые необходимо помнить с польской перспективы. В то же время это, пожалуй, первое прямое и фактическое представление «польского вопроса» на страницах ежедневника „Gazeta Wyborcza" через публицистическую позицию самого Достоевского.

По примеру Герцена свой *Vivat Polonia* писал правозащитник, политический деятель, философ М. М. Молоствов (1934–2003 гг.)[721], который говорил как через убийства и жестокость слово «интегральность» превращается в «тоталитаризм». Философ касается действий «царя-освободителя» Александра II, террора Ленина и Сталина, строительства Берлинской стены, событий в Праге 1968 года, наконец, Чеченской войны. В качестве иллюстрации он упоминал уже известный фрагмент из *Дневника писателя* и полемику почвенника с либерализмом Герцена, которому сложно искать свободу в своей стране, но который некогда видел надежду в поляках. Именно падение коммунизма в Польше стало добрым знаком и для Молоствова, но война в Чечне – это круг возвращения в пространство ложных ценностей империи. Это историческая цикличность, вытекающая из свойств государственной политики России. Циклично и польское противостояние. Правозащитник-диссидент, вживаясь в образ Герцена, спорил с Достоевским, которого называл «гениальным черносотенцем, верующим в „сермяги", „народ-богоносец" и православного царя» [Mołostwow 1996: 13][722]. Молоствов отмечал высмеивание в *Бесах* и *Подростке* своего «образца человека» – Герцена, что является следом «польского вопроса», хотя это и односторонний взгляд на наследие Достоевского.

Збигнев Подгужец также вспоминал о нелюбви Достоевского к полякам в *Дневнике писателя*: «И именно в том *Дневнике* один единственный раз он выразил свое явное неприятие свободы Польши. Это единственное программное политическое высказывание Достоевского на эту тему» [Kaczorowski 1996: 6][723]. Переводчик писателя также указывал на поляков, негативно изображенных в художественном наследии: гордецы в *Записках из мертвого дома*, «пьянчужки» в *Преступлении и наказании*,

---

[721] М. М. Молоствов получил семь лет лагерей за критику советской системы, позже был депутатом Государственной думы (1993–95 гг.), выступал против войны в Чечне, ездил в Грозный, чтобы остановить российские бомбежки, среди прочих предложил себя Шамилю Басаеву (1965–2006 гг.) в обмен на заложников в Буденовске.

[722] См. оригинал: „…genialnego czarnosecińca wierzącego w «siermięgi», «naród, co ma w sobie Boga» i prawosławnego cara".

[723] См. оригинал: „I właśnie w tym *Dzienniku* jeden jedyny raz dał wyraz swojej wyraźnej niechęci do niepodległości Polski. To jest jedyna programowa wypowiedź polityczna Dostojewskiego na ten temat".

карточные шулеры в *Братьях Карамазовых*. Но в то же время, ссылаясь на слова польского поэта еврейского происхождения Антония Слонимского (Antoni Słonimski, 1895–1976 гг.), видел социальное объяснение, так как на услужение властям в Петербург выезжали не самые лучшие польские представители; а с другой стороны, поляки являются польшецентричными в любой дискуссии. В такой формулировке Подгужец, скорее, был склонен не нападать на Достоевского, а подходить более дипломатично к вопросу.

Высказывания Подгужеца из его интервью не остаются незамеченными: уже 14 августа 1996 года, чуть менее чем через месяц после этой публикации (17 июля), появляется ответ-полемика философа Стефана Сымотюка (Stefan Symotiuk, 1943–2013 гг.), который подверг жесткой критике социальное объяснение неприязни по отношению к полякам, назвав его «маргинальным и абсурдным», так как в Петербурге существовало польское поселение, «уважаемое» и «влиятельное», например «в железнодорожной отрасли Империи», а это вело также к выгодным бракам представителей российских элит с поляками [Symotiuk 1996: 7]. Далее Сымотюк обратился к восстанию 1863–64 гг., после которого общество России и Европы (даже Рима) смотрело на Польшу как на помеху важных царских реформ, а данное мнение влияло и на антипатическое отношение Достоевского. Отметим, что еще восстание 1830–31 гг. Папа Григорий XVI (1765–1846 гг.) оценил как бунт против «легальной власти». Для философа, однако, историко-политический подход также не мог быть главной причиной неприязни, искаженная рецепция Достоевского ему видится в неумении читателя понять «традиционную антиномию „православие – католицизм”», на которой выстроен негативный посыл. Через «польский вопрос» Сымотюк выходит на «восточный вопрос» в современном варианте, когда «уже православие на Балканах сделало первые выстрелы по католикам хорватам, и „Рим” достаточно однозначно стал на сторону „своих”»; и далее: «Большая вина в этих раздорах лежит на православии, подходящем к католичеству как отступничеству» [Там же][724]. Не были чужды такие взгляды на католичество и Достоевскому. Это порождает парадокс в гуманистической этике писателя-пророка[725], хотя и вызывает

[724] См. оригинал: „…już prawosławie na Bałkanach oddało pierwsze strzały do katolickich Chorwatów i «Rzym» dość jednoznacznie stanął po stronie «swoich»”; „Duża w tych niesnaskach jest wina prawosławia, traktującego katolicyzm jako odszczepieństwo”.

[725] Польский философ идет еще дальше в иллюстрировании влияния русского писателя на историческую действительность, утверждая, что «без популяризации образа старца Зосимы не было бы, может быть, полвека позже „святого мужа Распутина” среди элит царского двора» (см. оригинал: „…bez wylansowania postaci «starca Zosimy» nie byłoby – być może – pół wieku później «świętego męża Rasputina» wśród elit dworu carskiego” [Symotiuk 1996: 7]). Так якобы история рассчитывается за смертный приговор и помилование, заменяющее казнь ссылкой, на Семеновском плацу. В иной публикации газеты польского журналиста и публициста Павла Вроньского (Paweł Wroński, род. 1964 г.), который писал о значении личности Григория Распутина в русской истории, названного «святым старцем», имелась ссылка на роман *Братья Карамазовы* для характеристики понятия «старцы» и их роли в «духовной жизни царской России» как людей «избранных Богом», зачастую без пострига или священнического сана

спорный вопрос: можно ли однозначно проецировать мировоззренческие позиции автора на современные геополитические процессы? В то же время не становится жертвой «двойственный» католицизм для Чеслава Милоша, и, только будучи таковым, он «имел бы право указывать православию на преступления Караджича» [Miłosz 1996: 23].

В рецензии на роман *Diana o la cazadora solitaria* (1994 г.) в польском переводе (*Diana albo samotne łowy*, 1998 г.) мексиканского писателя Карлоса Фуэнтеса критик Александр Качоровски отнесся к Достоевскому в анализируемом нами контексте. Дело в том, что в романе Фуэнтеса автобиографическая любовная история разворачивается на фоне неприкрытого антиамериканского мировоззрения, доходящего до шовинизма[726]. В этом видится связь с публицистикой русского писателя:

> К сожалению, Фуэнтес клеймит темные стороны «американского сна» похожим односторонним образом, как сто лет ранее Федор Достоевский, когда осуждал Запад в гнилом материализме. Впечатление усиливает тот факт, что автор *Дианы*, как и Достоевский, который день без написания хотя бы одного щекотливого предложения в адрес швабов, жидков или полячков считал потерянным, снова и снова преподносит читателю такие, например, остроты: «Может ли Луна оставаться романтической Дианой после того, как некий американец наложил там своего говна?» [Kaczorowski 1998: 5][727].

В данном случае шовинизм Достоевского выходит за границы исключительно «польского вопроса» и попадает в поле неприятия современной демократической реальностью и политкорректностью, особым образом сформировавшихся под влиянием исторических процессов уничтожения человека человеком по национальному признаку уже в XX веке и позже.

В то же время современный польский философ и историк идеи Анджей Валицки, ссылаясь на русского философа и диссидента А. А. Зиновьева (1922–2006 гг.), говорил на страницах газеты об отличии «западничества» от «европейскости»:

[Wroński 1997a: 12]. Достоевский, разбирая историю старчества, писал так: «Старец – это берущий вашу душу, вашу волю в свою душу и в свою волю. Избрав старца, вы от своей воли отрешаетесь и отдаете ее ему в полное послушание, с полным самоотрешением» [Достоевский 1976а: 26]. Именно такой путь ведет к «свободе от самого себя». В этом, вероятно, одно из объяснений огромного влияния «сибирского пророка» Распутина на царскую фамилию. Важной была также вера, что «старец» помогает болезненному царевичу Алексею и влияет на будущее России. Хотя в этом, скорее, видится образ Фомы Опискина из *Села Степанчикова и его обитателей*, нежели старца Зосимы.

[726] Отметим, что сама рецензия на книгу была разгромной, называвшей новый роман самым слабым произведением автора, когда интереснее читать о косметических средствах героини, нежели о социально-политическом фоне повествования [Kaczorowski 1998: 5].

[727] См. оригинал: „Niestety, Fuentes piętnuje ciemne strony «amerykańskiego snu» w podobnie jednostronny sposób, jak sto lat wcześniej Fiodor Dostojewski, kiedy ganił Zachód za zgniły materializm. Wrażenie pogłębia fakt, że autor *Diany* – niczym Dostojewski, który dzień bez skreślenia choćby jednego uszczypliwego zdanka pod adresem Szwabów, Żydłaków bądź Polaczków uważał za stracony – raz po raz częstuje czytelnika takimi np. bon motami: «Czy Księżyc może jeszcze pozostawać romantyczną Dianą po tym, jak jakiś Amerykaniec zdeponował tam swoje gówno?»".

> Проще говоря, это «американизм» – американская массовая культура и американский стиль жизни, тогда как понятие «европейскость» вбирает также классическую русскую литературу. Иными словами, «Европа» – это Достоевский, а «Запад» – это McDonald's [Walicki 2004: 15][728].

Шовинизм, который противоречит любой идее гуманистического содержания, настроен у Достоевского на инакомыслие, что в его публицистике достаточно сложно соотнести с классической демократической европейскостью как таковой. А это означает, что Достоевский может стать элементом своего мировоззренческого противоречия как с Европой, так и с Америкой, которые он объединял в своем наследии во враждебности оценок.

Неслучайно появление фамилии Достоевского в материале газеты к 200-летию польского политического деятеля Маурициа Мохнацкого (Maurycy Mochnacki, 1803–1834 гг.), который был участником восстания 1830–31 гг. и для которого «независимость Польши была религией». За оказание сопротивления полиции по приказу самого Великого князя Константина Павловича (1779–1831 гг.) он был исключен из университета, а еще на переломе 1823–24 гг. находился в заключении за участие в Союзе вольных поляков. Из публикации в газете можно узнать, что его виной было лишь то, что он «хотел независимости Польши». Автор материала проводит неслучайные параллели:

> Федор Достоевский – сначала заговорщик, а позже – *певец самодержавия* (курсив мой. – С. П.) в финальной сцене *Преступления и наказания* описал, как убийца старухи-процентщицы студент Раскольников в беседе со следователем Порфирием Петровичем осознал свой грех, а до этого греха его довел релятивизм в результате увлечения философией [Wroński 2003: 22][729].

Здесь обращает на себя внимание подчеркивание имперскости Достоевского, которая, хотя и выступает лишь образной характеристикой для осмысления биографии Мохнацкого, имеет свое значение для польского национального сознания. Далее отмечалось, что следователи того времени не играли в интеллектуальные забавы Порфирия Петровича, но причину преступления Мохнацкого увидели, почти как и в случае с Раскольниковым, в «слишком раннем познании политики».

Личность Мохнацкого, однако, не столь однозначна. Он вступил в игру с полицией, написал *Pisma karmelickie* (1824 г.), в которых осуждал либерализм польского образования и призывал царские власти к репрессивным шагам, стал царским цензором. Позже объяснял это попыткой спастись от

---

[728] См. оригинал: „Mówiąc skrótowo, jest to «amerykanizm» – amerykańska kultura masowa i amerykański styl życia, podczas gdy pojęcie «europejskości» ogarnia również klasyczną literaturę rosyjską. Innymi słowy: «Europa» to Dostojewski, a «Zachód» to McDonald's".

[729] См. оригинал: „Fiodor Dostojewski, najpierw spiskowiec, potem piewca samodzierżawia, w kulminacyjnej scenie *Zbrodni i kary* opisał, jak zabójca lichwiarki student Raskolnikow w rozmowie z prokuratorem Porfirym Piotrowiczem dostrzegł swój grzech, a do tego grzechu doprowadził relatywizm spowodowany upojeniem się filozofią".

ужасов тюрьмы, возрастом (ему было всего 20 лет), желанием обыграть полицию, выдавая себя за своего. Пример Мохнацкого станет символическим в польской истории, в которой регулярно появлялся вопрос о границах человеческого достоинства в неволе. Был Мохнацки предателем или не был – этот вопрос будет преследовать его до конца жизни и после смерти. Эта «ошибка молодости» сосуществует в Мохнацком с талантом первого литературного и музыкального критика, который открыл величие поэзии романтизма и музыки Шопена. А позже именно Мохнацки был одним из радикальных символов восстания. Тайный документ о сотрудничестве с полицией был обнародован во время восстания в январе 1831 года, что только обострило недоверие к Мохнацкому. Несмотря ни на что, он продолжил революционное сражение – пером и оружием. После поражения восстания царский суд приговорил его заочно к смертной казни, но ему удалось бежать за границу. Во Франции он написал *Восстание польского народа в 1830 и 1831 годах* (*Powstanie narodu polskiego w roku 1830 i 1831*), ставшего впоследствии польским революционным манифестом XIX века, к которому будут обращаться выразители идей независимости в дальнейшем [см. подробнее: Там же]. Всё это те идеи, на которые не соглашался Достоевский в своей публицистике. И именно поэтому его фамилия попала в публикацию о Мохнацком, хотя для массового читателя данный пример не является достаточно обоснованным и ясным.

«Польский вопрос» неминуем в современной рецепции и остается неразрешенным, вызывает споры и дискуссии. Здесь и фундаментальные проблемы исторической правды, и бытовые банальности публицистического стиля, и метафизические противоречия, и религиозные отличия. Полифонический автор в художественном мире прочитывается однозначно через публицистическое наследие. При этом необходимо учитывать факты эпохи, биографии, жизненные обстоятельства, формирующие смысловую канву *Дневника писателя*. При всем этом в авторском журнале идеи шовинизма, национализма и русского мессианизма озвучены достаточно однозначно и выразительно.

«Восточный вопрос»

Еще одним важным и ярко выраженным в *Дневнике писателя* является «восточный вопрос». Он вернулся с новой силой во время современных балканских войн 1991–2001 гг. Так, в репортаже, представляющем войну на Балканах через конференцию о национальных меньшинствах и демократии на тот момент в югославской Суботице, читаем: «Достоевский сказал, – говорит социолог Надежда Обрадович, – что зло придет на свет в маске добра. В Югославию зло пришло в маске демократии»[730] [Warszawski

[730] См. оригинал: „Dostojewski powiedział – mówi socjolog Nadeżda Obradović – że to zło przyjdzie na świat w masce dobra. Do Jugosławii zło przyszło w masce demokracji".

1992: 16]. Один из адаптированных Достоевским библейских мотивов попадает в современный автору публикации контекст, обретает новое смысловое наполнение. Более того, перекликается со взглядами русского писателя в *Дневнике писателя* на балканскую войну в XIX веке – «восточный вопрос». Конфликт, который продолжается на протяжении столетий, выглядит как нечто неразрешимое, история представляет проблему извечного шовинизма и национализма.

В то же время президент Республики Боснии и Герцеговины в 1990–96 гг., член Президиума Боснии и Герцеговины в 1996–2000 гг. Алия Изетбегович (Alija Izetbegović, 1925–2003 гг.) в исламе искал религию «середины», тогда как христианская утопия обещает счастье после смерти, а коммунистическая – до смерти, но без рая потом. Божественное происхождение для него заключалось в человеке искусства, таком как Микеланджело, Толстой, Кафка, Достоевский [Berić 2000: 22]. В этом новый виток известного «восточного вопроса», который не разрешен, но поставлен на паузу истории. Боснийские мусульмане, находясь в Европе, оказались будто представителями иного мира, что понимал Изетбегович, который наблюдал с болью за разделом своих территорий на боснийскую, сербскую и хорватскую: «В традиционно многонациональном обществе Боснии он видел опасность для самоидентичности мусульман. Многонациональность же понимал как союз трех по сути разделенных народов» [Там же][731]. Демократические договоренности в свете исламского фундаментализма исключались установкой на построение государства через призму ислама.

«Восточный вопрос» перестанет тревожить, если компромиссы взаимной толерантности станут возможны. Однако этнические убийства демонстрировали, что речи о терпимости быть не может, когда истоки конфликта уходят не только вглубь истории, но и становятся основой для современной конфронтации западного мира и России. Данный взгляд на страницах газеты отражен в перепечатанной в переводе из газеты «Известия» статье мэра Москвы Ю. М. Лужкова (1936–2019 гг.), который представил бывшего президента Сербии (1989–1997 гг.) и Югославии (1997–2000 гг.) Слободана Милошевича (Слободан Милошевић, 1941–2006 гг.) жертвой западного империализма. Лужков ссылался на «универсальные ценности» в «цивилизации человека», который оказывался неспособным противостоять системе «утопии глобализации». В этом ключе появлялась и ссылка на писателя: «Но Достоевский говорил о высокой цене слезинки ребенка не для того, чтобы кто-то – человек, а не Бог – присваивал себе исключительное право на убийство родителей плачущих детей» [Łużkow 2001: 10][732].

---

[731] См. оригинал: „W tradycyjnie wielonarodowym społeczeństwie Bośni widział niebezpieczeństwo dla tożsamości Muzułmanów. Wielonarodowość rozumiał jako zbiór trzech w istocie rozdzielonych narodów".

[732] См. оригинал в польск. издании: „Ale Dostojewski mówił o wysokiej cenie łzy dziecka nie po to, żeby ktoś – człowiek, a nie Bóg – przywłaszczył sobie wyłączne prawo zabijania rodziców płaczących dzieci".

Мэр Москвы лишал судей Гааги права на монополию правды, но умалчивал о кровавых событиях распада Югославии с Милошевичем в центре, уверенно и однозначно обвинив Запад. Лужков упрекал Россию в чрезмерной инертности, а указывая на Запад, говорил о «двойных стандартах» и «двойной нравственности», «лицемерии». Это именно та риторика, которой пользовался и Достоевский в контексте «восточного вопроса».

Углубленным продолжением темы становится книга переписки современных балканских писателей Мирко Ковача (Mirko Kovač, 1938–2013 гг.) и Филипа Давида (Filip David, род. 1940 г.), которая вышла в польском переводе в 2001 году (*Kiedy kwitnie zło. Książka listów 1992–1995*), о чем писала в газете переводчица художественной литературы с сербско-хорватского и македонского на польский язык Дорота Йованка Чирлич (Dorota Jovanka Ćirlić, род. 1954 г.). Филип Давид писал из Белграда, а Мирко Ковач из Ровиня в Хорватии, так как покинул Белград в знак протеста против национализма сербских властей. Их переписка – это попытка аналитического взгляда на события в Сербии и Хорватии, которые сам Ковач называл «балканской корчмой». Д. Й. Чирлич отмечала: «Эти письма – напоминание о чести во времена тоталитарного мышления, о праве на возражение, на бунт против того, что является анахроничным, посредственным, стадным. И что несет человеку позор» [Ćirlić 2001: 12][733]. Писатели не принимают любую форму национализма с каждой из сторон, а над этническими установками, идеологией и народом они помещают нравственность, культуру и Бога:

> Если помнить о такой иерархии, Туджман и Милошевич, бывшие президенты Хорватии и Сербии, утрачивают демонизм, приобретают соответствующие пропорции, ибо ведь писал цитируемый в письмах Достоевский, что если бы мы были лучше, преступники также были бы лучше [Там же][734].

Утопическая мечта об объятиях жертвы и палача так и осталась нереализованной на протяжении веков. Писатели не могут принять голоса тех, кто обещает поставить «точку в сербском национальном вопросе», или то, что хорватский «тысячелетний сон станет явью». Борьба, направленная на сражение между людьми, должна вестись против опасной идеологии, в которой используются все средства взаимного обвинения и уничтожения. Современные преступники, которые прикрываются «религиозно-патриотическим пафосом», названы Давидом «нашими учениками Достоевского», когда утрачивается истинная вера, ставшая инструментальной демагогией.

---

[733] См. оригинал: „To listy upominające się o godność w czasach totalitarnego myślenia, o prawo do sprzeciwu, do buntu przeciw temu, co anachroniczne, prostackie, stadne. I co przynosi człowiekowi hańbę".

[734] См. оригинал: „Jeśli pamięta się o tej hierarchii, Tudźman i Miloszević, byli prezydenci Chorwacji i Serbii, tracą demonizm, zyskują właściwe proporcje, bo przecież – pisał cytowany w listach Dostojewski – gdybyśmy byli lepsi, zbrodniarze też byliby lepsi".

Публицистка Ана Узелац (Ana Uzelac) задается вопросом об истории религиозного характера борьбы в регионе, когда в Сербии государственность сливается с религией в *святосаввие*[735], являющееся сербским православием особого типа. Присмотримся к данному материалу детальнее.

Неразделимыми составляющими самоидентичности балканских народов названы «национальное», «государственное», «религиозное», а поэтому видеть в причинах войн только религиозность недостаточно. После падения Константинополя (1453 г.) начинается развитие Османской империи, а для православных народов Балкан защита национальной идеи срастается с верой, но с преобладанием первого компонента, который разрастается до этноцентризма и этнофилетизма («подчинение Церкви национально-политическим идеологиям и программам»). Справедливости ради, необходимо отметить, что явление зашло так далеко, что на Поместном Константинопольском соборе 1872 года этнофилетизм был признан ересью. В XX веке, однако, данное явление возвращается с новой силой как ответ на годы атеизации. Начинается всё с «реинтерпретации» критики Европы. И в данном контексте в публикации газеты появляется Достоевский, который также всё острее критиковал Европу, что рано или поздно должно было обрести «характер идеологии».

Епископ Сербской православной церкви Николай (мирск. Никола Велимирович; серб. Никола Велимировић, 1881–1956 гг.) высказывал не только крайне националистические идеи, но и был близок к фашизму, восхваляя Гитлера, по приказу которого был арестован, но, даже находясь в лагере смерти Дахау, высказывал антииудаистские идеи. В науке и культуре он видел «дьявольских убийц», а в сербах усмотрел избранный народ – «новый народ Израиля». Европейский антропоцентризм, который ведет к атеизму и нигилизму, вслед критиковал и архимандрит Иустин (Попович) (архимандрит Јустин; мирск. Благое Попович, серб. Благоје Поповић, 1894–1979 гг.). Новому европейцу он противопоставил «Святосаввиевского Бого-человека – идеальную модель сербского православного христианина», что перерастает в «националистическое самообожествление и сербоцентризм», в котором участвуют и интеллектуальные элиты [Uzelac 1996: 15][736].

Сербия с ультраправыми идеями и православным влиянием оказалась под пристальным вниманием Евросоюза, в который устремлен официальный Белград. В 2010 году проявлением толерантности и терпимости

---

[735] Православие приходит на Балканы в 1054 году из Византии и приносит нераздельность церковных и государственных властей. То же отмечается и в Сербской церкви, которая как система оформляется благодаря ее первому архиепископу Савве (мирск. Растко Неманич; серб. Растко Немањић, ок. 1169–1236 гг.), позже признанному святым, наиболее почитаемым в Сербской православной церкви. Он стал основателем сербской автокефалии. Ему приписывается авторство церковных правил и светских законов. Отсюда название сербского православия – «святосаввие», которое было мостом, соединяющим Запад и Восток, Рим и Константинополь.

[736] В данном случае считаем необходимым кратко пересказать текст статьи, в которой достаточно цельно излагается история вопроса. К материалу добавлены некоторые собственные фактические дополнения в целях расширения содержания проблемы.

должен был стать парад сексуальных меньшинств, но в итоге мероприятие переросло в массовые столкновения противников с полицией. За этим событием последовали столкновения сербских так называемых футбольных фанатов с полицией в Генуе, где должен был проходить отборочный матч Евро-2012 со сборной Италии. Скандал усилился, когда выяснилось, что хулиганов из националистических организаций финансировали мафиозные структуры с целью очернения властей на международной арене. Более того, эти действия получили поддержку сербской православной церкви. Митрополит Амфилохий (Амфилохије, 1938–2020 гг.) заявил, что насилие стало результатом «парада стыда», и добавлял: «Мы все ответственны за всё, как говорил Достоевский» [Sulik 2010: 10][737]. Ультраправые настроения, описанные в публикации газеты, не способствовали европейской интеграции Сербии. И появление в этом контексте скептика Западной Европы Достоевского не выглядит случайным. 1 марта 2012 года Сербия всё же стала кандидатом в члены Евросоюза, но дорога в объединенную Европу пока не увенчалась успехом. И для российской геополитики это глубинный вопрос колониальной идеологии влияния в регионе.

Идеологическая система и механизмы ее работы с использованием атрибутов веры не являются ничем новым в истории, как и использование тех, кто может влиять на общественное сознание. Был ли таковым Достоевский? Вероятно, вполне как автор шовинистских идей в *Дневнике писателя*, где они обнажают парадоксы писателя-гуманиста. В художественном наследии смысловые манипуляции являются уже личной ответственностью интерпретаторов и читателей. Вопрос о политичности любого писателя всегда противоречив, так как, сближаясь своим творчеством с властью, автор утрачивает нравственную независимость. В ситуации с Достоевским дело обстоит куда сложнее: в художественном наследии он не является политическим напрямую. Современный польский писатель Ежи Пильх (Jerzy Pilch, 1952–2020 гг.) в одном из интервью для газеты отмечал:

> У Достоевского были больные взгляды, у Толстого не намного здоровее, но обоими владел дух романа, а не дух событий. Оба, однако, что имеет определенное значение, были гениями. Я считаю, что у писателя должны быть взгляды его персонажей, тогда как персонажи, как рекомендуют различные поэтики, должны быть разнородными [Wodecka 2012a: 12][738].

Следует отметить, что среди одиннадцати своих самых любимых авторов мировой литературы писатель называл шесть представителей именно русской литературы: «Платонов, Толстой, Достоевский, Бабель, Бунин, Чехов» [Pilch 2013: 23].

---

[737] См. оригинал: „Wszyscy jesteśmy odpowiedzialni za wszystko, jak mówił Dostojewski".

[738] См. оригинал: „Dostojewski poglądy miał chore, Tołstoj niewiele zdrowsze, ale obu we władaniu miał duch opowieści, nie duch dziejów. Obaj jednak, co ma pewne znaczenie, byli geniuszami. Myślę, że pisarz powinien mieć poglądy swych postaci, postaci zaś, jak zalecają rozmaite poetyki, powinny być zróżnicowane".

Падение Константинополя для Достоевского вписывалось в русскую историю, в которой появилась идея Третьего Рима, особенно после женитьбы в 1472 году Ивана III (1440–1505 гг.) на племяннице последнего императора Византии Константина XI (1405–1453 гг.) – Зое (Софье) (1455–1503 гг.). Она была последней из династии Палеологов[739]. В письме от 15 (27) мая 1869 года к А. Н. Майкову из Флоренции Достоевский предлагал сюжет былины, в которой можно отразить узловые моменты истории России, среди которых и последние дни Константинополя, что определило «всеправославное значение России»:

> …и полагается первый камень о будущем главенстве на Востоке, расширяется круг русской будущности, полагается мысль не только великого государства, но и целого нового мира, которому суждено обновить христианство всеславянской православной идеей и внести в человечество новую мысль, когда загниет Запад, а загниет он тогда, когда папа исказит Христа окончательно и тем зародит атеизм в опоганившемся западном человечестве [Достоевский 1986а: 40].

Что интересно, в этом же письме Достоевский отмечал, что в таком произведении «поляки бы должны были занять много места» [Там же: 41].

Как видно, «восточный вопрос» в рецепции писателя поднимается через современную политическую ситуацию Европы и колониальные аспекты российской истории. Идеи Достоевского здесь полностью совпадают с риторикой своего государства, которое придает им инструментальное значение в расширении собственной идеологии.

Рецепция *Дневника писателя* в ежедневнике „Gazeta Wyborcza” неизбежно осуществляется через рассмотрение вопросов колониальной политики. Исторические факты, взгляды Достоевского и современность создают единый посыл читателю. Восприятие «польского вопроса» и «восточного вопроса» иллюстрирует разрушительный геополитический план империи. Историческая правда обрастает манипуляциями (не без помощи идей Достоевского), которые выступают в качестве инструмента воздействия. Рецепция газеты позволяет массовому читателю подойти осмысленно к явлениям прошлого и современности.

Художественные произведения на страницах *Дневника писателя*

Бобок

«Записки одного лица» *Бобок* включены как часть *Дневника писателя* за 1873 год в журнал «Гражданин» (5 февраля). Рассказ имеет сюжет,

[739] Личность Софьи важна еще и потому, что после падения Константинополя она попала в Рим, где ее отец Фома и его семья приняли католицизм, а поэтому брак Софьи с Иваном III трактовался Папой Павлом II (Paulus PP. II, 1417–1471 гг.) как стратегический ход по распространению католичества в Московском государстве. Идея эта завершилась провалом, так как Софья, приехав в Москву, вернулась к религии предков – православию.

выстроенный на голосах, сне, фантазии, обрывках мыслей в пространстве кладбища, где читатель сталкивается с грешниками жизни, остающимися таковыми и после смерти[740]. В произведении звучит теза «перед судом божиим во гресех равны» [Достоевский 1980b: 45], а место пребывания персонажей названо «долиной Иосафатовой», где и будет, согласно *Библии*, происходить «страшный суд». Грешники, однако, не исправляются: «… тут вонь слышится, так сказать, нравственная – хе-хе! Вонь будто бы души, чтобы в два-три месяца успеть спохватиться… и что это, так сказать, последнее милосердие…»; и далее: «Разврат в таком месте, разврат последних упований, разврат дряблых и гниющих трупов и – даже не щадя последних мгновений сознания!» [Там же: 51; 54]. Реминисценцию произведения Достоевского можно найти позже в уже упоминаемой пьесе Ж.-П. Сартра *За закрытыми дверями*, в которой адом героев становятся они сами, пребывая в инфернальном пространстве после смерти.

Произведение Достоевского попадает на сцену театра „Polski" в Познани 9 февраля 2008 года, а оттуда через хвалебную рецензию Марты Казьмерской к читателю газеты [Kaźmierska 2008a: 6]. Режиссер Григорий Лифанов (род. 1966 г.) изначально обратился к рассказу Достоевского в качестве дипломного проекта в киношколе в Лодзи (Teatr Studyjny PWSFTviT, 2007 г.), но в сценической версии доработал постановку, прислушиваясь к замечаниям критиков: например, актеры уже не помещены под целлофан, как это было ранее. Всё действие основано на игре трех актеров и минимализме реквизитов. Главное действующее лицо – Ивана Ивановича – играет Лукаш Хрущ (Łukasz Chruszcz, род. 1983 г.), получивший за эту роль несколько театральных наград в Польше и за рубежом[741]; Семена Ардалионовича – Себастьян Цибульски (Sebastian Cybulski, род. 1982 г.)[742],

---

[740] Комментаторы *Полного собрания сочинений: В 30 томах* указывают на связь с традицией Н. В. Гоголя, обращают внимание на авторские реминисценции, а также называют ряд интерпретаторов рассказа (А. Белый, В. В. Вересаев (1867–1945 гг.), Л. П. Гроссман (1888–1965 гг.), К. В. Мочульский (1892–1948 гг.)), отмечают жанр мениппеи в понимании М. М. Бахтина. Кроме того, дана оценка персонажей: «При достаточном количестве злободневных полемических реалий в *Бобке,* его герои чаще всё-таки не „личности", а типы» [Достоевский 1980b: 407]. Отметим, что теории Бахтина были подвергнуты осмыслению и критике: это достаточно полно отражено в издании *М. М. Бахтин: pro et contra: Личность и творчество М. М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли: Антология* [Антология 2001], а также во втором томе данной антологии *Творчество и наследие М. М. Бахтина в контексте мировой культуры* [Антология 2002]. Например, об архаичности и о субъективности подхода М. М. Бахтина писал М. Л. Гаспаров (1935–2005 гг.) [Там же: 33–36].

[741] Спектакль получил награду на XII польском фестивале комедии „TALIA" в Тарнуве в 2008 г., а также приз за лучшее представление и лучшую продукцию на Международном театральном фестивале „Kosovalnfest" в Приштине (Косово) в 2010 г. [Grigorij Lifanov]. Сам Григорий Лифанов известен как режиссер, актер и педагог; окончил актерский факультет РАТИ-ГИТИС (мастерская И. И. Судаковой) и режиссерский факультет (мастерская М. А. Захарова) [MIŁ 2009: 6]; [Григорий Лифанов].

[742] В 2012 году актер сыграл роли Родиона Раскольникова, Заметова, Миколки в спектакле Григория Лифанова по роману *Преступление и наказание* (Teatr Powszechny im. Jana Kochanowskiego w Radomiu).

в роли Портрета – Филип Бобек (Filip Bobek, род. 1980 г.). Действие разворачивается в метафизическом пограничном состоянии между жизнью и смертью, а средством выстраивания концепции изображения становится ирония, которую режиссер находит у писателя:

> Григорий Лифанов – русский по происхождению, но увлеченный путешественник, привык вроде поговаривать, что польские деятели интерпретируют русскую литературу слишком пафосно. Своих актеров он повел иной дорогой. Зрителям ничего не остается, как только радоваться [Там же][743].

Таким образом польский зритель и читатель знакомится с малоизвестным для него произведением Достоевского, который обретает углубленное осмысление не только как автор большого романного жанра.

Постановка с успехом шла на сценах различных театров. Так, в ноябре 2009 года спектакль увидели зрители в Быдгоще в рамках министерского проекта приближения культурного наследия к жителям малых населенных пунктов[744], о чем писала газета, представляя небольшой критический материал: «Заглавный герой Бобок является чудовищем, привидением, которое преследует пребывающего в сомнениях писателя. Повесть Федора Достоевского оказывается всё же не только устрашающей, но и смешной» [MIŁ 2009: 6][745]. Лукаш Хрущ вспоминал, как режиссер ходил ночью по Лодзи в поисках вдохновения и подходящих мест, и признавался: «Режиссер говорит, что Достоевского необходимо играть легко и ловко, тогда как польские актеры выглядят как коровы: ничего, кроме ностальгии и слез» [Там же][746].

В 2011 году *Бобок* Г. Лифанова дважды показали на театральных встречах в Ольштыне (19. Olsztyńskie Spotkania Teatralne). В газете за 15 марта читаем об игре «классики с юмором»:

> Постановка представляет творческие мучения несостоявшегося литератора, корпящего над пустым листом бумаги. Причиной его проблем является преследующий

---

[743] См. оригинал: „Grigori Lifanov, z pochodzenia Rosjanin, z zamiłowania obieżyświat, zwykł ponoć mawiać, że polscy twórcy interpretują rosyjską literaturę zbyt patetycznie. Swoich aktorów poprowadził inną drogą. Widzom pozostaje się z tego tylko cieszyć".

[744] Проект базировался на принципах первого польского экспериментального театра-лаборатории „Reduta", который основали актер и режиссер Юлиуш Остерва (Juliusz Osterwa, 1885–1947 гг.) и театровед, театральный деятель и литературный критик Мечислав Лимановски (Mieczysław Limanowski, 1876–1948 гг.) [MIŁ 2009: 6]. Театр действовал в межвоенный период (1919–1939 гг.) в Варшаве и Вильно, одним из новаторских видов деятельности стали поездки по небольшим населенным пунктам, что позже приняли на вооружение другие театры. „Reduta" оказал влияние на известного театрального экспериментатора Ежи Гротовского, о котором мы уже многократно упоминали ранее.

[745] См. оригинал: „Tytułowy Bobok jest straszydłem, marą, która nęka pełnego rozterek pisarza. Opowieść Fiodora Dostojewskiego okazuje się jednak nie tylko straszną, ale i śmieszną".

[746] См. оригинал: „Reżyser mawia, że Dostojewskiego powinno się grać lekko i zwinnie, tymczasem polscy aktorzy są jak krowy: nic, tylko nostalgia i łzy".

> его кошмар, именно заглавный Бобок. Герои избавляются от мучительных видений, совершая их символическое погребение в горшке с фикусом [Czajkowski 2011: 2][747].

Уже в следующем году еще одна постановка по произведению Достоевского в Жешуве (Teatr Maska) в рамках театрального фестиваля „Źródła pamięci. Szajna – Grotowski – Kantor". Спектакль по *Бобку* представило местное общество художественных инициатив (Rzeszowskie Stowarzyszenie Inicjatyw Artystycznych „Pełna kultura"), которое в лице нескольких актеров и отвечало за режиссуру спектакля. Они создали «цельное гротескное видение „жизни после жизни"»: «Они выбрали текст Достоевского, но не того от великих идей и довлеющего морализаторства, Достоевский в *Бобке* дает людям по крайней мере несколько незначительных щелчков, является трагикомическим и даже гротескным» [Mach 2012: 3][748]. Представление было основано на театральном движении, и большое значение, как отмечалось в статье газеты, имели декорации, которыми занимался местный мастер Кшиштоф Палюх (Krzysztof Paluch). О самом представлении еще отмечалось:

> На сцене появляется ряд жутких трупов, но не разлагающиеся тела были ужасающими. Чем занимается в могилах это собрание подлецов, мошенников, доносчиков и шлюх? Они мечтают о жизни без стеснения, обсуждают, режутся в карты. В ожидании полного разложения они планируют посвятить последние минуты пребывания в сознании воспоминаниям о своих пакостях, чтобы вновь оживить чувства [Там же][749].

Спектакль получил высокую оценку и был назван «заявкой интересного и ищущего театра в Жешуве».

В 2016 году к постановке *Бобка* опять вернулся Г. Лифанов, на этот раз в Радоме (Teatr Powszechny im. Jana Kochanowskiego). В этом же театре режиссер уже успел поставить *Преступление и наказание*, премьера которого состоялась 3 марта 2012 года. Главную задачу, которую перед собой ставил Лифанов, как признавался в газете, чтобы каждый зритель, пользуясь спектром собственного опыта, ответил для себя на вопрос, кто такой Бобок. Действие разыгрывается в нескольких измерениях: квартира, кладбище, подземелье; важным элементом выступает актерская игра. В пьесу

---

[747] См. оригинал: „Przedstawienie ukazuje męki twórcze niespełnionego literata, ślęczącego nad pustą kartką papieru. Przyczyną jego problemów jest nękająca go zmora, czyli tytułowy Bobok. Bohaterowie pozbywają się dręczących ich zjaw, urządzając im symboliczny pogrzeb w doniczce z fikusem".

[748] См. оригинал: „Wybrali tekst Dostojewskiego, ale nie tego od wielkich idei i przytłaczającego moralizatorstwa, Dostojewski w *Boboku* daje ludziom co najwyżej kilka małych prztyczków, jest tragikomiczny, a nawet groteskowy".

[749] См. оригинал: „Na scenie pojawia się zestaw upiornych trupów, ale to, co w nich przeraża, to nie rozkładające się ciała. Czym zajmuje się w grobie ta zbieranina łajdaków, oszustów, donosicieli i dziwek? Marzą o życiu bez skrępowania, obgadują, rżną w karty. Czekając na ostateczny rozkład, planują poświęcić ostatnie chwile świadomości na wspominanie swoich łajdactw, aby znowu ożywić zmysły".

был введен компонент кукольного театра (куклы были специально изготовлены в Екатеринбурге). Серьезность и игра, жизнь и фантастичность скрепляют повествование. Режиссер, приглашая на постановку, говорил об универсальности и вечности писательских тем:

> Я не хотел бы, чтобы это был черный, твердый, резкий Достоевский. Мы ищем юмора, насколько он черный, не знаю. Мы в *Бобке* смеемся над человеком, над смыслом, который не имеет значения. Даже по ту сторону оказывается, что для человека важно, какое у него звание, статус, имущество. Это даже не юмор – только сатира над нашими пустыми капризами [Wiśniewska 2016: 8][750].

Серьезная проблематика в гротескном изображении делала из *Бобка* менипею на польской театральной сцене. Именно в таком виде это произведение попало к читателю газеты через рецепцию.

Кроткая

Первое упоминание повести Достоевского на страницах газеты происходит в контексте личности мультипликатора Петра Думалы, однако это не был отдельный материал, посвященный его фильму, который появился в 1985 году еще до создания ежедневника „Gazeta Wyborcza". Этот факт определял и дальнейшие упоминания работы Думалы, которую будут называть «одним из прекраснейших фильмов в истории нашей мультипликации»: «Думала проник, как могло бы показаться, на территорию, абсолютно недоступную для мультипликационного фильма, – великой психологической литературы. И достиг полного успеха» [Armata 1998: 6][751]. Критик ставил 11-минутный мультфильм выше ряда больших кинолент по повести Достоевского, в том числе *Кроткой* (*Une femme douce*, 1969 г.) французского режиссера Робера Брессона[752]. Экранизация польского мультипликатора имела колоссальный успех:

> Такой эффект был достигнут режиссером благодаря применению в мультипликационном фильме выразительных средств актерского кино (среди прочего мимика лица, использование близких планов, внутрикадровый монтаж) в соединении с изысканной пластикой, которая также зачастую выполняет повествовательные функции [Там же][753].

---

[750] См. оригинал: „Nie chciałbym, żeby to był czarny, twardy, ostry Dostojewski. Szukamy humoru, na ile on jest czarny, nie wiem. My w *Boboku* śmiejemy się z człowieka, z sensu, który nie ma znaczenia. Nawet po tamtej stronie okazuje się, że ważne dla człowieka jest to, jaki ma tytuł, status, majątek. To nawet nie humor, tylko satyra nad naszymi pustymi zachciankami".

[751] См. оригинал: „Dumała sięgnął, wydawać by się mogło, w tereny całkowicie niedostępne dla filmu animowanego – do wielkiej literatury psychologicznej. I odniósł pełny sukces".

[752] Как можно узнать из публикации газеты за 25 января 2003 года, данную картину Брессона в феврале этого же года увидел зритель кинотеатра люблинского центра культуры „Chatka Żaka" [AGDY 2003: 4].

[753] См. оригинал: „Efekt ten osiągnął reżyser dzięki zastosowaniu w filmie animowanym środków wyrazowych charakterystycznych dla kina aktorskiego (m.in. mimika twarzy, operowanie

Вспомнил критик данную продукцию и через год в публикации, посвященной фильму *Игрок* венгерского режиссера Каройя Макка, о котором мы писали выше. Ежи Армата напоминает о неудачных экранизациях прозы Достоевского:

> Сосредоточивались на литературном анекдоте, полноте динамизма и напряженной фабуле, забывая об атмосфере этой прозы. Ближе всех к творению гениального русского был Петр Думала в… девятиминутной мультипликационной адаптации *Кроткой*. Возможно, через рисунки, выгравированные в гипсовых табличках, легче, нежели «живым действием», передать нюансы этой прозы [Armata 1999b: 18][754].

Текст повести *Кроткая* по своей структуре уже напоминает сценарий: во вступлении *От автора* писатель не только рассуждает о жанре произведения, но и прорисовывает визуализацию сюжета. Читатель должен представить сцену, в которой разворачивается действие, а для этого, именно как в сценарии, даны не просто описания, но реплики-указания (ремарки), на что и как следует обратить внимание:

> Представьте себе мужа, у которого лежит на столе жена, самоубийца, несколько часов перед тем выбросившаяся из окошка. Он в смятении и еще не успел собрать своих мыслей. Он ходит по своим комнатам и старается осмыслить случившееся, «собрать свои мысли в точку». Притом это закоренелый ипохондрик, из тех, что говорят сами с собою [Достоевский 1982: 5].

Авторский сценарий имеет нарушенную хронологию, ретроспективен, насыщен скачками в действии, нелинеен, но всё это делает его цельным, создающим основу художественного произведения. Реплики «голова болит», «не заснул», «она всё больше и больше начала умолкать», «а я усиливаю молчание», «она злобно рассмеялась» и прочие звучат в тексте как те же ремарки писателя, некие подсказки для режиссера. Особенность текстовой организации заключается в том, что он написан раскадровками (описанием действия по кадрам):

> Я прекратил сцену вдруг, отворив дверь. Ефимович вскочил, я взял ее за руку и пригласил выйти. Ефимович нашелся и вдруг звонко и раскатисто расхохотался; затем всю дорогу до дома ни слова. Я вел ее за руку, и она не сопротивлялась. Напротив, она была ужасно поражена, но только до дома. Придя домой, она села на стул и уперлась в меня взглядом [Там же: 20].

---

planami bliskimi, montaż wewnątrzkadrowy) w połączeniu z wyrafinowaną plastyką, która często pełni także funkcje narracyjne".

[754] См. оригинал: „Koncentrowano się na literackiej anegdocie, pełnej akcji i suspensu fabule, zapominając o klimacie tej prozy. Najbliższy dziełu genialnego Rosjanina był chyba Piotr Dumała w... dziewięciominutowej animowanej adaptacji *Łagodnej*. Być może poprzez rysunki wyryte w gipsowych tabliczkach łatwiej niż «żywą akcją» oddać niuanse tej prozy". Как отмечалось выше, продолжительность мультфильма все же составляет 11 минут.

Автор будто подчеркивает, на что необходимо обратить внимание: «В первый раз не легла со мной, – это тоже заметьте…» [Там же]. В квартире огромное количество вещей и деталей, которые важны для понимания эмоционального состояния героев, что неизбежно переносится в различные сценарии. Вышеперечисленные черты способствуют передаче смысла произведения.

Мультфильм Думалы лишь начинается короткой голосовой цитатой из повести: «Вот, пока она здесь – еще всё хорошо: подхожу и смотрю поминутно; а унесут завтра и – как же я останусь один? <…> Странная мысль: если бы можно было не хоронить?» [Там же: 6; 35]. Даже использование данного текста имеет свою формальную особенность: цитата состоит из двух фрагментов, один из которых относится к началу монолога главного героя, а второй взят из последней страницы повести. Начало и финал становятся семантическим единством. Режиссер таким образом замыкает действие своего мультфильма в круге, который станет сквозным мотивом анимации: это и круг часов, и два круга-маятника, и изображение героев друг напротив друга в круге, и круглый стол, который станет квадратным. Круг здесь и возможность гармонии в символической перспективе, и ее недостижимость в пространстве анимационной реальности.

Далее в мультфильме предстает исключительно мир образов и звуков. Музыкальный фон Зыгмунта Конечного (Zygmunt Konieczny, род. 1937 г.) служит усилению разорванности и надлома отношений двух людей. Каждый дополнительный символ выполнет функцию исключительно подчеркивания отчужденности, которая углубляется в ретроспективном изображении. Появление образа паука, столь характерного для творчества Достоевского, вмещается в традиционное символическое понимание, имеющее негативную коннотацию. При этом паук у Думалы по мере развития сюжета увеличивается в размерах и в конце концов переворачивает стол, за которым сидят герои и который становится символом невозможности существования семейного очага. Таким символом тревожного распада выступает и муха, изображенная режиссером на лице еще живой Кроткой, мы слышим и звук, который издает насекомое. Сразу же после этого аниматор вводит традиционный для него элемент эротизма, в котором героиня изображена как телесное существо, даже соблазнительница. Но этим только усиливается драматизм ее внутреннего состояния. В следующей сцене мы видим героя, сидящего за спиной Кроткой, а героиня выглядит как копия картины *Крик* Эдварда Мунка (Edvard Munch, 1863–1944 гг.). В данном контексте приведем замечание литературоведа Луи Аллена (Louis Allain, 1933–2022 гг.) о героине Достоевского:

> Кротость определяет самоубийство, лишенное отрицания. По своей сути такой вид самоубийства не является бунтом ни против Бога, ни против Творения. Он является криком о помощи, сигналом бедствия – это обратный акт любви, скрытая мольба [Аллен 2000: 230].

Стержнем выстраивания сюжета выступает время, которое заполняет пространство через то усиливающийся, то исчезающий звук часов, которые изображены со стрелками, двигающимися в обратном направлении. Время бежит назад от сцены, в которой герой сидит перед телом мертвой Кроткой, но вдруг стрелки снова движутся в привычном направлении после выстрела героини из пистолета. Круг стола сменяется угловатым квадратом, который раздвигается, отдаляя героев. Привычные коричневый и черный цвета дополняются красным – разлитого из разбитого стакана вина. Дальнейшее действие – это бег героя, поиск жены и надежда на воссоединение. Но режиссер изображает лишь вспышку света. Окно, которое в начале мультфильма герой закрыл перед Кроткой, становится ее выходом в этот свет, движением к обретению личностной свободы. Но и телесной тленности: режиссер снова изображает муху, которая появляется на теле уже мертвой героини. Таким образом, Думала показывает кульминацию в сюжете и ее спад, когда круг действия начинает замыкаться, и в финале герой снова сидит перед телом жены, квартира, как и его жизнь, становится пустой, а всё пространство заполняет неумолимый звук часов, всепоглощающего времени. Хотя аниматор снова рисует муху, на этот раз насекомое убито героем – символ распада перестает существовать.

У польского режиссера исчезает ключевой символ, который и в повести *Кроткая*, и в *Дневнике писателя* за октябрь 1876 года подчеркивается писателем, – икона:

> Этот образ в руках – странная и неслыханная еще в самоубийстве черта! Это уже какое-то кроткое, смиренное самоубийство. Тут даже, видимо, не было никакого ропота или попрека: просто – стало нельзя жить, «бог не захотел» и – умерла, помолившись [Достоевский 1981b: 146].

Так писал Достоевский, что несколько противоречит традиционному догматическому осмыслению самоубийства. Петр Думала будто умышленно избегает религиозного авторского оправдания героини, расширяя тем самым контекст понимания. В финале трагическим лицом становится ростовщик, который попадает в мир пустоты, его жизнь лишается смысла, а он физически исчезает из пространства мультфильма. Режиссер указывал:

> Моей задачей была попытка создать психологический фильм в мультипликации. Анимационные фильмы должны быть или смешными, или образцовым пластическим видением. Я хотел проникнуть в психику человека, доказать, что такой способ высказывания может открыть наиболее важные моменты человеческого существования [Biedrzycki 1986: 16][755].

[755] См. оригинал: „Chodziło mi o próbę stworzenia filmu psychologicznego w animacji. Filmy animowane mają albo być śmieszne, albo mają być wysublimowaną wizja plastyczną. Ja chciałem wejść w psychikę człowieka, udowodnić, że ten środek wypowiedzi nadaje się do ukazania najistotniejszych spraw ludzkich".

Кроткая Думалы, попав к зрителю, становится достоянием многочисленных мероприятий, связанных с Достоевским, что также отмечалось в различных публикациях газеты. Так, мультипликация – на мероприятии *Восемь встреч с Достоевским* в кинотеатре люблинского центра культуры „Chatka Żaka" в феврале 2003 года [AGDY 2003: 4]. В мае этого же года мультипликация предстала перед краковским зрителем в кинотеатре „Apollo" в рамках дискуссионного киноклуба „Poza Prawem", организовавшего показ фильмов по произведениям Достоевского по понедельникам [JA 2003: 7]. *Кроткую* Думалы также увидели зрители во Вроцлаве в 2012 году (Centrum Edukacji Kulturalnej Dzieci i Młodzieży) в цикле *Kochać to nie zawsze znaczy to samo?* (*Любить не всегда означает любовь?*). В публикации указывалось, что работа является короткометражной, а также отмечались особенности технической реализации режиссера на гипсовых плитах. В рамках этого же мероприятия была показана картина *Кроткая* Мариуша Трелиньского, о которой пойдет речь ниже [AGNOSZ 2012: 4].

Отдельным материалом, относящимся напрямую к произведению Достоевского, можно назвать статью за 5 января 1995 года о монодраме по мотивам *Кроткой* в режиссуре Анджея Бубеня в Варшаве на сцене театра „Staromiejski" в Столичном центре культурного образования (Stołeczne Centrum Edukacji Kulturalnej) с Цезарием Жаком (Cezary Żak, род. 1961 г.) в главной роли. Сам режиссер признавался:

> Моя адаптация сохраняет верность тексту *Кроткой*. Я включил в спектакль все ее сюжетные линии. <…> Я старался быть как можно ближе романной философии Достоевского. Это повесть о человеке, который является необычайно сложным существом, потасканным и разорванным. Смешным и трагическим. Нет никакого сомнения, что необходимо обращаться к таким важным и прекрасным произведениям, как у Достоевского. Интересно, что Достоевский никогда ничего не написал для театра, а его тексты такие театральные [Monodram 1995: 5][756].

Это была также первая премьера театра, который только начинал свою работу. Зритель увидел монолог-исповедь закладчика, которого режиссер помещает в первой сцене под иконой Богородицы, ставшей началом знакомства с Кроткой и с которой героиня выбрасывается из окна. Но полуторачасовая исповедь не ведет к прощению, так как герой не приходит к окончательному покаянию на сцене. В финале актер лежит крестом с белым платьем жены-самоубийцы, но это только начало его крестного пути-страдания. Роман Павловски, который кратко пересказал спектакль в своей рецензии, видит в герое раздвоенность образа (статья так

[756] См. оригинал: „Moja adaptacja jest wierna tekstowi *Łagodnej*. Wszystkie jej wątki zawarłem w spektaklu. <…> Starałem się być jak najbliższy filozofii powieści Dostojewskiego. To opowieść o człowieku, który jest niezwykle skomplikowaną istotą, poszarpaną i rozdartą. Śmieszną i tragiczną. Nie ulega wątpliwości, że warto sięgać po dzieła tak ważne i piękne jak Dostojewskiego. To ciekawe, że Dostojewski nigdy nie napisał nic do teatru, a jego utwory są tak teatralne".

и называется *Spowiedź kanalii* (*Исповедь мерзавца*)) и подчеркивает, что режиссер и актер, видимо, пытаются его защищать, завершается постановка уже не с человеком, который является «простаком и эгоистом», а «страдающим»: «Вопрос „почему?", повторяемый много раз, будет после исповеди его искуплением» [Pawłowski 1995a: 6][757].

В 1995 году состоялась премьера фильма *Кроткая* известного польского режиссера Мариуша Трелиньского. Он ставил перед собой задачу быть максимально близким к пониманию смысла текста самим Достоевским. Отправным пунктом в кино для Трелиньского стала картина Робера Брессона, который снял свою *Кроткую* в 1969 году. Но для польского режиссера в этой ленте слишком много соотношений с конкретным временем – моментом съемок, что переносится в бунтарское изображение женского вопроса. Трелиньски желал выйти за границы времени и пространства, создать универсальный мир трагедии непонимания между людьми. Перед зрителем 93 минуты с известными актерами: Януш Гайос – ростовщик; Доминика Осталовска (Dominika Ostałowska, род. 1971 г.) – Кроткая (дебют в кино); Данута Стенка – Лукерья; Ян Фрыч – Ефимович; Ян Пешек – врач; Кристина Фельдман (Krystyna Feldman, 1916–2007 гг.) – тетка Кроткой. Сценография Анджея Пшедворского (Andrzej Przedworski) в ленте базируется на мрачных цветах: «Колористика картины связана с ее содержанием. Доминирующий цвет – серый, который ассоциируется с искуплением и грехом. Сценография Пшедворского заключает в себе веяние смерти» [Zimiński 1996: 68][758].

По признанию самого режиссера, это история об «одиночестве вдвоем». Смысловым дополнением, которое выходит на первый план, становятся именно фоновые элементы: тень, дождь, звуки, музыка – характерные составляющие поэтики текста Достоевского. Фоновой в повествовании представлена и история о поручике Ефимовиче. Героиня в фильме и ростовщик в рассказе узнают подробности, подслушивая. Трусость – ключ к пониманию психологии героя. Молчание, недоговаривание и есть то самое совместное одиночество. В тишине происходит борьба с его трусостью и силой Кроткой. Но в ее молчании заключена и глубина внутренней боли. Закладчик также проживает молча: «А я мастер молча говорить, я всю жизнь мою проговорил молча и прожил сам с собою целые трагедии молча» [Достоевский 1982: 14]. Их отношения выстроены на тишине: «Молча ходили и молча возвращались. Почему, почему мы с самого начала принялись молчать? Сначала ведь ссор не было, а тоже молчание» [Там же: 15]. Это молчаливое страдание. Именно взаимоотношениям посвящена значительная часть сюжета, хотя герои рассказа живут в гнетущей тишине: «Но ведь нельзя же было совсем молчать, ведь нельзя же было

[757] См. оригинал: „Pytanie «dlaczego?» powtarzane po wielokroć będzie po spowiedzi jego pokutą".

[758] См. оригинал: „Kolorystyka obrazu wiąże się z jego treścią. Dominujący kolor szary to barwa pokuty, grzechu. Scenografia Przedworskiego ma w sobie tchnienie śmierci".

не говорить вовсе!» [Там же: 32]. Мотив молчания в рассказе появляется и после смерти: «Сначала кричали, а тут вдруг замолчали и все передо мной расступаются и... она лежит с образом» [Там же: 33]. Мертвая тишина наступает в финале рассказа: «Всё мертво, и всюду мертвецы. Одни только люди, а кругом них молчание – вот земля!» [Там же: 35]. Каждый остается наедине с собой. М. Трелиньски замечал:

> Достоевский в своем творчестве многократно подвергал испытанию истины, заключенные в *Евангелии*, проверял, способен ли человек их соблюдать. В *Кроткой* он показывает, как тяжело выполнять один из базовых принципов – «Любите друг друга» [Bielas 1995: 6][759].

Именно эти слова с призывом любить герой произносит в заключительной сцене[760].

Персонажи, не умеющие достичь любви, истязают друг друга и себя, а понимание драматизма ситуации наступает слишком поздно. Именно внутренняя драма является предметом изображения для Трелиньского, который присматривается к лицам, выражению эмоций, символике цвета и образа. Это психологический анализ внутреннего мира главного героя, который выведен на первый план, тогда как, например, у Брессона Кроткая доминирует. Задача, которая поставлена перед актрисой, играющей Кроткую, – «передать силу молчания». Как говорил сам режиссер, *Кроткая* стала для него слишком личным произведением, самым важным: «Несмотря на то что изображает нынешнее кино, считаю, что мы все являемся идеалистами и романтиками. Нам стыдно об этом говорить, но мы все где-то в глубине души ищем гармонии, полноты, идеальной любви» [Там же][761].

Збигнев Подгужец критически оценил прием Трелиньского, который икону Богородицы, заступницы грешников, заменил иконой Христа: специалист по русской культуре[762] назвал это «богохульством»:

> На символическом языке это означает, что Христос ее должен забрать на небо, а это грех дерзости перед благодатью, грех против Святого Духа: верю, что,

---

[759] См. оригинал: „Dostojewski w swej twórczości wielokrotnie poddawał próbie prawdy zawarte w Ewangelii, sprawdzał, czy człowiek jest w stanie im podołać. W *Łagodnej* pokazuje, jak trudno jest sprostać jednej z podstawowych nauk, która brzmi: miłujcie się".

[760] Данный ракурс анализа произведения был использован нами в статье *Мотив молчания в повести «Кроткая» Ф. М. Достоевского* („Studia Rossica Gedanensia" (8/2021)).

[761] См. оригинал: „Wbrew temu, co pokazuje dzisiejsze kino, uważam, że wszyscy jesteśmy idealistami i romantykami. Wstydzimy się o tym mówić, ale wszyscy gdzieś w głębi duszy poszukujemy harmonii, pełni, miłości idealnej".

[762] Кроме отмеченного ранее (переводы текстов Достоевского и его жены), Подгужец является автором двухтомного издания бесед с художником, иконописцем, философом и православным теологом Ежи Новосельским: *Wokół ikony*, *Mój Chrystus*. Он также переводил труды Сергия Булгакова, Павла Флоренского (1882–1937 гг.); авторов русской литературы XX в. (В. Шаламова, Е. Замятина (1884–1937 гг.)). Подгужец является ключевой фигурой, изучавшей и популяризировавшей наследие Достоевского в Польше.

несмотря на мой грех, буду спасена. Нужно быть абсолютно ахристианским, чтобы так подойти к этой смерти [Kaczorowski 1996: 6][763].

Трелиньски уходит на шаг дальше самого Достоевского, который даровал надежду своей героине-страдалице, но не даровал окончательного прощения. В польском фильме режиссер, традиционно для своего творчества, становится интерпретатором голоса писателя.

В апреле 2000 года фильм Трелиньского попал на киноэкраны, о чем сообщала газета: «Достоевский на экране: изысканная адаптация его рассказа в мастерской интерпретации Гайоса. Браво режиссеру Мариушу Трелиньскому!» [Zarębski 2000h: 30][764]. Это была однозначная оценка картины, которую широкий зритель увидел на телеканале „TV Polonia". А уже в июне и июле в газете находим ту же информацию, но относящуюся к "CANAL+", который также показал картину Трелиньского [Zarębski 2000i: 32]; [Zarębski 2000j: 24].

В декабре 2002 года фильм представили на втором показе экранизаций по творчеству Достоевского в гданьском кинотеатре „Żak". В газете в анонсе этого мероприятия даны краткое содержание и некоторое осмысление картины:

Мариуш Трелиньски в визуально прекрасной *Кроткой* сохраняет верность прозе Достоевского. В отличие от адаптации Брессона почти тридцатилетней давности придерживается классических трех единств. Ограничивает пространство, создавая впечатление нарастающего сжатия, клаустрофобии, суровой страны-чистилища [Armata 2002: 4][765].

Как и мультипликация Думалы, лента Трелиньского была представлена краковскому зрителю в кинотеатре „Apollo" в рамках дискуссионного киноклуба „Poza Prawem", который организовывал показ фильмов по произведениям Достоевского по понедельникам, что уже упоминалось выше [JA 2003: 7]. В ноябре 2005 года картину показали в рамках цикла лучших экранизаций по творчеству Достоевского во Вроцлаве в дискуссионном киноклубе „Introspekcja". Правда, лента названа в газете «адаптацией рассказа», а не повести [Zaproszenia 2005b: 10][766]. Вместе с *Кроткой* Петра Думалы картина Трелиньского была показана во Вроцлаве еще в 2012 году (Centrum Edukacji Kulturalnej Dzieci i Młodzieży) в цикле *Kochać to nie*

---

[763] См. оригинал: „W języku symbolicznym to znaczy, że Chrystus ma ją do nieba zanieść, a to jest grzech zadufania w łasce, grzech przeciwko Duchowi Świętemu: wierzę, że mimo swego grzechu będę zbawiona. Trzeba być absolutnie achrześcijańskim, żeby tak potraktować tę śmierć".

[764] См. оригинал: „Dostojewski na ekranie: wysmakowana adaptacja jego opowiadania w mistrzowskiej interpretacji Janusza Gajosa. Brawa dla reżysera Mariusza Trelińskiego".

[765] См. оригинал: „Mariusz Treliński w pięknej wizualnie *Łagodnej* jest wierny prozie Dostojewskiego. W odróżnieniu od adaptacji Bressona, sprzed prawie trzydziestu lat, trzyma się klasycznych trzech jedności. Ogranicza przestrzeń, stwarzając wrażenie narastającego osaczenia, klaustrofobii, surowej krainy czyśćca".

[766] О данной картине на этом же мероприятии упомянуто в еще одной публикации газеты [Czyż 2005: 8].

zawsze znaczy to samo?, что уже отмечалось ранее. В публикации газеты говорилось, что лента является полнометражной, а также перечислялись ведущие актеры [AGNOSZ 2012: 4].

По словам режиссера, Достоевский стал для него проводником к открытию универсального литературного персонажа, который устремлен к поиску смысла собственной экзистенции, не может этого принять, но находится в кругу обреченности. Такого персонажа Трелиньски и пытается позже открыть в своих оперных постановках, создавая динамику внутреннего напряжения образа. В одном из интервью в 2002 году по случаю готовящейся премьеры *Дона Жуана* Трелиньски говорил: «Достоевский где-то написал, что его Ставрогин является старшим братом Онегина, а их братом является Дон Жуан. Один из критиков обнаружил черты Дон Жуана в моем Онегине. Это всё для меня является одной историей» [Pawłowski 2002c: 10][767]. Режиссер, отталкиваясь от культурного гипертекста, создает свой эстетический текст, вписанный в общие границы кода культуры. А поэтому важно не просто изображение реальности, но ее воображение и переживание, когда зритель становится также соучастником, додумывая и фантазируя. При этом Трелиньски признавался, что каждая премьера для него – страх возможного неприятия публикой, поэтому его творческий поиск занимает много времени, зачастую опирается на соответствующей музыке: «Во время работы над *Кроткой* Достоевского ритм всего фильма я увидел только тогда, когда услышал мелодию Вагнера» [Janowska, Mucharski 2006: 27][768].

Иная рецепция повести *Кроткая* появилась на страницах газеты в приложении „Wysokie Obcasy" в статье об актрисе, композиторе, пишущей музыку для театра, певице украинского происхождения Олене Леоненко (род. 1966 г.) [Grochowska 2001: 6]. Данный материал открывает еще один аспект рецепции. Женщину сравнивали с героиней повести, она шла к своей артистической мечте, но воспитывалась в семье, где переживала избиения и наказания со стороны отца, видела его жестокое отношение к матери, которая, как она призналась, никогда не любила мужа. В публикации находим: «Кроткая любила петь. Замолкла, когда в своем муже-ростовщике открыла негодяя. Он „грубым презрением" ломал ее характер, она только шаркала по ковру носиком правой туфли. Даже ненавидя, осталась, как признал ростовщик, непорочной» [Там же][769]. В этом фрагменте автор однозначно

---

[767] См. оригинал: „Dostojewski napisał gdzieś, że jego Stawrogin jest starszym bratem Oniegina, a ich bratem jest Don Juan. Jeden z krytyków zauważył rysy Don Juana w moim Onieginie. To wszystko jest dla mnie jedną opowieścią".

[768] См. оригинал: „Przy *Łagodnej* Dostojewskiego rytm całego filmu zobaczyłem dopiero, kiedy usłyszałem pieśń Wagnera".

[769] См. оригинал: „Łagodna lubiła śpiewać. Zamilkła, gdy w swoim mężu, lichwiarzu, odkryła kanalię. On «surową powagą» łamał jej charakter, ona szurała tylko po dywanie czubkiem prawego pantofla. Nawet nienawidząc, pozostała – przyznał lichwiarz – nieskalana". Олена Леоненко прошла дорогу неудач, падений и взлетов: против воли отца занималась театром и балетом, была цирковой артисткой, не смогла поступить на театральное отделение, после травмы

стоит на стороне Кроткой, представляя ее как страдалицу. Именно поэтому Олена Леоненко и близка к образу Достоевского. О нем при первой встрече в 1990 году в Варшаве Олена говорила с польским режиссером Лукашем Косом (Łukasz Kos, род. 1970 г.), который позже стал ее мужем. В статье звучало также еще одно сравнение с героиней Достоевского – Наташей из *Униженных и оскорбленных* (по словам Агнешки Глиньской (Agnieszka Glińska, род. 1968 г.)). Олена полюбила художника из богатой семьи; героиня, которая полюбила человека не своего круга, «говорила, что через страдание человек очищается». Олена верила, что страдание избавляет человека от гордыни, но только попав в Польшу, научилась отличать гордыню от самоуважения. Женщины связаны именно искупительным страданием, столь характерным для наследия Достоевского. Кроткая бунтует, проявляет гордыню, не выдерживает испытания – Олене это удается: простив отца, она обрела дом. Культуролог и антрополог театра Лешек Коланкевич, коллега известного Ежи Гротовского[770], говорил, что Олена в контактах с людьми ждет чего-то большего, чем просто соблюдения норм приличия: «Она ждала открытости, исповедальности, будто бы разговор становился неповторимым случаем, чтобы рассказать правду о себе и своей жизни. В этом смысле она из мира Достоевского и не вписывается в наше время» [Там же][771]. В статье очевидна попытка вписать реальное лицо в галерею персонажей Достоевского, так она и ее судьба становятся более понятны, но также через данную фигуру происходит и обратное: дается интерпретация героев писателя. Олена на практике достигает прощения зла, остается с добром – будто в контексте утопических мечтаний Достоевского, вопреки его богоборцам.

Глубину в повести увидел уже многократно упоминаемый актер Ян Новицки, творческая судьба которого связана с Достоевским и который в 2002 году взялся за подготовку на сцене краковского Старого театра своей версии постановки по данному произведению. Впервые об этом событии упоминается в газете за 27 сентября в статье, анонсирующей

позвоночника участвовала в труппе уличного театра, снова не смогла поступить, скиталась по отелям и чужим квартирам. Ездила по Украине и Кавказу, записывала народные песни, ставшие позже базой и вдохновением для ее репертуара. Основала театральную труппу «Выдыбай», которая представляла языческие обряды на улицах Киева. Ездила на театральные фестивали, налаживала контакты, попала в Польшу, где живет с 1990 года, познакомилась с театром Гротовского. Поселилась в доме семьи упоминаемого выше Петра Мицнера, выступала в музее Стависко Ивашкевичей. По-прежнему творчески активна [Grochowska 2001: 6]. Была также женой умершего в 2017 году писателя и драматурга Януша Гловацкого (Janusz Głowacki, 1938–2017 гг.).

[770] Лешек Коланкевич упомянут вместе с фамилией Достоевского и в публикации газеты за 7 декабря 2007 года, когда анонсировалась встреча *Dostojewski – Wielki Inkwizytor – teatr* в Институте им. Ежи Гротовского во Вроцлаве. Еще одним гостем встречи был Людвик Флашен [KAS 2007: 15].

[771] См. оригинал: „Oczekiwała odsłonięcia się, spowiedzi, jakby rozmowa była niepowtarzalną okazją, by wypowiedzieć prawdę o sobie i swoim życiu. W tym sensie ona jest ze świata Dostojewskiego i nie pasuje do naszych czasów".

театральный сезон 2002/2003 гг. Несколько неопределенно сообщалось, что премьера состоится «в какой-то вечер», что ведется работа, происходят встречи и консультации на репетициях. Точно было известно лишь то, что музыку к спектаклю напишет один из лучших современных польских композиторов театра и кино Збигнев Прайснер (Zbigniew Preisner, род. 1955 г.), работавший некогда с Кшиштофом Кеслёвским [Targoń 2002d: 6]. Газета больше не возвращалась к данной постановке. Ян Новицки рассказывал, что для него было важно показать дальнейшую судьбу ростовщика, которого зритель встречает через много лет после завершения сюжета повести.

В июле 2004 года в Познани (Dziedziniec Masztalarni) состоялась премьера рецитала *Łagodna* (*Кроткая*) Юстины Шафран (Justyna Szafran, род. 1974 г.)[772]. Это был сольный концерт актерской песни, состоявший из четырнадцати композиций. В интервью в газете ее спросили о связи с произведением Достоевского. Ю. Шафран отвечала:

> Это хорошая ассоциация… Достоевский был твердым аргументом за это название: и для диска, и для этого концерта. *Кроткая* – это также название одной из песен, слова к ней написал Ян Волек, музыку – Януш Стробел. Это юмористическая песня, заведомо смешная, в которой оказывается, что Кроткая совсем не такая уж и кроткая, как это могло бы показаться [Obrębowska-Piasecka 2004: 6][773].

И в этом прослеживалась прямая связь с героиней Достоевского, которая в определенный момент «бунтует» против пребывания в своей клетке. Существенным отличием является отсутствие комичности. На это замечание актриса отвечала: «Здесь также значительно больше оттенков… Ностальгия, печаль, задумчивость, некая мертвенность… А с другой стороны, много огня, темперамента, энергии. Я стараюсь разбудить в себе всё, что во мне есть» [Там же][774]. Для Ю. Шафран песни, появившиеся значительно раньше и отличающиеся одна от другой, отразили цельную структуру ее собственных переживаний, поиска себя, осмысления содержания композиций. Именно поэтому Достоевский и его произведение неслучайны. Героиня повести также пребывает в поиске ответа на важный вопрос о собственной свободе и предназначении. То, что на концерте становится представлением, зачастую комичным, в *Кроткой* – драматичным криком о помощи, результат которого – прыжок из окна. Кроткая

---

[772] Юстина Шафран стала известна после того, как в 1996 году получила первую премию жюри, награду журналистов и приз зрительских симпатий на фестивале актерской песни. Работает в музыкальном театре во Вроцлаве (Teatr Muzyczny Capitol). В 2007 году также появился диск *Łagodna* (MCA Records); перезаписан в 2018 году (Luna Music).

[773] См. оригинал: „To dobre skojarzenie... Dostojewski był zdecydowanym argumentem za tym tytułem: i dla płyty, i dla tego recitalu. *Łagodna* to także tytuł jednej z piosenek: słowa do niej napisał Jan Wołek, muzykę Janusz Strobel. To kabaretowa piosenka, z założenia śmieszna, w której okazuje się, że łagodna wcale nie jest taka łagodna, jak by się mogło wydawać".

[774] См. оригинал: „Tu też odcieni jest znacznie więcej... Nostalgia, smutek, refleksyjność, jakaś martwota... A z drugiej strony dużo ognia, temperamentu, energii. Staram się wywołać wszystko, co w sobie mam".

рецитала услышана зрителем, героиня Достоевского бежит от гнетущего молчания и непонимания.

В заметке от 22 сентября 2006 года сообщалось о постановке монодрамы *Кроткая* (*Łagodna*) в галерее „OFFicyna" в Щецине. В спектакле сыграл актер местного театра (Teatr Polski) Яцек Пётровски (Jacek Piotrowski, род. 1960 г.), в творческой биографии которого – роль Порфирия Петровича. Режиссер *Кроткой* – уроженка Львова, живущая в Щецине, Татьяна Малиновска-Тышкевич (Tatiana Malinowska-Tyszkiewicz, род. 1952 г.). В статье кратко приведена «простая фабула» произведения, а также комментарий актера: «Этот текст мне принесла Татьяна Малиновска-Тышкевич. <…> А я влюбился в этот материал. Это трудная вещь высшего уровня. Достоевский продолжает жить. Я читал этот рассказ много раз и каждый раз находил в нем что-то новое» [EP 2006: 11][775].

На театральный сезон 2010/2011 гг. анонсировалась *Кроткая* (*Łagodna*) в Быдгоще (Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy) в режиссуре Барбары Высоцкой (Barbara Wysocka, род. 1978 г.). В газете на локальных страницах за 29 сентября 2010 года читаем:

> Первая премьера в Быдгоще состоится уже в начале ноября. Над *Кроткой* Достоевского с нашей труппой работает Барбара Высоцка, лауреат «Паспорта» журнала „Polityka" этого года в категории «Классическая музыка». «Это звучная фамилия, но в первую очередь очень интересная личность и прекрасная режиссер, а также актриса Старого театра в Кракове», – говорит Павел Лысяк, директор городской сцены [MIŁ 2010: 1][776].

Рассуждала о *Кроткой* и сама режиссер в интервью для общего номера газеты в день премьеры – 6 ноября. Как она утверждала, для нее рассказ не являлся «текстом об одиночестве и трауре». Произведение Достоевского стало для Барбары Высоцкой рассказом о «распаде реальности», когда утрачивается возможность «взять под контроль ситуацию». Она говорила:

> *Кроткая* ассоциируется с мужчиной, страдающим над телом. А меня интересует представление раскола сознания, что перекладывается на расколотую структуру

---

[775] См. оригинал: „Ten tytuł przyniosła mi Tatiana Malinowska-Tyszkiewicz. <…> A ja się w tym materiale zakochałem. To rzecz trudna, z najwyższej półki. Dostojewski jest cały czas żywy. Wielokrotnie czytałem to opowiadanie i za każdym razem odnajdowałem w nim coś nowego".

[776] См. оригинал: „Pierwsza bydgoska premiera już na początku listopada. Nad *Łagodną* Dostojewskiego pracuje z naszym zespołem Barbara Wysocka, laureatka tegorocznego Paszportu «Polityki» w kategorii muzyka. – To głośne nazwisko, ale przede wszystkim bardzo ciekawa osoba i świetna reżyserka oraz aktorka Teatru Starego w Krakowie – mówi Paweł Łysak, dyrektor miejskiej sceny". Барбара Высоцка получила «Паспорт» журнала „Polityka" за свой оперный режиссерский дебют в Варшаве (Teatr Wielki – Opera Narodowa) в ноябре 2009 года. Это была постановка по рассказу *Падение дома Ашеров* (*The Fall of the House of Usher*, 1840 г.) Эдгара Аллана По (Edgar Allan Poe, 1809–1849 гг.) одноименной оперы (1987 г.) американского композитора Филипа Гласса (Philip Glass, род. 1937 г.).

спектакля. Поэтому я предупреждаю, что не анализ чувств для меня был самым важным. И если кто-то приходит, чтобы увидеть историю любви или ее отсутствия, то может быть разочарован [Derkaczew 2010d: 12][777].

На вопрос о страхе самого Достоевского перед его текстом и оправдании во вступлении к «фантастическому рассказу» режиссер ответила:

Я тоже боюсь этого текста. В нем есть что-то раздражающее, неприятное – как в содержании, так и в форме. Оборванная и лишенная возможности объяснения история заключена в порезанное и нескладное повествование. Достоевский пытается уловить случай, момент, который решает нашу судьбу. Отсутствует возможность мыслью контролировать происходящее. Я знаю, что в очередной раз повторяю эту тему, и по-прежнему у меня нет ответа. И возможно, так лучше [Там же][778].

В день премьеры на локальных страницах (Bydgoszcz) газеты одновременно вышло еще одно интервью с режиссером. Из него можно было узнать, что монолог Достоевского перевоплотился в спектакль с шестью актерами. Все они выступают в современных костюмах. Выходя из исторического пространства, образы обретали универсальное звучание. Хотя спектакль затрагивал актуальную проблематику, он не имел отношения к политической ситуации. Барбара Высоцка понимала, что это лишь одна из версий сценической реализации, и позже хотела вернуться к тексту Достоевского: «В *Кроткой* наиболее волнительной для меня является форма и хаотическая запись состояния сознания, вопрос самоубийства и случай, который влияет на наши решения. Этот текст возвращался ко мне многократно и, вероятно, еще будет возвращаться» [Łubecka 2010a: 6][779].

Режиссер сосредоточилась на внутреннем мире персонажа. Центром повествования оставался ростовщик – Мирослав Гузовски (Mirosław Guzowski, род. 1959 г.), но действующим лицом стала и «безголосая» у писателя Кроткая – Доминика Бернат (Dominika Biernat, род. 1982 г.), а также,

---

[777] См. оригинал: „*Łagodna* kojarzy się z facetem cierpiącym nad trupem. A mnie chodzi o przedstawienie rozbicia umysłu, które przekłada się na rozbitą strukturę spektaklu. Uprzedzam więc, że nie analizowanie uczuć było dla mnie najważniejsze i jeśli ktoś przychodzi, żeby zobaczyć historię miłości lub jej braku, to może być rozczarowany".

[778] См. оригинал: „Ja również boję się tego tekstu. Jest w nim coś drażniącego, nieprzyjemnego, zarówno w treści, jak i w formie. Urwana i niemożliwa do wyjaśnienia historia ujęta w poszatkowaną i nieskładną narrację. Dostojewski próbuje uchwycić przypadek, moment, który decyduje o naszym losie. Brak możliwości opanowania myślą tego, co się dzieje. Wiem, że po raz kolejny powtarzam ten temat, i wciąż nie mam odpowiedzi. I może lepiej".

[779] См. оригинал: „W *Łagodnej* najbardziej poruszająca dla mnie jest forma i chaotyczny zapis stanu umysłu, kwestia samobójstwa i przypadku, który wpływa na nasze decyzje. Ten tekst wracał do mnie kilkakrotnie i prawdopodobnie jeszcze będzie wracał". Из данной публикации можно было узнать, что медиапартнером спектакля стал ежедневник „Gazeta Wyborcza". На спектакль разыгрывались входные билеты, которые можно было получить, ответив на вопрос, в какой номинации режиссер Барбара Высоцка получила «Паспорт» еженедельника „Polityka".

будто античный, хор, воплотивший в себе многоголосье повествования. Режиссер ушла от традиционной для данного произведения монодрамы, камерности, чтобы заглянуть в сознание персонажа:

> Один главный герой, ведущий повествование, его партнерша и четыре лица, представляющие хор. Роли распределены непропорционально: Достоевский не дал заглавной героине текста, она существует лишь в повествовании кого-то. В нашей постановке мы видим ее в сценах из прошлого, так, как ее запомнил произносящий монолог. Как она, так и хор имеют весьма сложное задание: нелегко играть образ из чьего-то воображения, из чьей-то памяти [Там же][780].

Следует добавить, что по сути весь сюжет произведения разворачивается в полной тишине, где читатель следит за мыслью героя в изложении писателя.

Уже в следующем номере газеты после премьеры спектакля на локальных страницах появилась рецензия. В постановке рецензентка не нашла ответа на вопрос, почему случилась трагедия. Удачным сценическое решение оценивалось «лишь наполовину». Первая часть спектакля предстала динамичной и полной драматизма, позитивно влияли на это видеосцены на экранах и хор. Но во второй части отмечался режиссерский хаос, использование мультимедиа стало автоплагиатом Высоцкой из ее оперной постановки *Падение дома Ашеров*. Поворачивающаяся сцена не вносила новаторства в реализацию. Рецензентка указывала, что режиссер утратила контроль над происходящим, а постановка не передавала драматургии произведения [Łubecka 2010b: 5].

Через три дня после премьеры появилась и вторая рецензия в общем номере газеты, где постановка названа «расплатой с человеческим желанием доминирования». Счастливые сцены из семейной жизни, которыми на видео открывался спектакль, закрывали экраном драматическую реальность уже произошедшей беды. Видео – это то, как могло бы быть, некая романтическая мечта. В этой рецензии нет категоричности в оценке спектакля, в котором, однако, отмечена обвинительная установка для социопатического героя-истязателя, тогда как текст Достоевского не звучит однозначно:

> Во множестве экранизаций (в том числе Робера Брессона или Мариуша Трелиньского) история представлялась как портрет токсичного брака, манифест женщины, сражающейся за духовную эмансипацию, или исследование одиночества вдвоем. Барбара Высоцка предложила весьма сухой, расчетливый спектакль-процесс. Она рассчитывает человеческую потребность доминирования, манипулирования, власти [Derkaczew 2010e: 16][781].

---

[780] См. оригинал: „Jeden główny bohater, prowadzący narrację, jego partnerka oraz cztery osoby tworzące chór. Role rozłożone są nierówno – Dostojewski nie dał tytułowej bohaterce tekstu, istnieje ona tylko w czyjejś opowieści. W naszej inscenizacji oglądamy ją w scenach z przeszłości, tak jak została zapamiętana przez prowadzącego narrację. Zarówno ona, jak i chór mają bardzo trudne zadanie – nie jest łatwo grać postać z czyjejś wyobraźni, z czyjejś pamięci".

[781] См. оригинал: „W licznych ekranizacjach (m.in. Roberta Bressona czy Mariusza Trelińskiego) historia bywała przedstawiana jako portret toksycznego małżeństwa, manifest kobiety

На постановку *Кроткой* в танце 15 апреля 2016 года приглашала афиша газеты в Лодзи (AOIA – Akademicki Ośrodek Inicjatyw Artystycznych). Спектакль состоялся в рамках ежемесячного цикла встреч театра танца „Scena Ruchu" [IZ 2016: 23]. Публикация не раскрывала деталей, которые можно найти на странице организатора AOIA. В основу театральной передачи смыслов данного проекта положено движение. Постановку подготовила группа из Жешува (Teatr O.de.la), которая появилась в 2014 году и выстраивала диалог со зрителем через танец. Хореограф – Марта Буры (Marta Bury). На странице AOIA о событии находим:

> …создателей спектакля интересует тишина – источник страдания и одиночества главных героев *Кроткой* Достоевского. Анализ тишины – как отказ от общения между двумя людьми – супругами, обреченными друг на друга, – это интереснейшая задача нашего спектакля [Łagodna][782].

Здесь же приведен фрагмент положительной рецензии сценографа Барбары Кендзерской (Barbara Kędzierska), отмечавшей аутентичность постановки, в которой иногда исчезает даже музыка, но повествование продолжается:

> Без слов, без музыки, а всё же зрительный зал переполнен четкой эмоцией. Оказывается, что иногда совсем нет необходимости в речи, чтобы передать соответствующие смыслы и чувства. Думаю, что лучшим резюме для этой постановки будет просто написать, что *Кроткая* в исполнении «Театра O.de.la» прекрасно понимается без слов [Там же][783].

Мотив молчания в повести (определенной при данной постановке как «рассказ») является одним из основных структурно-смысловых элементов произведения, сюжет которого, напомним, разворачивается в абсолютной тишине.

Специалист по англоязычной литературе, критик и переводчик Ежи Ярневич (Jerzy Jarniewicz, род. 1958 г.) указал на образцовый пример малого жанра в *Кроткой* в контексте мировой литературной традиции:

> Кафка, Мелвилл, Достоевский, Фолкнер. Романисты, которые соглашались на короткую дистанцию, обращаясь к написанию рассказов, но не снизили своего творческого полета, а наоборот, взошли на вершину того, что возможно

---

walczącej o duchową emancypację czy studium samotności we dwoje. Barbara Wysocka zaproponowała dość suchy, rozliczeniowy spektakl proces. Rozlicza ludzką potrzebę dominacji, manipulacji, władzy".

[782] См. оригинал: „…twórców spektaklu interesuje cisza – źródło cierpienia i samotności głównych bohaterów *Łagodnej* Dostojewskiego. Analiza ciszy – jako zaniechania komunikacji miedzy dwojgiem ludzi – małżonków, skazanych na swoje towarzystwo, to najciekawsze zadanie tego spektaklu".

[783] См. оригинал: „Bez słów, bez muzyki, a jednak sala wypełniona jest wyraźną emocją. Okazuje się, że czasem wcale nie trzeba nam oracji, żeby przekazać innym właściwe treści i uczucia. Myślę, że najlepszym podsumowaniem tej sztuki będzie po prostu napisać, iż *ŁAGODNĄ* w wykonaniu «Teatru O.DE.LA» rozumie się doskonale bez słów".

в литературе. Поэтому короткая дистанция в прозе у меня ассоциируется не со спринтом, а со взлетом [Jarniewicz 2017: 76][784].

Следует отметить, что сам Достоевский охарактеризовал *Кроткую* как «фантастический рассказ», но в литературоведении общепринятым определением жанра является повесть. Сравнительно небольшое произведение представляет собой квинтэссенцию миросозерцания писателя, заключает в себе главные мотивы его наследия. Именно поэтому для Ежи Ярневича оно имеет наивысшую ценность: «Князь Мышкин является одним из наиболее удачных представлений в русской прозе, но Кроткая, безымянная героиня рассказа с таким же названием, является моей хорошей знакомой» [Там же][785]. Критик указывал на особенности жанра рассказа, подчеркивая, что исторически сложилось, когда рассказанное устно отличается лаконичностью, точностью и неоднозначностью. Значительными выступают многочисленные детали, предметы интерьера, указания вскользь. Именно всё это расширяет содержательный пласт повествования в коротком жанре, приближает его к апокрифичности.

Рецепция повести *Кроткая* является ярким примером того, как из осколочных представлений и оценок вырисовывается цельный анализ литературного произведения. Отмеченные особенности создают литературоведческую основу для дальнейшего изучения и понимания. Интерпретации в театре и кино открывают целый ряд неочевидных смыслов и прочтений, которые помогают выйти на мотивную структуру произведения, в котором через мотив молчания можно производить анализ. Повесть уверенно входит к польскому зрителю и читателю, и немалую в этом роль, на наш взгляд, играет именно рецепция газеты.

Сон смешного человека

В 1997 году газета сообщила о премьере спектакля *Bilard petersburski* (*Петербургский бильярд*) в режиссуре Агнешки Липец-Врублевской (Agnieszka Lipiec-Wróblewska, род. 1966 г.) в варшавском театре „Studio" [Wyżyńska 1997: 7]. Она не раз обращалась в своей работе к русской классике, на этот раз – к *Сну смешного человека*, дополненного в процессе работы над постановкой *Записками из подполья*. Главную роль сыграл Кшиштоф Майхшак (Krzysztof Majchrzak, род. 1948 г.), который также создавал и сценарий спектакля. Кроме того, были задействованы следующие актеры: Редбад Клынстра (Redbad Klynstra, род. 1969 г.), Агнешка Бжезиньска (Agnieszka Brzezińska, род. 1971 г.), Хелена Норович (Helena Norowicz,

[784] См. оригинал: „Kafka, Melville, Dostojewski, Faulkner. Powieściopisarze, którzy godzili się na krótki dystans, pisząc opowiadania, ale lotów nie obniżyli, tylko wznieśli się na wyżyny tego, co w literaturze możliwe. Dlatego krótki dystans w prozie kojarzy mi się nie ze sprintem, ale ze wzlotem".

[785] См. оригинал: „Książę Myszkin jest jedną z najbardziej udanych kreacji w prozie rosyjskiej, ale to Łagodna, bezimienna bohaterka opowiadania o tym tytule, jest moją dobrą znajomą".

род. 1934 г.), Петр Байор (Piotr Bajor, род. 1960 г.), Гжегож Эмануэль (Grzegorz Emanuel, род. 1965 г.), Дариуш Якубовски (Dariusz Jakubowski, род. 1959 г.), Кшиштоф Стружицки (Krzysztof Strużycki, род. 1956 г.).

Свой очередной «фантастический рассказ» *Сон смешного человека* Достоевский включил в *Дневник писателя* за апрель 1877 года, это было единственное художественное произведение за весь год [Достоевский 1983: 104–119]. Для польской режиссера произведение выглядело «удивительно современным», она увидела в нем «поток сознания» Джеймса Джойса (James Joyce, 1882–1941 гг.): «Мыслительный процесс главного героя рваный, не является непрерывным. Таким образом сегодня функционирует телевидение и кино» [Wyżyńska 1997: 7][786]. Данная особенность выступала в качестве драматического двигателя произведения, делала прозу театральной. Это была история о «человеке-никто» и «человеке-каждом», который является архетипом творчества писателя, «в очередных фазах своей жизни напоминает каждого из трех братьев Карамазовых». Название спектакля неслучайно: герои играют в «петербургский бильярд», который предполагает использование белых шаров: «Петербург ассоциируется с Достоевским, а белые шары – с *Белыми ночами*, поэтому всё совпадает» [Там же][787].

М. М. Бахтин говорил о рассказе как о средоточии «предельного универсализма» в «предельной сжатости», утверждая, что это «почти полная энциклопедия ведущих тем Достоевского» [Бахтин 1963: 199–201]. История действительно универсальна: герой во сне попадает в рай, который представлен как двойник грешной Земли, но до грехопадения; восхищение сменяется тем, что он «развратил их всех», это приводит к постепенному упадку утопии и поиску путей возвращения; люди осознают невозможность обретения рая, хотя истина предстает простой: «Главное – люби других как себя…»; и далее: «Если только все захотят, то сейчас всё устроится» [Достоевский 1983: 119]. Евангельская истина «возлюби ближнего твоего, как самого себя» (Мк. 12, 31) выглядит как неосуществимая теория земного рая, которую воплотить в жизнь пытаются представители различных народов и культур на протяжении тысяч лет. Тема золотого века становится сквозной и в наследии Достоевского, на что обращали внимание комментаторы *Полного собрания сочинений: В 30 томах* [Там же: 405][788].

Рецепция произведения не является обширной, однако отражает тематический центр *Сна смешного человека* с выходом на обобщение в наследии писателя. Что важно, затронут жанр утопии, который сосуществует в творческой системе Достоевского наряду с антиутопией, представленной на уровне метажанра.

---

[786] См. оригинал: „Proces myślenia głównego bohatera jest nieciągły, rwany. W podobny sposób funkcjonuje dziś telewizja, film".

[787] См. оригинал: „Petersburg kojarzy się z Dostojewskim, a białe kule z *Białymi nocami*, więc wszystko się zgadza".

[788] См. подробнее в этом издании, где также приведен список исследований ученых, которые занимались темой: Г. М. Фридлендер, Н. И. Пруцков, Н. Ф. Бельчиков.

Художественные произведения *Дневника писателя* (*Бобок*, *Кроткая*, *Сон смешного человека*) через рецепцию в газете дополняют проблемное многообразие публицистики, а также служат созданию цельного образа мира писателя.

Литературные связи с творческой системой Ф. М. Достоевского

Достоевский и контексты русской литературы

Достоевский появляется в газете как автор, оказавший несомненное влияние на всю последующую мировую литературу. Не являются здесь исключением и авторы собственно русской литературы XX века и современности. Именно поэтому проникновение писателя в польское медиапространство возможно и через иных авторов русской литературы в самом широком смысле.

В июне 1997 года абхазский писатель Фазиль Искандер (1929–2016 гг.), прощаясь с поэтом Булатом Окуджавой, вспомнил и другого автора: «Как когда-то написал Достоевский, у человека всегда должен быть дом, в который можно вернуться. В годы, когда у нас уже не было никакой надежды, таким домом были для нас песни Булата» [Iskander 1997:20][789]. В этом поэтическом образе дома скрывается судьба обычного человека, который утратил свою ценность в коллективной идеологии. Именно человек – мир Достоевского, который 16 августа 1839 года писал из Петербурга брату Михаилу: «Человек есть тайна. Ее надо разгадать, и ежели будешь ее разгадывать всю жизнь, то не говори, что потерял время; я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком» [Достоевский 1985a: 63].

Достоевский помещен в самый центр польской культуры, в которой становится интересен не только русской тематикой, но и вопросами общечеловеческого масштаба. В обширной статье газеты о писателе И. Э. Бабеле

[789] См. оригинал: „Jak kiedyś napisał Dostojewski, człowiek zawsze powinien mieć dom, do którego może wrócić. W latach, kiedy zabrakło nam już wszelkiej nadziei, takim domem były dla nas pieśni Bułata”.

(1894–1940 гг.) польский писатель Ежи Помяновски рассуждал о революции и неслучайности ее истоков:

> Не без повода именно среди русских распространился вид совершенно бескорыстных энтузиастов, которые с несколькими брошюрами за пазухой шли в народ, чтобы склонить его наконец к бунту. Достоевский видел в них бесов или одержимых. Толстой – схизматиков святого дела. Короленко, Андреев, Горький – благородных обреченных жертв этого дела. Наш Бжозовски показал, чем для них оказалось давление нравственного императива и последствия согласия на все пути борьбы с несправедливостью [Pomianowski 2012: 30][790].

Бабель же предстает здесь как очевидец ужасающего террора XX века, а также жертва этой системы. Его *Конармия* (1926 г.) – это и польская история: описание похода армии под командованием С. М. Будённого (1883–1973 гг.) на Польшу. Писатель изобразил метафизику смерти в историческом пространстве своего времени – как начале катастроф века.

Для многих литературоведов А. И. Солженицын являлся последователем идей Ф. М. Достоевского о «народе-богоносце», православии как основе русской идеи, почвенничестве. Литературовед Тадеуш Климович в публикации в газете о Солженицыне называл его «духовным наследником Достоевского». При этом упоминал о «ксенофобском пренебрежении», которое последний питал по отношению к иным нациям (назывались «претенциозные „полячки"» и «„умственно отсталые" немцы) и конфессиям, а в качестве примера «исповеди автора *Бесов*» приводил фрагмент из письма к А. Н. Майкову от 31 декабря 1867 (12 января 1868) года из Женевы:

> А мы всё это время великую нацию составляли, Азию навеки остановили, перенесли бесконечность страданий, *сумели* перенести, не потеряли русской мысли, которая мысль обновит, а укрепили ее, наконец, немцев перенесли, и всё-таки наш народ безмерно выше, благороднее, честнее, наивнее, способнее и полон другой, высочайшей христианской мысли, которую и не понимает Европа с ее дохлым католицизмом и глупо противоречащим себе самому лютеранством [Достоевский 1985b: 243].

Солженицын, как говорил критик, понял, что «является кем-то большим, нежели просто писателем»:

> Поэтому стал Миссионером, несущим человечеству новое нравственно-экономическое устройство; Учителем Нации, знающим ответы на все вопросы

[790] См. оригинал: „Nie bez przyczyny wśród Rosjan właśnie rozmnożył się gatunek zgoła bezinteresownych zapaleńców, którzy z kilkoma broszurami za pazuchą szli w lud, aby skłonić go wreszcie do buntu. Dostojewski widział w nich biesów albo nawiedzonych. Tołstoj – schizmatyków świętej sprawy, Korolenko, Andriejew, Gorki – tej sprawy szlachetnych straceńców. Nasz Brzozowski pokazał, czym był dla nich nacisk moralnego imperatywu i skutki zgody na wszystkie sposoby walki z nieprawością".

и развеивающим всякие сомнения; Гуру – или лучше, согласно православной традиции, Старцем, который учит искусству жизни; неоспоримым Нравственным Авторитетом для опороченной коммунистами России и осквернённой либералами западной цивилизации [Klimowicz 2003: 16][791].

Усиливающийся менторский тон Солженицына с годами всё больше перекликался с публицистическим наследием Достоевского и его идеями, в чем мог утвердиться в газете и польский читатель. Мир одной правды, замененный на мир множественности выборов, не позволял в полной мере принять либерализм демократического Запада. В качестве биографической параллели литературовед приводил недовольство Солженицына налоговой инспекцией в Швейцарии, как некогда Достоевского, который возмущался требованием хозяина оплатить за гостиницу. А вот после возвращения в Россию в 1994 году автор, как писал критик, «уже не хотел быть Достоевским, только Львом Толстым», который поучает мир из подмосковной резиденции [см. подробнее: Там же].

Публицист Леопольд Унгер (Leopold Unger, 1922–2011 гг.) обращается к наследию А. И. Солженицына, оказавшего огромное влияние на мировую литературу, общественную мысль, исторический процесс[792]. Эта статья выходит через день после смерти Солженицына, который назван «современным Достоевским» [Unger 2008: 16]. В этом же номере газеты помещено краткое интервью с писателем Борисом Стругацким (1933–2012 гг.)[793], который рассказывает о Солженицыне, называя его великим и несломленным. Указывая на противоречивость некоторых взглядов Солженицына, он отмечает, что это не умаляет его величия. Точно так же можно взять обрывки фраз из Толстого или Достоевского: «Однако от этого ни Толстой не перестает быть Толстым, ни Достоевский – Достоевским» [Lewandowska 2008: 13][794].

---

[791] См. оригинал: „Został więc Misjonarzem niosącym ludzkości nowy ład moralno-ekonomiczny, Nauczycielem Narodu znającym odpowiedzi na wszystkie pytania i rozwiewającym wszystkie wątpliwości, Guru – czy może zgodnie z tradycją prawosławną Starcem – uczącym sztuki życia, niepodważalnym Autorytetem Moralnym dla zdeprawowanej przez komunistów Rosji i zbrukanej przez liberałów cywilizacji zachodniej”.

[792] В 1998 году премию имени А. И. Солженицына получил известный филолог В. Н. Топоров (1928–2005 гг.) «за исследования энциклопедического охвата в области русской духовной культуры, отечественной и мировой литературы, соединяющие тонкость специального анализа с объемностью человеческого содержания; за плодотворный опыт служения филологии национальному самопознанию в свете христианской традиции». В связи с этим событием появилась публикация в газете, в которой среди многочисленных научных интересов ученого назван и Достоевский [Żebrowska 1998: 18].

[793] Борис Стругацкий известен как писатель-фантаст, который создавал свои произведения вместе с братом Аркадием; после его смерти в 1991 году Борис Стругацкий написал еще два романа; выступал за демократические преобразования в России, а правление Владимира Путина определял как «возвращение в Совок», называя происходящее «авторитаризмом» [Стругацкий].

[794] См. оригинал: „Ale od tego ani Tołstoj nie przestaje być Tołstojem, ani Dostojewski – Dostojewskim”.

Писатель-эмигрант и литературовед В. П. Аксенов (1932–2009 гг.)[795] в интервью газете в 1993 году не ставил XIX век русской литературы на вершину, вознося авангард, литературу конца XIX – начала XX века. В его понимании русские классики в ряде черт вторичны по отношению к западноевропейской традиции, как например, психологизм Достоевского, который пользовался достижениями «европейского психологического романа» [Żebrowska 1993: 8]. Как нам видится, данное суждение достаточно субъективно, о чем свидетельствуют кардинально противоположные оценки иных авторов и критиков творческого наследия Достоевского. Но также это не исключает ряда литературных образцов, на которые опирался писатель.

Польский литературовед Александр Качоровски, рассуждая о жизни и творчестве В. М. Шукшина (1929–1974 гг.), указывал на величие всей русской литературы, перечисляя целый список фамилий: Гоголь, Достоевский, Тургенев, Толстой, Бабель, Булгаков, Ерофеев, Солженицын, Буковский, Бродский, Тендряков. Для автора русская культура, несмотря на исторические русско-польские противоречия, является объектом интереса по причине своей значимости:

> Нет иной литературы, которая на протяжении последних 150 лет сказала бы так много о человеке. Нет иной литературы, которая бы сказала так много о человеке в столетие тоталитарных экспериментов. Парадоксально, но это касается и многих произведений, прошедших через советскую цензуру [Kaczorowski 1999: 24][796].

Как видим, компаративистские связи Достоевского и авторов русской литературы XX века не отражены в рецепции газеты в полном объеме, представляются в виде субъективных реакций и оценок. В то же время данные параллели могут незначительно дополнять известные литературоведческие открытия либо представлять новые ракурсы в исследовательской практике. Преимущественно речь идет о соотношении с авторами, которые писали о социальной и политической справедливости в непростых условиях тоталитарного мира. Кроме того, литературные параллели помещены в конкретные смысловые контексты на других страницах нашей работы.

Польская литература в созвучиях с Достоевским

К наследию Достоевского обращались как польские классики, так и современники: Витольд Гомбрович, Густав Херлинг-Грудзински, Чеслав Милош

---

[795] Василий Аксенов – сын известной писательницы Евгении Гинзбург, автора романа *Крутой маршрут* (первая часть – 1967 г., вторая часть – 1975–77 гг.), в котором она одной из первых показала ад сталинских лагерей глазами свидетеля. Сам Аксенов пришел в литературу на взлете шестидесятников, позже был вынужден эмигрировать, жил и преподавал литературу в США.

[796] См. оригинал: „Nie ma drugiej literatury, która w ciągu ostatnich 150 lat powiedziałaby tak wiele o człowieku. Nie ma literatury, która powiedziałaby tak wiele o człowieku w stuleciu totalitarnych eksperymentów. Paradoksalnie, dotyczy to także wielu utworów przepuszczonych przez radziecką cenzurę".

и многие другие. Хотя последний и признавался, что объективное познание творчества писателя невозможно:

> История рецепции Достоевского на протяжении ста лет, которые прошли после его смерти, могла бы служить примером следующих одна за другой модных интеллектуальных тенденций и влияний различных философий на сознание исследователей [Miłosz 2010][797].

Достоевский поставлен в ряд «величайших из величайших» (наряду с Шекспиром и Гёте) в контексте статьи о Хенрике Сенкевиче (Henryk Sienkiewicz, 1846–1916 гг.), писателе, который стоял у истоков формирования национального миропонимания поляков [Gondowicz 1996b: 7]. Во вступительной статье к французскому изданию его романа *Quo vadis* (1895 г.) в 2005 году (издательсво "Flammarion") также появилось сопоставление с Достоевским. Будущий нобелевский лауреат по литературе (1905 г.) создавал «великую христианскую эпопею», но его поиск «нравственной красоты» уходил в историческое прошлое: «Толстой и Достоевский жаждали, чтобы мистицизм вошел в центр современной жизни» [Beauvois 2010: 21][798].

Традиционно трудно представить более русского автора, нежели Достоевский. Для Милоша в эссе *O tożsamości* (*О самоидентификации*), которое появилось в газете за 24 декабря 1999 года[799], Достоевский был своеобразным звеном, соединявшим культуры Западной и Восточной Европы: «Достоевский начинал свою литературную карьеру с перевода на русский *Евгении Гранде* Бальзака и того, что зачитывался французскими бульварными романами» [Miłosz 1999: 11][800]. Это не означало, однако, лишь

---

[797] См. оригинал: „Dzieje recepcji Dostojewskiego w ciągu stu lat, jakie upłynęły od jego śmierci, mogłyby posłużyć za przykład następujących po sobie mód intelektualnych i wpływu różnych filozofii na umysły badaczy".

[798] См. оригинал: „Tołstoj i Dostojewski pragnęli, by mistycyzm zagościł w centrum nowoczesnego życia".

[799] Это был текст речи, которую Милош озвучил за неделю до публикации на конференции во Французском институте иностранных дел, посвященной парижскому ежемесячному изданию „Kultura", созданному и управляемому Ежи Гедройцем, известным польским деятелем, уроженцем Минска, проживавшим в Париже. В эссе Милош рассуждает о делении европейской культуры на западную, традиционно считающуюся более развитой, и восточную – менее развитую. Разделение Европы на политические зоны влияния, как утверждал Милош, в чем-то базировалось на убеждении, что «сталинский строй характерен для незрелых обществ». Интеллектуальные элиты становятся проводниками культуры. Но для писателя серьезно стоит вопрос о том, что будет в новом тысячелетии с «национальной самоидентификацией», которую пытались подчинить себе различные системы [Miłosz 1999: 11].

[800] См. оригинал: „Dostojewski zaczynał swoją karierę literacką od tłumaczenia na rosyjski *Eugenii Grandet* Balzaka i od rozczytywania się we francuskich romansach brukowych". Бальзак был представлен в публикации газеты за 24 декабря 2014 года в качестве примера автора шедевров литературы, суть чего заключается в общем признании, независимо от взглядов читателя, ибо такие произведения несут в себе правду вне времени. В статье отмечено, что французским писателем восхищались такие личности с противоположным миропониманием, как Ф. М. Достоевский и К. Маркс [Orliński 2014: 26]. Данный материал был посвящен выходу последней части кинотрилогии по повести *Хоббит, или Туда и обратно* (*The Hobbit,*

перенесения западноевропейской традиции, но «ассимиляцию иностранных образцов» и создание на этой основе собственной национальной литературы мировой значимости. Именно поэтому Милош называл Достоевского «пророком нашего времени».

Современная польская поэтесса Анна Подчаши (Anna Podczaszy, род. 1972 г.)[801] среди авторов, которых любила читать, называла и Достоевского [Podczaszy 2001: 8]. Своего рода образцом прозы, «читаемой везде», называл Достоевского немецко-польский литературовед еврейского происхождения Марсель Райх-Раницки (Marcel Reich-Ranicki, 1920–2013 гг.), критиковавший при этом польскую литературу, которая, по его мнению, не смогла создать прозы, «которая бы привлекла к себе читателей со всего мира» [Zagrodzka 2002: 23][802]. Это выглядит не совсем объективно, если учесть выдающиеся образцы польского литературного наследия.

О стихотворении *Маленькая девочка стаскивает скатерть* (*Mała dziewczynka ściąga obrus*, 2002 г.) еще одной польской нобелевской лауреатки (1996 г.) Вислявы Шимборской (Wisława Szymborska, 1923–2012 гг.) Чеслав Милош говорил, что это произведение «…затрагивает различные существенные проблемы, с которыми сражался философ Лев Шестов и Федор Достоевский в *Братьях Карамазовых*» [Bikont, Szczęsna 2004: 6][803]. Шимборска, как читаем в газете, на эти замечания Милоша о ее стихотворении ответила отрицательно, утверждая, что писала лишь строки о ребенке, детстве и не более того.

---

or There and Back Again, 1937 г.) английского писателя Джона Рональда Руэла Толкиена (John Ronald Reuel Tolkien, 1892–1973 гг.) – *Хоббит: Битва пяти воинств* (*The Hobbit: The Battle of the Five Armies*, 2014 г.) в режиссуре новозеландца Питера Роберта Джексона (Peter Robert Jackson, род. 1961 г.). Предыдущие части данной кинотрилогии – *Хоббит: Нежданное путешествие* (*The Hobbit: An Unexpected Journey*, 2012 г.) и *Хоббит: Пустошь Смауга* (*The Hobbit: The Desolation of Smaug*, 2013 г.). Фамилия Достоевского упоминается здесь лишь фрагментарно. Автор материала Войцех Орлиньски зачастую использует в газете ссылки на русского писателя в качестве подтверждающего примера своих тезисов. Для нашего исследования данное упоминание открывает тему литературоведческих изысканий о Достоевском и Бальзаке, что уже неоднократно прослеживалось в литературоведческой мысли.

[801] Публикация появилась в газете в связи с номинацией поэтессы на литературную премию „Nike" в 2001 году за сборник стихотворений *danc*. Позже вышли еще три сборника Подчаши: *Wte i nazad* (2003 г.), *Mniej, więcej* (2007 г.), *Grymasy. Życie między wierszykami* (2018 г.).

[802] Марсель Райх-Раницки родился в Польше, но семья переехала в Германию еще до Второй мировой войны (1929 г.). С началом преследований евреев произошло вынужденное возвращение в Польшу (1938 г.). Прошел гетто в Варшаве, избежал лагерей и выжил. После войны был завербован польскими коммунистическими спецслужбами, в чем признался. В 1958 году уехал в ФРГ, где обнаружил, что немецкое литературоведение совершенно не знает польской литературы, а поэтому старался открыть ее немецкому читателю. Был достаточно критичным и субъективным, но подходил к польскому литературному наследию сочувственно. Данная публикация в газете была приурочена к выходу в 2002 году книги М. Райх-Раницкого о польской литературе *Erst leben, dann spielen. Über polnische Literatur* (*Najpierw żyć, potem się bawić. O polskiej literaturze*) [Zagrodzka 2002: 23].

[803] См. оригинал: „…porusza różne zasadnicze problemy, z którymi zmagał się filozof Lew Szestow i Fiodor Dostojewski w *Braciach Karamazow*".

Милош остался непреклонен и позже написал эссе *Szymborska i Wielki Inkwizytor* (*Шимборска и Великий инквизитор*), которое расширяло его взгляд и было опубликовано в издании „Dekada Literacka" (№ 5/6, 2003 г.), в номере, посвященном восьмидесятилетию Шимборской [Miłosz 2003: 6–10]. Милош в стихотворении увидел бессильность человека перед конечностью бытия, обратился к *Запискам из подполья*, героя которых назвал «носителем жестокой правды»: «Той правды, согласно которой земля находится в цепи причин и следствий и сердце человека бунтует против этого, но не может ничего, а поэтому единственное, что остается человеку, – это прокричать свой протест» [Там же][804]. Сам Достоевский, как подчеркивал Милош, ссылаясь на известное и уже упоминаемое нами письмо к Фонвизиной, превыше всего ставил Христа. Затем польский писатель приводил пример главы *Великий инквизитор*, называя Ивана «почти двойником» самого Достоевского. Три искушения Христа в пустыне для Милоша стали примерами нерушимости закономерности бытия, когда всё имеет свои причины, но Он – превыше всего. Поэтому в поцелуе Инквизитора Христом Милош видел благодать, которая стоит над причинами:

> Атеист Иван заключил в этой притче пророческое видение идеального общества, выстроенного коммунистами. И даже загадочный поцелуй Христа можно интерпретировать как акт сострадания с его стороны, признание доброй воли революционеров, действующих впустую [Там же][805].

Для Милоша в небольшом стихотворении Шимборской представала целая человеческая жизнь со своими экзистенциальными неизбежностями.

Пожалуй, ни один польский нобелевский лауреат не проходит мимо творческого наследия Достоевского, который словно был символом литературного успеха. В статье *Uczeń boskiego beletrysty* (*Ученик божественного литератора*) 29 июля 1992 года Агата Тучиньска (Agata Tuczyńska) пишет о параллелях с русским писателем в произведениях нобелевского лауреата по литературе (1978 г.), польско-американского еврейского автора, пишущего в основном на идиш, Исаака Башевиса-Зингера (Isaac Bashevis Singer, 1902–1991 гг.), который прочитал роман *Преступление и наказание* в 12 лет, учился искусству повествования и стилю именно у Достоевского и Толстого, восхищался Гоголем. Публикация появляется примерно через год после его смерти (24 июля 1991 года). И. Башевис-Зингер, независимо от того, где был и что встречал в жизни, всегда возвращался к полной происшествий и событий улице Крохмальной (Krochmalna) в Варшаве:

---

[804] См. оригинал: „Tej prawdy, że ziemia jest poddana łańcuchom przyczyn i skutków, i że serce człowieka buntuje się przeciwko temu, ale nie może nic i jedyne, co człowiekowi pozostaje, to wykrzyczeć swój protest".

[805] См. оригинал: „Ateista Iwan zawarł w tej przypowieści proroczą wizję społeczeństwa idealnego zbudowanego przez komunistów. I nawet enigmatyczny pocałunek Jezusa można interpretować jako akt litości z jego strony, uznanie dobrej woli rewolucjonistów pracujących na marne".

> Память – это самое главное у писателя. Достоевский всегда писал о какой-нибудь бедной улочке в Петербурге. В естестве каждого настоящего писателя скрывается потребность в адресе, это необходимо, это его корни. Когда еду в коляске по Монреалю, одновременно еду в коляске по улице Крохмальной в Варшаве. Всегда возвращаюсь на Крохмальную. Даже если говорю об иных улицах, оцениваю их по тому, как далеко они от Крохмальной [Tuczyńska 1992: 6][806].

Культурно-литературная память каждого писателя отражается в поэтике его произведений. В данном контексте через авторское сопоставление сходятся топосы Варшавы и Петербурга. Как и у Достоевского, в наследии И. Башевиса-Зингера сложно отделить автобиографизм от вымысла. Именно после прочтения *Преступления и наказания* Башевисом-Зингером овладевает небывалое напряжение, и он приходит к пониманию одной из главнейших литературных особенностей: «Уметь выстраивать такое напряжение, никогда не позволять читателю скучать, овладевать им в каждом моменте» [Там же][807]. Подобно Достоевскому, Башевис-Зингер увлекает читателя в текст крайних эмоциональных состояний, двойственности, противоречий, у него тоже сходятся Бог и дьявол, вера и сексуальность. Башевис-Зингер вписывается в метафизический универсализм культуры, хотя писал на идиш и был хранителем еврейского культурного кода, который достаточно неоднозначно осмысливал Достоевский в своем *Дневнике писателя*. Литературные связи, однако, возвышаются над идеологическими противоречиями, истинный писатель пишет о человеке как таковом, а не просто о представителе некоего народа, хотя и талант Башевиса-Зингера оценивали спорно с нравственных позиций и даже обвиняли в антисемитизме. Сам автор писал:

> Знаю, что меня обвиняют в антисемитизме. Для меня это выглядит неправильно и ложно. Всех великих писателей обвиняют в том, что представляют свой собственный народ в не очень порядочном свете. Когда Достоевский написал *Преступление и наказание*, а затем *Братьев Карамазовых*, ему выговаривали, что русские из-за его писательства потеряли лицо. Всё же есть столько хороших людей среди русских, зачем всё время писать об убийцах и подлецах. Это убеждает людей, что русские – это только лишь Раскольниковы [Там же][808].

---

[806] См. оригинал: „Pamięć to jest najważniejsza rzecz u pisarza. Dostojewski zawsze pisał o jakiejś biednej uliczce w Petersburgu. W naturze każdego prawdziwego pisarza leży potrzeba adresu, to jest niezbędne, to są jego korzenie. Kiedy jadę dorożką po Montrealu, jednocześnie jadę dorożką ulicą Krochmalną. Zawsze wracam na Krochmalną. Nawet kiedy mówię o innych ulicach, oceniam je według tego, jak są daleko od Krochmalnej".

[807] См. оригинал: „Umieć budować takie napięcie, nigdy nie pozwolić czytelnikowi nudzić się, stale nad nim panować".

[808] См. оригинал: „Wiem, że jestem oskarżany o antysemityzm. Wydaje mi się to niesłuszne i fałszywe. Wszyscy wielcy pisarze są oskarżani o to, że przedstawiają własny naród w nie dość jasnym świetle. Kiedy Dostojewski napisał *Zbrodnie i karę*, a potem *Bracia Karamazow* wytykano mu, że Rosjanie stracili twarz z powodu jego pisarstwa. Przecież jest tylu dobrych ludzi wśród Rosjan, po co ciągle pisać o mordercach i szubrawcach. To upewnia ludzi, że Rosjanie to sami Raskolnikowowie".

В этом схожесть реализма Башевиса-Зингера с реализмом Достоевского: для обоих характерно желание изображать жизнь в литературе в напряжении противоречий, не идеализируя реальной действительности. Итогом станут слова Н. К. Михайловского о «жестоком таланте» Достоевского, обвинения К. Н. Леонтьева (1831–1891 гг.) в «розовом христианстве» [Леонтьев 1990: 9–31]. Об игре в христианские принципы писал Л. И. Шестов [Шестов 2000: 308–451]. Всё это породило множество оценок и толков, которые не дают покоя как широкому кругу читателей, так и узкой группе специалистов. Но независимо от критики и непонимания Достоевский и Башевис-Зингер устремлены к детской перцепции, веруют в бессмертие души, а это перечеркивает любую негативно-морализаторскую оценку их наследия, где главным образцом выступает создатель мироздания.

В публикации о перуанском писателе Марио Варгасе Льоса (Mario Vargas Llosa, род. 1936 г.), позже ставшем нобелевским лауреатом по литературе (2010 г.), знаково для данного контекста упомянут Достоевский. В статье названы абсурдными слова информационного агентства PAP, что Льоса в своих произведениях «прежде всего» обращался к темам военной диктатуры Южной Америки, экономической несправедливости региона, проблемам образования. Это так же абсурдно, как «если бы написать, что Достоевский писал „прежде всего” романы о жизни сумасшедших, террористов, убийц и проституток» [Bratkowski 1996: 17][809]. Данное уточнение звучит важным посылом для читателя, так как разрушает стереотипную оценку наследия Достоевского, которое бытует как в критике, так и в массах.

Рассуждения Башевиса-Зингера о мере искусства и литературы, изложенные в 1955 году в Тель-Авиве во время первого визита в Израиль, газета опубликовала в сокращенном виде в 1993 году, опережая издание книги *Filetony, eseje, wywiady* (*Очерки, эссе, интервью*). Для Башевиса-Зингера не может быть объективной меры литературы, так как главным качественным выделением является индивидуализм – это «знак высшего уровня художественности». Примером отличительной черты творчества Достоевского Башевис-Зингер назвал особенный «диалог» [Singer 1993: 11].

«Наиболее любимый и наиболее оплеванный польский поэт XX века», «еврей-поляк», как сам себя назвал, Юлиан Тувим[810] в 1946 году, после возвращения из Америки в Польшу, столкнулся с просьбой заступиться за одного из шести осужденных на смертную казнь за измену и шпионаж – поэта Ежи Козажевского (Jerzy Kozarzewski, 1913–1996 гг.)[811]. Тувим, хотя и не разделял убеждений осужденных, обратился к президенту Болеславу

---

[809] См. оригинал: „<…> jakby napisać, że Dostojewski pisywał «przede wszystkim» powieści z życia wariatów, terrorystów, morderców i prostytutek”.

[810] Как признавался Иосиф Бродский в интервью Адаму Михнику, именно стихотворения Тувима в переводе на русский язык он читал даже раньше, чем поэзию Анны Ахматовой [Michnik 1995: 6]. Бродский переводил и произведения польских поэтов.

[811] Кроме того, речь идет о: Sławomir Modzelewski, Kazimierz Wiśniewski, Janina Konopacka, Bogdan Banaszewski, Jerzy Niewiadomski.

Беруту (Bolesław Bierut, 1892–1956 гг.) с прошением о помиловании. В обращении он ссылался на «Добро», которое взывает с креста к людям уже две тысячи лет впустую, а также на русского писателя: «Достоевский когда-то сказал, что, если бы спасение мира и человечества зависело от смерти одного ребенка, нужно было бы от такого спасения отказаться» [Januszewski 1994: 14][812]. Польский поэт мысли из романа *Братья Карамазовы* переносит в бытовую плоскость, ссылается на мученическую смерть матери-еврейки, понимая, что реализует шаг идеалистического прощения во имя спасения жизни людей противоположных убеждений. Берут заменил смертные приговоры на 10 лет тюрьмы для каждого из осужденных, что в биографическом контексте также пересекается с личностью Достоевского, прошедшего испытание смертной казнью на Семеновском плацу, а затем отправленного на каторгу. Тувим называл этот день самым счастливым в своей жизни, хотя не раз обращался к властям и позже, чтобы помогать нуждающимся. Вероятно, в такое всепрощение Тувима вмещается и мечта об историческом примирении с Россией. Литературовед Тадеуш Янушевски замечал: «Русофильство в традиционно антирусском народе – это почти измена. Ее ему приписывали еще до войны» [Там же][813]. Это и внутренняя травма поэта-еврея, который не мог найти свое место в свете национализма и фашизма, а также не смог чувствовать себя до конца комфортно в условиях коммунистической Польши, в которую вернулся из военной эмиграции, хотя и очернил свою творческую биографию несколькими стихотворными похвалами сталинизма.

Для польского писателя и эссеиста еврейского происхождения Адольфа Рудницкого Достоевский был выше Толстого – страдание выше правды, на что мы обращали внимание ранее [Majcherek 1990a: 9]. В личности писателя заключено также автобиографическое страдание, вытекающее из социально-политического конфликта по причине его непонимания неудобных тем произведений при каждой системе как до Второй мировой войны, так и после нее. Он видел двойственность человеческой натуры не только среди палачей, но и среди жертв, соединял их взаимной ответственностью за зло, которое считал свойством каждого человека. Путь Рудницкого – это поиск индивидуализма, освобождение от массы «еврея-бунтаря». Он пережил настоящее сражение с цензурой, связанной и с Достоевским: «Его книгу *Сто лет назад умер Достоевский* перебрасывали с одного стола на другой, боялись всего, начиная с российского посольства, все обещали какой-то новый срок издания, так и не сдержав слова» [Zaworska 1995: 16][814].

---

[812] См. оригинал: „Powiedział kiedyś Dostojewski, że gdyby zbawienie świata i ludzkości miało być uzależnione od uśmiercenia jednego dziecka, trzeba by z tego zbawienia zrezygnować".

[813] См. оригинал: „Rusofilstwo w narodzie tradycyjnie antyrosyjskim – to niemal zdrada. Wmawiano mu ją już przed wojną".

[814] См. оригинал: „Jego książką: *Sto lat temu umarł Dostojewski* rzucano po różnych biurkach, bano się wszystkiego, z ambasadą rosyjską na czele, wciąż jakiś termin wydania obiecywano i niczego nie dotrzymywano".

В личности Рудницкого просматривается совмещение польского и еврейского вопросов Достоевского, но через перспективу собственной истории и нового времени:

> Быть евреем – это драма, но быть евреем и поляком – это трагедия, гордиев узел. Адольф Рудницки принадлежал обоим народам, которые к коллективности подходят с предельной серьезностью, как к алтарю, убежищу, баррикаде. Какой народ является более избранным? Они продолжали ждать мессии [Там же][815].

И если для Достоевского очевиден мессианский путь через православную Россию, то для Рудницкого сам мессианизм не рассматривался как рациональная возможность, а лишь очередное уничтожение инакомыслящих. Апокалиптический визионер не оставлял надежды, в чем, вероятно, главное расхождение с Достоевским. В сборнике *Niebieskie Kartki* (1956 г.) помещено эссе *Nad wielkimi Rosjanami*, в котором Достоевский назван «гениальным и отвратительным» – эту двойственность Рудницки видел во всем: «Человеческая душа как территория вечного надрыва, вечных противоречий, всех четырех времен года одновременно или почти одновременно, как место, где искрят снега Гималаев и бурлят морские воды, – с этой правдой Достоевский не расстается» [Rudnicki 1956: 10][816]. В героях – душа самого Достоевского, который «абсолютно литературный», выдуманный (за исключением *Записок из мертвого дома*, для Рудницкого), но волнующий больше, чем сама жизнь. Литературностью у Достоевского становится «великая форма» – «человеческая душа как территория сражения идеи». Христианство писателя создается «за счет русской нищеты», а потому оно такое «невыносимое» [Там же: 11–12].

Польский писатель, к сожалению, недостаточно изучен, несколько забыт, почти пропущен в литературоведческой мысли, ждет своего исследования. Для нас он интересен прежде всего в свете темы данной работы. Рудницки осмысливает наследие Достоевского как метафизик с поэтической натурой, облачает в афористическую форму, соотносит со своим временем, личным опытом. Его *Sto lat temu umarł Dostojewski* – это не просто эссе интеллектуала, но и личный дневник, исповедь, воспоминания и ироническая правда о его эпохе, а также книга о человеке как универсальном явлении культуры. Это демонстрация глубокого знания о Достоевском, что служит лишь смысловыми узлами повествования, которое направлено на

---

[815] См. оригинал: „Być Żydem to dramat, ale być Żydem i Polakiem to tragedia, węzeł nie do rozplątania. Adolf Rudnicki należał do dwóch narodów, które wspólnotę traktują ze śmiertelną powagą, jako ołtarz, schron, barykadę. Który naród jest bardziej wybrany? Oni wciąż czekali na mesjasza". Хелена Заворска в данной статье в газете обратилась к личности и творчеству Адольфа Рудницкого, с которым была близко знакома. Это и ее воспоминания взаимоотношений, и анализ наследия, мира идей писателя, говорившего о вещах, которые читатель предпочитает не слышать, оставаясь с полуправдой.

[816] См. оригинал: „Dusza ludzka jako teren wiecznego rozdarcia, wiecznych sprzeczności, wszystkich czterech pór roku równocześnie albo prawie równocześnie, jako miejsce, gdzie skrzą się śniegi Himalajów i burza wody morskiej – z tą prawdą Dostojewski się nie rozstaje".

раскрытие правды бытия через обращение к «польскому» и «еврейскому вопросу», в том числе антисемитизму, католичеству и православию, мессианизму и национализму, фигуре Папы Иоанна Павла II и историческим конфликтным зонам, но это не поиск окончательного ответа, а мысль о том, что такой ответ просто невозможен. Перед читателем и демонстрация биографических фактов, и параллели с творчеством (Мышкин Достоевского как «одна из его духовных биографий»; Соня Мармеладова – также «он, только он»; видение себя в Христе Гольбейна), и сравнения в широком полотне историко-культурного процесса, литературная компаративистика (Сервантес, Мицкевич, Кафка, Тургенев, Чехов). Достоевский предстает в раскрытии своих главных тем и образов: грех против ребенка как основной; звериная натура человека, любовь к ближним и дальним, революция и ее последствия, двойственность человеческой природы, вера и атеизм. С одной стороны, польский писатель говорит о не самом лучшем стиле Достоевского, его специфическом языке, с другой – убежден в абсолютном величии автора, а через него – русской литературы. «Не знаю, как писатели могут всё еще продолжать писать после Достоевского, я на их месте поломал бы перо» [Rudnicki 1989: 185][817], – на эти слова своего знакомого Рудницки говорил, что сам продолжал писать этим сломанным пером.

Тема пересечения детского мира с миром взрослых, что отмечал и Рудницки, является одной из основных в наследии Достоевского, который через страдания ребенка поставил под сомнение всю христианскую онтологию. Несколько иначе, но созвучно выстраиваются параллели с книгой *Король Матиуш Первый* (*Król Maciuś Pierwszy*, 1923 г.) польского писателя еврейского происхождения, педагога, врача, публициста, общественного деятеля Януша Корчака (Janusz Korczak; также Henryk Goldszmit, 1878 или 1879–1942 гг.). На данное соотношение обращено внимание в газетной рецензии на одноименный спектакль в театре „Komedia" в Варшаве (премьера – 11 октября 1998 г.) в адаптации и режиссуре Цезария Домагалы (Cezary Domagała):

> *Король Матиуш Первый* является особенной книгой, каких немного во всемирной литературе. Здесь маленький читатель впервые сталкивается с вопросами, которые всю оставшуюся жизнь ему будут задавать Шекспир, Мольер, Достоевский или Грасс [Bardijewska 1998: 12][818].

Герой-ребенок становится наследником трона после смерти родителей, но сталкивается со взрослыми, которые управляют страной так, как выгодно им. Побывав на фронте и повзрослев, Матиуш пытается провести ряд реформ, однако в мире лжи, заговоров и провокаций это оказывается невозможным.

---

[817] См. оригинал: „Po Dostojewskim nie wiem, jak pisarze mogą nadal pisać, ja na ich miejscu złamałbym pióro…".

[818] См. оригинал: „*Król Maciuś Pierwszy* jest książką szczególną, jakich niewiele w światowej literaturze. Tutaj mały czytelnik po raz pierwszy styka się z pytaniami, które przez resztę życia będą mu zadawać Szekspir, Molier, Dostojewski czy Grass".

Героя обвиняют в измене и, манипулируя фактами, приговаривают к смертной казни, но в итоге заменяют ее ссылкой на необитаемый остров[819]. Последний эпизод опять же близок и к биографии Достоевского, прошедшего через эшафот, помилование и ссылку. Рецензия представляет читателю и зрителю напряженные отношения личности и масс в условиях между анархией и диктатурой, когда человеческие эмоции влияют на международные конфликты. Дети оказываются вовлеченными в нечистую игру взрослых, и обычная забава перерастает в жестокую действительность жизни. Углубленной символики в этом контексте набирает и сама биография Януша Корчака, который, основав интернат для еврейских детей-сирот в Варшаве, был там воспитателем. Он вместе с другими сотрудниками интерната не оставил своих детей (около 200 человек), хотя имел такую возможность, и погиб в нацистском лагере смерти в Треблинке. Произведение – это мир ребенка, разрушенный взрослыми, когда книга для детей раскрывает недетские проблемы, становясь пророчеством тоталитарного уничтожения и самого автора, который говорит со своим читателем-ребенком на равных, перенося этот диалог в жизнь.

В контексте данной темы в этом разделе обратим внимание на роман *Без судьбы* (*Sorstalanság*, 1975 г.) лауреата Нобелевской премии по литературе (2002 г.), венгерского писателя Имре Кертеса (Imre Kertész, 1929–2016 гг.). Это произведение венгерская философ Агнеш Хеллер (Heller Ágnes, 1929–2019 гг.) назвала «единственным совершенно аутентичным, настоящим романом о Холокосте». Повседневность, которая изображается глазами ребенка, становится крайней ситуацией. И писатель, прошедший через Аушвиц и Бухенвальд, и философ, пережившая опыт гетто и потерявшая в Аушвице отца, писали о личной боли, для которой не находили слов, предлагая избегать слова «ад», ибо туда попадали грешники, а в лагерях смерти гибли невинные люди. Помимо героя И. Кертеса среди примеров совершенного изображения ребенка в мировой литературе А. Хеллер называла героев Чарльза Диккенса (Charles Dickens, 1812–1870 гг.) и Федора Достоевского:

> У обоих писателей таковыми детьми были мальчики, подверженные исключительному страданию и унижению. Герой *Без судьбы* тоже является таким ребенком. С той разницей, что у Диккенса и Достоевского историю рассказывает всезнающий повествователь, здесь же это делает сам мальчик, что в этом романе является особенно важным. Потому что здесь и личность рассказчика, и то, о чем рассказывается, совместно влияют на достоверность повествования [Heller 2004: 12][820].

---

[819] Януш Корчак написал продолжение приключений героя – *Король Матиуш на необитаемом острове* (*Król Maciuś na wyspie bezludnej*, 1923 г.).

[820] См. оригинал: „U obu pisarzy owymi dziećmi byli chłopcy narażeni na wyjątkowe cierpienie i poniżenie. Bohater *Losu utraconego* też jest takim dzieckiem. Z tą różnicą, że podczas gdy u Dickensa i Dostojewskiego historię opowiada wszechwiedzący narrator, tu robi to sam chłopiec, co w tej opowieści jest szczególnie ważne. Tutaj bowiem i osoba opowiadająca, i rzeczy opowiedziane decydują łącznie o wiarygodności opowieści". Данная публикация появилась

Ребенок Кертеса выходит из лагеря повзрослевшим, но смотрит на мир без перспективы, ибо не может понять, как можно жить, когда экзистенция обусловлена иллюзорным счастьем.

Невольно возникает фамилия Достоевского в контексте детской тематики в литературе в публикации фрагмента книги воспоминаний *Tym razem serio. Opowieści prawdziwe* (1996 г.) польской писательницы для детей и молодежи Малгожаты Мусерович (Małgorzata Musierowicz, род. 1945 г.). Автор рассказывала о своих первых шагах в литературе и критике со стороны своего учителя, который о второй книге писательницы *Szósta klepka* (1977 г.) заметил: «Всё же ты не Достоевский» [Musierowicz 2003: 30][821]. Еще один польский автор для детей и молодежи Гжегож Касдепке (Grzegorz Kasdepke, род. 1972 г.) замечал о любимой им детской непосредственности и об отличии детей от взрослых: «Взрослые более испуганны, в их мире необходимо следовать моде, поэтому, например, им стыдно признаться, что им не нравится Достоевский» [Rakowska 2005: 16][822]. В то же время режиссер и писатель Анджей Сарамонович (Andrzej Saramonowicz, род. 1965 г.) среди рекомендованных книг для детей называл *Чернильное сердце* (*Tintenherz*, 2003 г.; русск. – 2006 г.; польск. – *Atramentowe serce*, 2005 г.) немецкой писательницы Корнелии Функе (Cornelia Funke, род. 1958 г.): «Сказать, что это Достоевский для детей – значит не соврать» [Saramonowicz 2015: 34][823]. При этом все приведенные сравнения и соотнесения достаточно поверхностны, выглядят как соприкосновения без уточнений и углублений.

Достоевский является некой точкой пересечения польской и русской культур через общечеловеческие вопросы[824], но это и тот автор, который на этом срезе создает величайший историко-политический конфликт. В контексте интеллектуального сотрудничества имя Достоевского появляется на страницах газеты в публикации о русском публицисте, критике,

---

в газете в связи с приездом в Польшу самого Имре Кертеса, произведения которого начали активно переводиться и издаваться на польском языке после того, как он получил Нобелевскую премию по литературе.

[821] См. оригинал: „Dostojewski to ty nie jesteś".

[822] См. оригинал: „Dorośli są bardziej spłoszeni, w ich świecie obowiązują mody, dlatego wstydzą się np. przyznać, że nie podoba im się Dostojewski".

[823] См. оригинал: „Powiedzieć, że to Dostojewski dla dzieci, to nie skłamać". Немецкая писательница является автором десятков книг для детей и молодежи, получила множество наград, ее произведения стали бестселлерами, по ним сняты кинофильмы. Названная книга входит в так называемую «Чернильную» трилогию, частями которой являются также последующие произведения *Чернильная кровь* (*Tintenblut*, 2005 г.; русск. – 2007 г.; польск. *Atramentowa krew*, 2006 г.) и *Чернильная смерть* (*Tintentod*, 2007 г.; русск. – 2008 г.; польск. *Atramentowa śmierć*, 2008 г.).

[824] Вероятно, поэтому столь важно подчеркивать знакомство с наследием писателя среди творческих польских элит. В одной из публикаций газеты, посвященной книге *Rodzinna Europa po raz pierwszy* (2009 г.) известнейшего польского литературоведа, культуролога и антрополога Анджея Менцвеля (Andrzej Mencwel, род. 1940 г.), среди достижений профессора названо и знание творчества Достоевского, хотя с самим русским классиком статья никак не связана [Wojciechowski 2009: 14].

общественном деятеле Дмитрии Философове (1872–1940 гг.), эмигрировавшем из советской России в 1919 году и поселившемся в Польше. Его литературный салон «Домик в Коломне» в Варшаве притягивал элиты на вечера, где выстраивался «диалог польских и русских интеллектуалов». Философов был знаком с Юлианом Тувимом, Марией Домбровской, Юзефом Чапским, Ежи Гедройцем, Ярославом Ивашкевичем и многими другими. Он был лично знаком с маршалом Юзефом Пилсудским (Józef Piłsudski, 1867–1935 гг.) и пользовался его поддержкой. И всё это при ранее имперском представлении о месте Польши в составе России. Позже Философов написал обширный патетический некролог Пилсудскому. Не без скандала воспринималась статья Философова о национальном гении Адаме Мицкевиче, которого, рассуждая о его пребывании в Одессе и Крыму, он обвинил в «покорности» перед царем.

Философов родился в Петербурге, а его мать Анна Павловна (1837–1912 гг.), известная общественная деятельница, происходила из дома Дягилевых[825]: «В ее салоне бывал Федор Достоевский, а мать Александра Блока там познакомилась со свои мужем» [Piasecki 2000: 22][826]. Это лишь упоминание фамилии Достоевского, но в важном литературном контексте, отражающем личное отношение к автору Философова, который имел влияние на варшавские элиты. Далее в материале приведено воспоминание Ежи Стемповского, который рассказывал, что сразу после пятидесятой годовщины смерти Достоевского предложил в литературном клубе обсудить его творчество, на что Философов ответил приблизительно так:

> «Если говорить о моем личном вкусе, то эту тему я охотнее всего оставил бы в покое. Мы читали Достоевского во времена гимназии и сидели над ним не одну бессонную ночь. Для нашего поколения этого достаточно. По причинам гигиеническим предпочел бы не возвращаться к этому. Пусть им теперь занимаются французы, немцы, пусть исследуют, углубляют, выявляют», – для Философова Достоевский принадлежал к сфере, называемой им “cuir de Russe”, что имеет отношение к вещам, которые для нас имеют запах юфти и рогожи, тогда как для французов представляют собой самый изысканный парфюм [Там же][827].

---

[825] Отметим, что создатель «Русских сезонов» С. П. Дягилев (1872–1929 гг.) был двоюродным братом Д. В. Философова, с которым они состояли в интимных отношениях. Их роман продолжался с восемнадцатилетнего возраста (они были одногодки) на протяжении пятнадцати лет, пока Дмитрий не оставил брата для другого возлюбленного: “At the age of eighteen, he fell in love with his cousin Dmitri (Dima) Filosofov, also eighteen, with whom he published an influential art journal, *Mir Iskusstva* (*The World of Art*). The relationship lasted fifteen years, until Filosofov left Diagilev for another man” [Summers 2004: 78].

[826] См. оригинал: „W jej salonie bywał Fiodor Dostojewski, a matka Aleksandra Błoka tam poznała swego męża”. Интересен факт, что А. Л. Блок (1852–1909 гг.) стал профессором Варшавского университета, жил в польской столице, где и был похоронен на православном кладбище, на котором через три с небольшим десятилетия похоронили и Д. В. Философова. Могилы обоих были разрушены и утрачены, точные места захоронений неизвестны.

[827] См. оригинал: „«Jeżeli chodzi o mój gust osobisty, ten temat zostawiłbym najchętniej w spokoju. Dostojewskiego czytaliśmy w naszych czasach gimnazjalnych i spędziliśmy nad nim niejedną bezsenną noc. Dla naszego pokolenia to wystarczy. Ze względów higienicznych wolałbym

Хотя Достоевский и не стал темой специального обсуждения в литературном клубе, но, очевидно, был предметом частных разговоров, что вписывало его в польский литературный обиход достаточно активно. Сама же личность Философова открывает целый спектр культурных связей и параллелей, которые могут широко исследоваться в мировом контексте.

В память о Ежи Помяновском в газете за 19 августа 2017 года вышла обширная публикация, посвященная личности Дмитрия Философова, а в ней затрагивался и его интерес к наследию Достоевского; это был раздел позже вышедшей в издательстве „Agora" книги *W czasach szaleństwa* (2019 г.) польской писательницы и журналистки Магдалены Гроховской (Magdalena Grochowska)[828], которая сотрудничает с изданием и неоднократно в своих публикациях обращалась к Достоевскому [Grochowska 2017: 19]. В книге читатель попадает в межвоенную Варшаву, клуб польской и русской интеллигенции, здесь говорили о литературе и искусстве, обсуждали Розанова и всё же звучал доклад литературного критика Рафала Марцели Блюта (Rafał Marceli Blüth, 1891–1939 гг.) о Достоевском, спорили об опасном влиянии русской культуры на национальное сознание поляков, о максимализме русской души.

Для Философова сосуществование Польши и России предстает как фатум, неизбежность в контексте хотя бы географического расположения. Он пытался примирить две культуры. И всё это перед ощущением заката эпохи, неминуемого конца, а также страха перед радикальным активизмом, о котором предупреждал тот же Достоевский. При этом, как заметила Гроховска, Философов будто противится говорить специально о Достоевском, идентифицирует его как писателя через *Записки из подполья*. Как отмечалось выше, он реагирует без энтузиазма на предложение Ежи Стемповского прочитать доклад *Поляки в романах Достоевского* (*Polacy w powieściach Dostojewskiego*): «Философов считает, что Достоевский не является писателем на „сейчас", что его воздействие было бы подобно яду. А вот для Стемповского в 30-е годы это важные произведения» [Там же][829]. И последний всё время возвращался в дискуссиях к метафизике Достоевского. Философов сам выстраивает свои идеи вокруг наследия писателя, будто остерегая перед его предупреждениями. Именно поэтому для него большевизм и нацизм получат знак равенства как системы, окружавшие Польшу его времени, но проникающие через зло внутри отдельного человека.

---

do tego nie wracać. Niech się nim teraz zajmują Francuzi, Niemcy, niech badają, zgłębiają, dociekają». Dla Fiłosofowa Dostojewski należał do zakresu zwanego przezeń «cuir de Russe», to jest do rzeczy, które dla nas mają zapach juchtu i rogoży, zaś dla Francuzów stanowią najbardziej wyszukaną perfumę".

[828] Магдалена Гроховска трижды была номинирована на литературную премию „Nike" (2010 г., 2015 г., 2020 г.), получила эту премию от читателей в 2010 году за книгу *Jerzy Giedroyc. Do Polski ze snu* (2009 г.). Лауреат наград „Grand Press" (2005 г.), исторической премии еженедельника „Polityka" (2010 г.), польского ПЕН-клуба (2016 г.).

[829] См. оригинал: „Fiłosofow uważa, że Dostojewski nie jest pisarzem na «teraz», że oddziaływałby jak trucizna. A dla Stempowskiego w latach 30. to ważna lektura".

Компаративистское эссе польского писателя и репортера, литератора Яна Юзефа Щепаньского обращено к творчеству английского писателя польского происхождения Джозефа Конрада (Joseph Conrad, 1857–1924 гг.), отец которого стал жертвой царской расправы за сотрудничество с повстанцами в 1861 году. Анализируя роман о русских революционерах-эмигрантах *Глазами Запада* (*Oczami Zachodu*, 1911 г.), Щепаньски проводит сравнение с романом *Бесы* Достоевского [Szczepański 1993: 8]. Параллели с русским писателем очевидны, хотя сам Конрад и высказывался о Достоевском критически. Так, в письме к своему другу писателю и критику Эдварду Гарнету (Edward Garnett, 1868–1937)[830] 27 мая 1912 года Конрад писал из Кейпл-хаус:

> Надеюсь, что ты не очень рассердился на меня за то, что я всё еще не поблагодарил тебя за *Карамазовых*. Как хорошо, что ты обо мне вспомнил; я, конечно, был весьма заинтригован. Но это лишь несуразная глыба бесценного материала. Страшно неудачно, слишком эмоционально и раздражающе. Кроме того, не знаю, что отстаивает или разоблачает Д [остоевский], но знаю твердо – для меня он чересчур русский. Во всем этом мне слышится некое подобие яростных воплей, идущих из глубины доисторических времен. Я понимаю, русские только что «открыли» его [Конрад 2000].

Для Конрада образцовым русским автором выглядит И. С. Тургенев, тогда как Достоевский – «кривляющееся, преследуемое, проклятое создание» (из письма Эдварду Гарнету в мае 1917 г.) [Там же]. Ранее о задумке написания романа Конрад делился в письме к другу и писателю Джону Голсуорси 6 января 1908 года из Сомерис: «Пожалуй, я пытаюсь ухватить суть российских событий – cosas de Russia. Непростая задача, однако в конце концов из этого, может, получится неплохая вещь. Она также может принести мне сотню фунтов…» [Там же]. По мысли Щепаньского, книга Конрада является неудачной: «Для рационалиста Конрада источником „анархического безумия" выступает русская психика, сформированная веками деспотизма» [Szczepański 1993: 8][831]. Тогда как для Достоевского нигилистические идеи «шигалевщины» проникают с Запада, разрушая основы «святой Руси». Герои *Бесов* реалистичны, несмотря на их

---

[830] Об Эдварде Гарнете можно прочитать в главе *Лондон и Эдвард Гарнет* из книги Кэтрин Дюпре (Catherine Dupré) *Джон Голсуорси*. В этой биографии раскрываются взаимоотношения Эдварда Гарнета и будущего нобелевского лауреата (1932 г.) Джона Голсуорси (John Galsworthy, 1867–1933 гг.), которых познакомил именно Джозеф Конрад. Интересен факт из книги: «Жена Эдварда, Констанция, была переводчицей произведений Достоевского и других русских писателей, много сделавшая для того, чтобы познакомить англоязычный мир с русской литературой» [Дюпре 1986]. Гарнет оказывал протекцию писателям, но эти отношения были под влиянием его противоречивой личности: «Каковы бы ни были недостатки Гарнета – критика и наставника, Голсуорси и его окружение считали дружбу с ним неизбежным приложением к серьезной литературной карьере» [Там же].

[831] См. оригинал: „Dla racjonalisty Conrada źródłem «anarchistycznego obłędu» jest ukształtowana wiekami despotyzmu psychika rosyjska".

гиперболизированное изображение характеров, а в *Глазами Запада* – образы неестественны, без психологической глубины. Для Щепаньского *Бесы* – это не просто аллегория, но сложное изображение действительности, что делает произведение «метафизическим романом». Одной из ярких черт русской ментальности предстает инфантилизм:

> Герои *Бесов* инфантильны. Практическим, гротескным, даже преступным образом, но всё же… инфантильны. Их определяет эмоциональная незрелость, склонность к фантазированию, отсутствие чувства ответственности, а также гиперчувствительность и эготизм. Их непредсказуемые реакции, между прочего, в этом находят свой источник [Там же][832].

В детскости Достоевского прочитывается некая ницшеанская[833] устремленность к человеческому совершенству, надежда; у Конрада – это черта примитивности. Что объединяет обоих авторов – антиутопическое представление о борьбе за «рай на земле» средствами зла.

Русский писатель неоднократно будет представлен читателю газеты через уже детально обсуждаемый выше «польский вопрос», который, как было отмечено, является важным в его наследии, особенно публицистике. В статье, посвященной новому изданию книг писателя, интеллектуала, философа и критика Станислава Бжозовского (Stanisław Brzozowski, 1878–1911 гг.) – *Płomienie*, *Głosy wśród nocy*, нельзя обойти и Достоевского. Бжозовски имел критический взгляд на поляков, рассуждая о национальной самоидентичности, требующей реконструкции: «Мы продолжаем верить, что история – это сказка, в которой поляки играют роль единственных положительных героев, а не процесс, в котором необходимо заниматься совместным творчеством» [Pawłowski 2008: 17][834]. Польский романтический мессианизм весьма похож на русский мессианизм Достоевского, что особенно проявляется в *Дневнике писателя* за 1876 год. Так, в июньском номере он писал: «Величайшее из величайших назначений, уже осознанных Русскими

---

[832] См. оригинал: „Bohaterowie *Biesów* są dziecinni. W sposób pokraczny, groteskowy, nawet zbrodniczy, ale jednak... dziecinni. Cechuje ich emocjonalna niedojrzałość, skłonność do fantazjowania, brak poczucia odpowiedzialności, a także nadwrażliwość i egotyzm. Ich nieobliczalne reakcje w tym m.in. mają swe źródło".

[833] Фридрих Ницше в философском романе *Так говорил Заратустра: Книга для всех и ни для кого* (*Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, 1883–1885 гг.) говорил о «трех превращениях» (верблюд, лев и ребенок): «Дитя есть невинность и забвение, новое начинание, игра, самокатящееся колесо, начальное движение, святое слово утверждения» [Ницше 2001b: 21]. Именно устремленность к этому состоянию является целью героя. Философия Ницше – это не просто выход за границы добра и зла, антихристианское устремление или эгоцентрическая идея, основа фашистской доктрины – всё это искажение идей его наследия, направленного на создание мира ценностей со знаком плюс, на что указывал Збигнев Миколейко (Zbigniew Mikołejko) в статье на страницах газеты к 150-й годовщине со дня рождения Ницше, в которой упоминает и книгу Л. Шестова, сопоставляющего немецкого философа с Достоевским [Mikołejko 1994: 12].

[834] См. оригинал: „Wciąż wierzymy, że historia to baśń, w której Polakom przypada rola jedynych pozytywnych bohaterów, a nie proces, który należy współtworzyć".

в своем будущем, есть назначение общечеловеческое, есть общеслужение человечеству, – не России только, не общеславянству только, но всечеловечеству» [Достоевский 1981b: 30–31]. В то же время Чеслав Милош, рассуждая, как польская интеллигенция приходит к религии, католицизму, видел «цели националистические и мессианские» [Miłosz 1996: 23]. В журнале Достоевского за этот же год встречаются шовинистские выпады в адрес поляков, в чем также есть пересечение с Бжозовским, который, кстати, был обвинен в сотрудничестве с царскими службами. Кардинальное несовпадение идей обоих авторов наблюдается в их революционных взглядах. В статье газеты сравниваются романы *Бесы* и *Зарево* (*Płomienie*), объединенные делом Сергея Нечаева: если для Достоевского это событие истории попадает в роман как предупреждение об опасности, то для Бжозовского революция – путь к защите интеллигенцией слабых, возможность «переоценки ценностей»:

> В польском сознании до этого момента функционировал первый, демонический образ революции из *Бесов*, по преимуществу благодаря великой постановке Анджея Вайды 1971 года. В памятной постановке в Старом театре появились аниматоры в масках, управляющие действием, что прочитывалось как метафора тоталитарного порабощения. *Зарево* может заново оценить образ социальной революции, так как его можно читать не только в контексте тоталитарных систем XX века. Роман включает необычайно актуальный сегодня постулат увлеченности интеллигенции защитой слабых. Постулат, от которого польская интеллигенция отказалась в 90-х годах, последствия чего ощущаем и сегодня через возрождение политического популизма [Pawłowski 2008: 17][835].

Современные польские авторы также обращаются к наследию Достоевского: читают его произведения, анализируют идеи, присматриваются к поэтике. Их наблюдения и реакции попадают через различные материалы к читателю газеты. В чем-то можно усмотреть только нечеткие упоминания, в чем-то углубление в миросозерцание автора, но все публикации такого рода представляют собой разноплановую картину рецепции Достоевского польскими современными литераторами.

В рецензии на роман *Krtań* (1993 г.) писателя Михала Марковского (Michał Markowski, род. 1956 г.) Томаш Тычиньски говорит, ссылаясь на автора послесловия к роману Роберта Стиллера (Robert Stiller), о параллелях

---

[835] См. оригинал: „W polskiej świadomości funkcjonował dotąd ten pierwszy, demoniczny obraz rewolucji z *Biesów*, głownie dzięki wybitnemu przedstawieniu Andrzeja Wajdy z 1971 roku. W pamiętnej inscenizacji ze Starego Teatru pojawili się zamaskowani animatorzy sterujący akcją, co odczytywano jako metaforę totalitarnego zniewolenia. *Płomienie* mogą przewartościować obraz rewolucji społecznej, ponieważ dają się czytać nie tylko w kontekście totalitarnych systemów XX wieku. Zawierają niezwykle dzisiaj aktualny postulat zaangażowania inteligencji w obronę słabszych. Postulat, z którego polska inteligencja zrezygnowała w latach 90., czego konsekwencje odczuwamy do dzisiaj w postaci odrodzenia politycznego populizmu". Материал представлял собой вступление к польскому изданию произведений И. Э. Бабеля (*Utwory zebrane* Izaaka Babla, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA, Warszawa 2012).

с Кеннетом Элтоном «Кеном» Кизи (Kenneth Elton "Ken" Kese, 1935–2001 гг.), Францем Кафкой (Franz Kafka, 1883–1924 гг.), Энтони Бёрджессом (Anthony Burgess, 1917–1993 гг.), а также самостоятельно – с Достоевским:

> У него получается, как у Достоевского или Кафки, банальную историю окрасить важным, выходящим за ее границы смыслом; он также умеет в повествовании заключить такое высокое эмоциональное напряжение, что становится почти невозможно, чтобы на это согласился читатель [Tyczyński 1993: 13][836].

Благодаря данной статье мы получаем клубок сложных типологически-смысловых связей на уровне мировой литературы с польским автором в центре.

После смерти прозаика Яна Стоберского (Jan Stoberski, 1906–1997 гг.) сценаристка, сценограф, график и редактор театральных программ Кристина Гонет (Krystyna Gonet)[837] говорила в воспоминаниях прежде всего о величии духа писателя, который довольствовался малым в материальном смысле, был полон оптимизма и радости жизни. Его рассказы с момента первой публикации в 1955 году сравнивали с наследием Руссо, Золя, Гоголя, Достоевского, Камю, Пруста [Gonet 1997]. Это человек-наблюдатель, который заводил множество знакомств, но был одинок в личной жизни. Почти все свои годы провел в Кракове, ухаживал за больным братом, хотя сам имел проблемы со здоровьем, жил в маленькой квартирке. Не был публичным человеком. Был награжден за творчество. Отметим, однако, что Стоберски мало известен современному польскому читателю.

Увлеченность Достоевским можно заметить и в книге Казимежа Ратоня (Kazimierz Ratoń, 1942–1982 гг.)[838] *Dziennik. Proza. Teksty krytyczne* (*Дневник. Проза. Критика*), которая появилась лишь через тридцать лет после смерти автора в 2012 году [Ratoń 2012]. В газете в 1998 году вышла публикация, которая относилась к *Дневнику*. Это воспоминания о поэте-изгнаннике и его личной деградации, нищенстве, алкоголизме. Но перед читателем в первую очередь книга о боли человека лиры. Замасленную тетрадь *Дневника* Чеслав Мирослав Щепаняк взял у редактора ежемесячного издания „Poezja" Яна Здзислава Брудницкого (Jan Zdzisław Brudnicki):

---

[836] См. оригинал: „Potrafi – jak Dostojewski czy Kafka – nadać banalnej historii istotny, przekraczający ją sens, potrafi też w narracji zawrzeć napięcie emocjonalne tak wielkie, że prawie niemożliwe do zaakceptowania dla czytelnika".

[837] В 2006 году вышла книга К. Гонет *Jak by to powiedzieć… Rozmowy z Krystianem Lupą*. В ней автор представляет беседы с польским режиссером, в наследии которого, как отмечалось, немаловажную роль сыграл именно Достоевский. Когда в 2009 году в возрасте 67 лет Гонет не стало, те, кто ее знал, как и она о Стоберском, говорили, что это был «человек от всего».

[838] Яркий поэт с огромным талантом. Его поэтический дебют припал на 1972 год (сборник *Pieśni północne*). Погрузился в алкоголизм, страдал эпилепсией, бедствовал, одалживал деньги на самое необходимое; знакомые его избегали. Посещал различные литературные редакции, но его принимали как «необходимое зло». Был одинок и заброшен, чувствовал себя поэтом-изгнанником. Даже его похоронами занимались социальные службы [Szczepaniak 1998: 17].

> Я прочитал шокирующий документ. Впечатления на полях от таких писателей, как Достоевский, Камю, Рембо, Ницше, Бодлер и прочих отчаявшихся. Записку эту можно определить как афоризм, набросок стихотворения, собственное завещание, запись из эпилептических припадков, бред, пафос, графоманию и интересные знамена поэтического восхищения. Одно предложение показалось мне темой этой рукописи – «Я рассказываю свою боль» [Szczepaniak 1998: 17][839].

Хелена Заворска в газете ведет поиск «нашего современного Достоевского», который создаст актуальную *Исповедь сына века*, вмещающую в себя пережитое целым поколением, прошедшего войну, коммунизм, «примитивный капитализм», утопизм идеалов [Zaworska 1999: 7]. Таким автором публицистка увидела писательницу и сценаристку Иоанну Ольчак-Роникер (Joanna Olczak-Ronikier, род. 1934 г.), которая написала биографическую книгу *Piotr* (1998 г.) о польском сценаристе и режиссере, художественном руководителе юмористического литературного арт-клуба „Piwnica pod Baranami" Петре Скшинецком (Piotr Skrzynecki, 1930–1997 гг.) [Olczak-Ronikier 1998]. Начавшись в сталинское время, жизнь юмориста стала ярким примером совмещения противоречий эпохи, драматизм которой Скшинецки облекал в юмористические формы. Это было и психологическое бегство от собственной трагедии: его отец погиб в бою с советскими войсками в начале войны; мать-еврейка, от которой отказалась семья за то, что вышла замуж за польского офицера, оставила его с братом у тети на время оккупации; бабушка, выехавшая в Париж, была арестована и погибла в Аушвице.

Комическое стало для Скшинецкого спасением, проявлением желанной свободы, возможностью быть востребованным. Внутренние переживания в контексте исторической правды также сближают юмориста с Достоевским, который пережил свою внутреннюю травму жизненных утрат: матери, отца, а позже брата и детей. Это также двойственный мир художника, которого зачастую смешивают с его творчеством. Оба, вероятно, как говорит о польском юмористе Иоанна Ольчак-Роникер, останутся «таинственными незнакомцами», которые о своей боли «говорили только с Богом».

Известная переводчица Иоанна Гузе (переводила А. Дюма, И. Тургенева, А. Камю, П. Валери, Ф. Шатобриана и пр.) в интервью на страницах ежедневника „Gazeta Wyborcza" говорила о необходимости чувствовать внутреннюю культуру текста:

> Неправда, что Достоевский дословен, хотя он описывает дословно, например, когда какая-то женщина, разговаривая с молодым человеком, спрашивает о самых

[839] См. оригинал: „Przeczytałem wstrząsający dokument. Impresje na marginesach takich pisarzy jak Dostojewski, Camus, Rimbaud, Nietzsche, Baudelaire i inni zrozpaczeni. Zapis ten można określić jako aforyzm, szkic wiersza, własny testament, notatka z epileptycznych ataków, bełkot, patos, grafomania i ciekawe sznyty poetyckiego zachwytu. Jedno zdanie wydawało mi się tematem tego rękopisu: «Ból swój opowiadam»".

банальных вещах, и он отвечает ей самым банальным языком. Дело в том, что Достоевский описывает как бы кожицу, через которую мы видим то, что находится внутри [Język gładki… 2008: 15][840].

Особое значение русской культуры для себя отмечал писатель, эссеист и литературный критик Стефан Хвин (Stefan Chwin, род. 1949 г.), отец которого был уроженцем Вильно и говорил по-польски с восточным акцентом. Автор в эссе о славянских языках на страницах газеты рассказывал, как открывал личность Андрея Рублева через фильм Тарковского, вслушивался в музыку поэзии, которая, как и для Чеслава Милоша, для него лучше всего звучала по-русски, осмысливал тайны православия: «Это проложило мне дорогу к Достоевскому, писателю, который сыграл важную роль в моей жизни» [Chwin 1999: 12][841]. Русская литература для Хвина – это дуалистический образ мира в борьбе за духовность человека, когда «всё поставлено на острие ножа»: «Святость и грех, добро и зло, дьявол и ангелы – это всё пребывало где-то в подсознании русских писателей, даже если они были атеистами. Имею в виду не темы романов, а глубокий „бэкграунд" культуры, которого не истребил даже коммунизм» [Там же][842]. В этой мысли очень точная характеристика русской литературной традиции, которая устремлена именно к поиску духовной составляющей экзистенции. Колоссальное значение здесь для Хвина играет христианское миропонимание, которое лежит в основе русской культуры и литературы. Отмечена и близость к польскому романтизму, представляющему человека, поставленного в критических ситуациях, но идущего к духовности. За такими взглядами кроется уже обсуждаемый мессианизм – русский и польский, свидетельством чему является литературная традиция XIX века. Несколько иначе автор видел современность славянской культуры, которая попала под западное влияние. Полюсом различия названа чешская культура, которая, по мысли Хвина, «более человеческая», но ему самому ближе всё же «духовный тон православного славянства», который он, как признавался, заимствовал у Достоевского. Именно поэтому польская культура ближе к русской «склонностью к религиозно-метафизическим крайностям».

Идеи Достоевского проникли и в творчество Хвина. Так, в его романе *Esther* (1999 г.), как отмечал на страницах газеты критик Петр Братковски, «речь идет о смерти Бога и объявляется война христианству». В духе Достоевского звучит разочарование в Боге, герой оскверняет скульптуру

---

[840] См. оригинал: „To nieprawda, że Dostojewski jest dosłowny, mimo że on opisuje w sposób dosłowny, np. że jakaś pani, rozmawiając z młodym człowiekiem, pyta go o najbanalniejsze rzeczy i on odpowiada jej najbanalniejszym językiem. Chodzi o to, że Dostojewski opisuje jakby skórkę, przez którą my widzimy coś, co jest pod spodem".

[841] См. оригинал: „To utorowało mi drogę do Dostojewskiego, pisarza, który odegrał ważną rolę w moim życiu".

[842] См. оригинал: „Świętość i grzech, dobro i zło, szatan i anioły – wszystko to trwało gdzieś w podświadomości rosyjskich pisarzy, nawet gdy byli ateistami. Mam na myśli nie tematy powieści, lecz głęboki «background» kultury, którego nie unicestwił nawet rosyjski komunizm".

в костеле, появляется образ шантажиста, как из *Бесов*, а в дом описываемой семьи проникает «многообразное зло и насилие»: «*Esther* – это роман об утраченном постоянстве. Но также и об утраченной невинности. О мире Будденброков, в котором вдруг появляются Ницше и Достоевский» [Bratkowski 2000a: 20][843].

Стефан Хвин затронул также вопрос антисемитизма, а точнее – борьбы с этим явлением, которая проще, нежели диалог с антисемитами. Достоевский же в данной публикации появляется не как автор, который описывает «еврейский вопрос», но как тот, который оперирует «сентиментализмами» [Chwin 2001: 20], а Хвин ищет иной путь в отношениях между жертвами и палачами антисемитизма. Для польского автора антисемиты не только негодяи, но и жертвы воспитания в них антисемитизма, глубоко «несчастные люди», которые нуждаются в прощении. Как нам кажется, именно это и является одной из содержательных основ наследия Достоевского, нежели его сентиментальность, лежащая на поверхности литературоведческого понимания. Ссылка на Достоевского в таком ключе представляется лишь как случайное упоминание.

Главную польскую литературную награду „Nike" в 2000 году получил поэт, прозаик, драматург Тадеуш Ружевич (Tadeusz Różewicz, 1921–2014 гг.) за сборник *Мать уходит* (*Matka odchodzi*, 1999 г.). Своим любимым писателем Ружевич называл Достоевского и сожалел, что в его восемьдесят лет уже нет сил на сценарий *Преступления и наказания*, на реализацию сценической мечты – постановки по *Игроку*. Последний, как признавался, – его любимый роман писателя, а эта книга «почеркана в ста местах», но он не отважился замахнуться на великого Достоевского:

> Томас Манн называл русскую литературу чудесной литературой; я перед текстами классиков, не только русских, просто-напросто стоял на коленях. В наше время молодой парень берет ручку или карандаш, послюнявит, допишет пару диалогов Достоевскому, пару ему выбросит, изменит название – и снимает кино [Żebrowska… 2001: 6][844].

Кроме того, Ружевич затронул уже классический вопрос о «Достоевском-поляконенавистнике», на что мы неоднократно обращали внимание в данной работе. Его формулировка представляет собой аналитический подход:

> У нас охотно Достоевского обвиняют в «поляконенавистничестве», хотя он четко разделяет гордых поляков, «шляхтичей», которые его презирали, и близких ему

---

[843] См. оригинал: „*Esther* to opowieść o utraconej ciągłości. Ale także – o utraconej niewinności. O świecie Buddenbrooków, w którym nagle pojawiają się Nietzsche i Dostojewski". Будденброки – семейство из романа *Будденброки. История гибели одного семейства* (*Buddenbrooks: Verfall einer Familie*) Томаса Манна, за который он в 1929 году получил Нобелевскую премию по литературе.

[844] См. оригинал: „Tomasz Mann nazywał literaturę rosyjską świętą literaturą; ja przed tekstami klasyków, nie tylko rosyjskich, po prostu klęczałem. Teraz młody chłopak bierze pióro lub ołówek, poślini, dopisze Dostojewskiemu parę dialogów, parę mu wyrzuci, zmieni tytuł i kręci film".

польских каторжников, простых людей. Стоит читать Достоевского, не его «переводчиков» [Там же][845].

В 2004 году вышла новая книга поэзии Т. Ружевича *Wyjście* (*Выход*), о которой газета сообщала как о сборнике, где «резко критикуется массовая культура» и где, как никогда ранее у поэта, «не было столько о Боге» [Baranowska 2004: 12]. Особое внимание притягивает поэма *Tempus fugit*, жанр которой определен автором как повесть. В рецензии произведение характеризуется в качестве смыслового центра сборника. В основе сюжета визит самого Ружевича вместе с польско-немецким поэтом, эссеистом, переводчиком и театральным режиссером Петром Лахманном (Piotr Lachmann, род. 1935 г.) к известному исследователю творчества Достоевского профессору Рышарду Пшибыльскому. Гости прибывают словно пилигримы в пустынь к старцу Зосиме – так назван в поэме Пшибыльски. Далее происходит беседа в духе Платона о различных сферах человеческой жизни и личностях в истории культуры, метафизических вопросах о Боге. Бытие человека представлено пессимистически – это «пожизненное заключение» «без видов на вечную жизнь». Затронут и Достоевский, который охарактеризован как «конек» автора, но данный момент представлен общим местом в произведении. Более отчетливо явлен «сверхчеловек» Фридрих Ницше, рыдающий над истязаемой лошадью, что отсылает к образу Родиона Раскольникова, выстраивающего теорию о сверхчеловеке и рыдающего в своем сне о замученной лошади. И если Ницше утверждал, что «Бог умер!», Достоевский, что «если Бога нет, то всё дозволено», лучше всех на тему Бога, согласно автору, отвечал Мицкевич: «Я за чаем не разговариваю о Боге». Это те вопросы, которые ставил также величайший польский поэт и драматург эпохи романтизма Зыгмунт Красиньски (Zygmunt Krasiński, 1812–1859 гг.). Так, в публикации газеты по случаю первой в истории театральной постановки его пьесы *Небожественная комедия* (*Nie-Boska Komiedia*, 1835 г.) в 2006 году (Teatr im. Stefana Jaracza w Olsztynie) в режиссуре Кшиштофа Залеского читаем:

> Залеский подчеркивает вопросы, которые Красиньски поставил еще до Ницше или Достоевского: есть ли Бог, могу ли я как человек сделать всё и пребывать вне закона? Насколько велико наше право, чтобы изменять человеческую жизнь и принимать о ней решения? [EJ 2006: 6][846].

В этом посыле пребывал и сам Ружевич, который рассуждал о Боге много и углубленно, но со свойственной ему ироничностью. Поэт в интервью

---

[845] См. оригинал: „Chętnie zarzuca się u nas Dostojewskiemu «polakożerstwo», chociaż wyraźnie rozróżnia Polaków zarozumiałych, «szlachciców», którzy nim gardzili, i bliskich mu katorżników polskich, ludzi prostych. Warto czytać Dostojewskiego, nie jego «tłumaczy»".

[846] См. оригинал: „Zaleski podkreśla pytania, które Krasiński zadał wcześniej niż Nietzsche czy Dostojewski: Czy jest Bóg, czy jako człowiek mogę zrobić wszystko i stanąć poza prawem? Jak wielkie mamy prawo, by zmieniać życie ludzi i decydować o nim?".

для газеты говорил, что его поэма является своеобразным продолжением эссе о старости *Baśń zimowa: esej o starości*, автор которого и герой поэмы Рышард Пшибыльски говорил ранее, что «старость – это камера смерти». Персонажи Ружевича будто находятся в этой камере, рассуждая о философии, истории и политике за бокалом вина.

Ружевич признавался в «репортажном описании», реалистичности встречи со своими «братьями», следовании поэтике дружеской беседы и связи со стихотворением *Паломничество волхвов* (*Journey of the Magi*, 1927 г.; польск. *Podróż trzech króli* – в переводе Юзефа Чеховича (Józef Czechowicz, 1903–1939 гг.)) американско-британского поэта, лауреата Нобелевской премии по литературе (1948 г.), модерниста Т. С. Элиота (Thomas Stearns Eliot, 1888–1965 гг.) [Żebrowska 2005d: 6]. Путь волхвов – это жизненная дорога выбора и поиска идеала каждого человека, обретения веры и утраты иллюзий. У Элиота в финале поставлен важный вопрос *(пер. Я. Э. Пробштейна)*:

> Мы проделали весь этот путь во имя
> Рожденья иль Смерти? Рождество было, конечно,
> Мы очевидцы, и это бесспорно. Но я видал и роды и смерти
> И полагал, что роды от смерти отличны. Но сие Рождество
> Было ужасною мукой для нас, как сама Смерть, наша смерть [Элиот].

Приход к вере и открытие Христа не просто тяжелая, но и зачастую непосильная ноша. И для Достоевского, и для Элиота, и наконец, для Ружевича выбор, хотя и непрост, очевиден. А за страданиями и умиранием следует христианское воскресение и новая жизнь. Авторы – соучастники внутренней рефлексии своих героев, которые наделены их личным опытом обретения веры через «горнило сомнений», ведут к литературной пасхальности.

В еще одном стихотворении без названия *** (*Dostojewski mówił…*) автор снова обращается к русскому писателю. Здесь пересказывается то самое письмо Достоевского о выборе между правдой и Христом. Ружевич замечал далее в стихотворении, что с возрастом «начал понимать Достоевского». История Христа названа «величайшим скандалом», ибо без Него бытие «утрачивало значение». В газете читаем: «Можно было бы сказать, что в очередных изданиях зрелого Ружевича Бог всё ближе. Сейчас также личностный Бог как Отец, который, возможно, ушел вместе с детством, но существовал и как Христос – Человек и Сын Божий» [Там же][847].

В стихотворении *Mój stary Anioł Stróż*, как и в *Братьях Карамазовых* Достоевского, Ангел-Хранитель сражается у Ружевича с Дьяволом-Хранителем за его «душеньку». В 2005 году сборник *Wyjście* был номинирован на премию „Nike”. О поэте писал Марек Радзивон, подчеркивающий в стихах враждебность к современному миру потребления, который желает

[847] См. оригинал: „Można by powiedzieć, że w kolejnych tomach dojrzałego Różewicza Bóg jest coraz bliżej. Teraz także Bóg osobowy, jako Ojciec, który może odszedł wraz z dzieciństwem, ale istniał i jako Chrystus – Człowiek i Syn Boży”.

покинуть лирический герой и не может принять, как Иван Карамазов Достоевского. Но есть и другой мир:

> Одновременно в *Выходе* есть также стихотворения как символы веры и автобиографии или завещания. Это в них скрыты слова, которыми можно исцелять раны. В этих стихах Тадеуш Ружевич не оборачивается посмотреть на этот не самый лучший из миров, но старается говорить исключительно о том, что для него имеет истинное значение. Это видно, например, в *Достоевский говорил..*, в котором звучит открытая исповедь: «без Христа / наша маленькая земля / лишена смысла» [Radziwon 2005: 19][848].

Сборник Ружевича попал в финал конкурса, что стало поводом для появления еще одной публикации в газете. Литературовед Анджей Завада (Andrzej Zawada, род. 1948 г.), характеризуя особенности стиля поэта, а также его сборник, причислял стихотворение **** (Dostojewski mówił...)* к тем, которые не написаны для публичного прочтения, поэтических вечеров, но требуют углубленного осмысления [Zawada 2005: 18].

В 2006 году вышел польский документальный фильм *Różewicz... we fragmentach*. Это повествование о личности автора путем следования за ним с камерой в различных местах. Режиссера Анджея Сапию (Andrzej Sapija, род. 1954 г.) пригласил сам Тадеуш Ружевич, но при одном условии: может быть только он и камера. В картине камера всегда рядом, будто внутри бесед и рассуждений, совместных путешествий и поездок. Всё это формирует взгляд на образ писателя. О фильме можно узнать из телевизионного приложения к газете, где приводился анонс телепоказа ленты в июле 2017 года на телеканале „TVP Historia". В материале также отмечено, что в документальной картине писатель «рассказывает о своих мастерах слова (Достоевский, Конрад, Манн)» [WRO 2017: 34]. Действительно, в фильме имя русского писателя появляется среди череды авторов, у которых Ружевич, по его собственным словам, учился создавать прозу. Еще одним русским автором назван Чехов. На полках личной библиотеки Ружевич останавливается на Ницше, который также оказал на него влияние; отмечает особую роль *Евангелия*. Во вводной части фильма говорится, что режиссер и писатель посетили Петербург, но кроме упоминания данный аспект не получает развития в картине [Różewicz…].

Писатель Януш Гловацки, эмигрировавший из-за военного положения в Польше сначала в Лондон, а затем в 1981 году в США, в заметке для "The New York Times", которую перепечатали в ежедневнике „Gazeta Wyborcza", также упомянул Достоевского, хотя эта публикация не была посвящена писателю. Речь шла о новой комедии Гловацкого *Четвертая сестра*

---

[848] См. оригинал: „Jednocześnie w *Wyjściu* są też wiersze jak wyznania wiary i autobiografie albo testamenty. To w nich są słowa, które można przyłożyć do rany. W tych wierszach Tadeusz Różewicz nie ogląda się na ten nie najlepszy ze światów, ale stara się mówić tylko o tym, co ma dla niego prawdziwe znaczenie. Tak jest np. w *Dostojewski mówił*, w którym pada otwarte wyznanie: «bez Jezusa / nasza mała ziemia / jest pozbawiona wagi»".

(*Czwarta siostra*, 2002 г.), вдохновленной чеховскими *Тремя сестрами*, но не являющейся неким их продолжением или версией. Это мир современной Москвы, в которой пытаются найти свое место герои. Младшая сестра Татьяна не отличает Достоевского от Джанни Версаче (Gianni Versace, 1946–1997 гг.), Булгакова от Бритни Спирс (Britney Spears, род. 1981 г.), а ее нравственным идеалом становится фильм *Красотка* (*Pretty Woman*, 1990 г.) с Ричардом Гиром (Richard Gere, род. 1949 г.) и Джулией Робертс (Julia Roberts, род. 1967 г.) [Głowacki 2003: 17]. Гловацки демонстрирует победу массовой культуры, когда мир, оплакивая смерть принцессы Дианы (Diana, 1961–1997 гг.), не замечает подорванного на бомбе автобуса с тридцатью детьми и женщинами. Сложно отличить факты от вымысла, когда реальность создается современными медиа. И если героини Чехова мечтали о Москве как о своеобразном придуманном рае, который оказался недостижим, то у Гловацкого, по его словам, «героини уже не знают, куда ехать». Две Москвы противопоставлены друг другу, но трагическое и комическое, как и у Чехова, сосуществуют у Гловацкого неразделимо.

Достоевского Гловацки упоминает неоднократно. Неслучайно, как рассказывал писатель в художественных мемуарах, книге эссе *Из головы* (*Z głowy*, 2004 г.; русск. пер. – 2008 г.), эмигрировав в Лондон и находясь в крайней нужде, он получил предложение из Bennigton College в штате Вермонт в США читать курс о Кафке, Достоевском и Чехове. Газета публиковала фрагменты книги Гловацкого сразу после издания. И как раз в одном из них отмечен данный факт, а также то, что в багаже улетающего за океан нашлась «украденная из библиотеки книга Мацкевича о Достоевском». Писатель описывал свои переживания и сомнения, находясь в самолете: удастся ли ему занять достойное место после таких русских эмигрантов, как Солженицын, Аксенов, Бродский, которым «было у кого наследовать» великую литературу: это Гоголь, Достоевский, Толстой, Чехов [Głowacki 2004a: 22].

В другом опубликованном в газете фрагменте из книги Гловацки вспоминал, как после самоубийства в Нью-Йорке польско-американского писателя еврейского происхождения, пишущего по-английски Ежи Косиньского (Jerzy Kosiński, 1933–1991 гг.)[849], он сделал запись в альбоме польско-американского фотографа Чеслава Чаплиньского (Czesław Czapliński, род. 1953 г.):

---

[849] Ежи Косиньски был популярным писателем. Роман *Ступени* (*Steps*; *Kroki*, 1968 г.) принес американскую Национальную книжную премию (National Book Awards) в 1969 году. Следующая книга *Садовник* (*Being There*; *Wystarczy być*, 1971 г.) станет роковой – в 1982 году журнал “Village Voice” написал о плагиате: данное произведение было похоже на роман польского писателя, рожденного на территории современной Беларуси (Глубокский район, Витебская область) Тадеуша Доленги-Мостовича (Tadeusz Dołęga-Mostowicz, 1898–1939 гг.) *Карьера Никодима Дызмы* (*Kariera Nikodema Dyzmy*, 1932 г.). Обвинения в адрес Косиньского застанут его на пике славы, позже начнутся проблемы со здоровьем. В 1991 году писатель покончит с собой.

> Несколько дней назад я снова открыл *Бесов* Достоевского. Я присматривался к «одержимым» Ставрогину, Кириллову, молодому Верховенскому и думал о Ежи Косиньском. О его мрачной и порывистой жизни, о коротких оглядках за собой, будто бы он неустанно боялся нападения сзади [Głowacki 2004b: 16][850].

Гловацки говорил о мистификации в книгах и жизни Косиньского, но и реальных «бесах», которые толкнули на шаг отчаяния.

Ранее современный американский писатель Джеймс Парк Слоун (James Park Sloan, род. 1945) в интервью с критиком и переводчиком американской литературы Томашем Мирковичем (Tomasz Mirkowicz, 1953–2003 гг.) в газете признавался в увлеченности нравственными парадоксами в литературе. Среди авторов, которые вызывали его интерес, назван и Достоевский, у которого писатель особо выделял *Записки из мертвого дома*, *Преступление и наказание*, *Братья Карамазовы*. Русский автор попадает в повествование в пересечении с Ежи Косиньским, для которого Достоевский тоже имел большое значение [Mirkowicz, Park Sloan 1995: 6]. Для американского писателя ключом к прочтению Косиньского, с которым он был знаком лично с 1971 года, является его крайний экзистенциализм, персоналистическая идея человека, когда важен лишь его выбор и отсутствует ориентация на какую-либо систему ценностей.

Ряд польских критиков указывает на увлеченность Гловацкого русской литературой и наследием Достоевского. Так, репортер и писатель Павел Смоленьски в интервью с Виктором Ерофеевым причину этого видел в том, что «Гловацки не боялся вас, русских». Интересен ответ Ерофеева:

> Януш был человеком широких вызовов, размышлял и писал о проблемах, над которыми человечество мучится с начала времен. Не могу сказать, что он знал ответы – их никто не знает, – но ставил принципиальные и драматические вопросы, как Достоевский в *Братьях Карамазовых*, а это могут только люди с чрезвычайным талантом и глубинным взглядом на мир [Smoleński 2017: 31][851].

Детство поэта Юзефа Чеховича литературовед Владислав Панас (Władysław Panas, 1947–2005 гг.) сравнивал в эссе в газете с мрачным миром романов Достоевского, но продолжал:

> К счастью, не вся правда о Чеховиче заключается в столь удручающих картинах, и в его поздней биографии мы не встретим ничего общего с персонажами

---

[850] См. оригинал: „Parę dni temu znów otworzyłem *Biesy* Dostojewskiego. Przyglądałem się «opętanym»: Stawroginowi, Kiryłowowi, młodemu Wierchowieńskiemu i myślałem o Jerzym Kosińskim. O jego mrocznym, gwałtownym życiu, o krótkich spojrzeniach, które rzucał za siebie, jakby ciągle obawiał się ataku z tyłu".

[851] См. оригинал: „ Janusz był człowiekiem wielkich wyzwań, myślał i pisał o problemach, nad którymi ludzkość biedzi się od zawsze. Nie powiem, że znał odpowiedzi, tych nikt nie zna, ale stawiał pytania zasadnicze i dramatyczne jak Dostojewski w *Braciach Karamazow*, a to potrafią tylko ludzie z niezwykłym talentem i wnikliwością patrzenia na świat". Виктор Ерофеев был лично знаком с Янушем Гловацким, а данное интервью сделано во время приезда Ерофеева на похороны Гловацкого в Польшу.

> из произведений русского писателя: он не стал человеком из подполья, не присоединился к бесам и даже не был идиотом… Он выбрался из темного подполья и шагнул в светлое – стал поэтом. И совершенно не проклятым, но просто выдающимся [Panas 2003a: 2][852].

Преодоление мрачности Достоевского не означало, однако, избавления в поэтическом мире Чеховича от грусти и «темной стихии тревоги». Поэзия Чеховича занимает важное место в контексте нашего исследования еще и по той причине, что оказала влияние на творчество Чеслава Милоша, на пересечения которого с Достоевским указывалось многократно. Через данные литературные связи создается очередной узел гипертекста типологических проблем культуры.

В 2003 году на литературную премию „Nike" за роман *Польско-русская война под бело-красным флагом* (*Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*, 2002 г.) была номинирована и прошла в финал Дорота Масловска (Dorota Masłowska, род. 1983 г.). Литературный дебют писательницы не получил главной награды жюри, но выиграл в голосовании читателей. „Nike" писательница получила в 2006 году уже за роман *Павлин королевы* (*Paw królowej*, 2005 г.). Сюжет первого романа основывается на польско-русских фобиях, которые изображаются в ироническом ключе. Через наркотические видения у главного героя возникает убеждение о начале польско-русской войны. Автор представляет литературную карикатуру, в которой высмеивает польскую ксенофобию. Книга стала «событием поп-культуры и литературы». Среди авторов, к которым Масловска обращается, она называла Достоевского и Толстого, утверждая, что читает «только то, что как-то ферментирует потом у меня в голове, изменяет мышление» [Michalska 2003: 14][853]. В то же время упомянутая фамилия Достоевского через главную проблему романа Масловской выводит на «польский вопрос», столь актуальный для русского писателя. Данная тема, однако, не получила развития в публикации газеты. Роман Масловской в интервью для издания называла «лучшей книгой» другая современная писательница-анархистка Сара Антчак (Sara Antczak, род. 1992 г.)[854], которая также признавалась, что с увлечением читала Достоевского [Piekarska 2012: 12].

Масловска, будучи известной писательницей, создавала для газеты списки книг, рекомендованных к прочтению. Одной из них стало издание на польском языке первого романа трилогии *Приключения Пелагеи – Пелагея*

---

[852] См. оригинал: „Na szczęście nie cała prawda o Czechowiczu zawiera się w tych przygnębiających obrazach i w jego późniejszej biografii nie znajdziemy żadnego podobieństwa do postaci z utworów rosyjskiego pisarza: nie został człowiekiem z podziemia, nie dołączył do biesów, nie był nawet idiotą... Wyrwał się z ciemnych podziemi i wstąpił w jasność: został poetą. I to wcale nie przeklętym, lecz po prostu – wybitnym". Данная публикация была продублирована в еще одном номере газеты [Panas 2003b: 2].

[853] См. оригинал: „…tylko to, co jakoś fermentuje mi potem w głowie, zmienia myślenie".

[854] Автор написала три книги: *Wolny i De Kleszcz* (2011 г.), *Klatka* (2012 г.), *Lina* (2021 г.). За первые две была номинирована на награду газеты „Warto".

и белый бульдог (2001 г.) уже упоминаемого Бориса Акунина (польск. *Pelagia i biały buldog*; изд. „Noir sur Blanc", 2004 г.). Писательница не только давала характеристику книги, но и проводила следующую параллель: «Достоевский также писал детективы, чтобы разгадывать загадки, но – человеческого характера» [Masłowska 2004: 4][855].

Прозаик, публицист, сценарист и журналист Витольд Залевски (Witold Zalewski, 1921–2009 гг.), получавший в 2004 году Литературную премию имени Владислава Реймонта за выдающиеся достижения, признавался в интервью, опубликованном в газете, что среди его литературных учителей еще в раннем возрасте был и Достоевский (наряду с Джозефом Конрадом), а позже – Альбер Камю и Томас Манн [Kęczkowska 2004: 7].

Достоевский своим творчеством будто позволяет читателю взглянуть глубже на собственных авторов, открыть дополнительные смыслы. Роман *Człowiek w cieniu* (2004 г.) современного писателя Эустахия Рыльского (Eustachy Rylski, род. 1944 г.), в центре которого герой-поляк с русскими корнями, газета предлагала читать, воспользовавшись «русским ключом»: «В романе просматривается ведь и Достоевский, и Чехов, и Лермонтов с *Героем нашего времени* или Гончаров с *Обломовым*, так как просматривается в нем прежде всего русская душа – безумная, таинственная, дикая и меланхолическая одновременно» [Felis 2004: 13][856]. Сам же писатель в феврале 2007 года на встрече с читателями во Вроцлаве (Teatr Polski) рассуждал о русской кичевости следующим образом:

> Рыльски причислил к ней Федора Достоевского, у которого не отнимал таланта писать, но банальностью признал его увлеченность злом. «В немногих вопросах я соглашаюсь с Лениным, – говорил Рыльски, – но это он охарактеризовал Достоевского словом „архиомерзительный". Достоевский нравственно и этически и есть архиомерзительным» [AKOL 2007: 7][857].

Здесь Рыльски высказался, безусловно, достаточно категорично. Справедливости ради, следует отметить, что Ленин относился к Достоевскому как к «омерзительному, но гениальному» писателю. Само же понимание автора как певца зла является односторонним и не раз подвергалось критическим оценкам в литературоведческой и философской мысли, что уже отмечалось выше.

Позже в одном из интервью для газеты Рыльски, отвечая на вопрос о том, с каким писателем не хотел бы жить под одной крышей, назвал однозначно именно Достоевского, в очередной раз подтвердив свою мысль о нем:

---

[855] См. оригинал: „Dostojewski też pisał kryminały, by rozwiązywać zagadki, ale natury człowieczej".

[856] См. оригинал: „W powieści przegląda się przecież i Dostojewski, i Czechow, i Lermontow z *Bohaterem naszych czasów* czy Gonczarow z *Obłomowem*, bo przegląda się w niej przede wszystkim rosyjska dusza – szalona, tajemnicza, dzika i melancholijna zarazem".

[857] См. оригинал: „Rylski zaliczył do niej Fiodora Dostojewskiego, któremu nie odmówił umiejętności pisania, ale za tandetę uznał jego fascynację złem. – W niewielu sprawach zgadzam się z Leninem – mówił Rylski – ale to on określił Dostojewskiego słowem «arcywstrętny». Dostojewski moralnie i etycznie jest właśnie arcywstrętny".

> При всем своем пессимизме я люблю блеск. Достоевский – это непроницаемый мрак, даже в светлых летних днях, которых у него предостаточно. У меня всегда было впечатление, что евангельская простота и зловещая тирания у него больны одним и тем же – чуждостью. Великий, но чужой для меня человек [Subbotko 2012: 72][858].

Еще в одном рассуждении в газете о своих любимых писателях и книгах Рыльски не изменил оценку: «Черным, как ночь, является Достоевский, хотя хватает у него и светлых летних дней; а этот цвет я не люблю» [Rylski 2013: 21][859].

Произведения польских авторов, как видим, соотносятся напрямую, тематически или типологически с наследием Достоевского, к которому обращались и обращаются представители различных направлений и в разнообразных жанрах. Литературовед Игорь Стокфишевски (Igor Stokfiszewski) в исследовании современной польской литературы рубежа XX–XXI вв., чему посвящена публикация в газете, отметил также следование отдельным элементам поэтики классических текстов. Например, в прозе Мариуша Сеневича (Mariusz Sieniewicz, род. 1972 г.) исследователь увидел, как тот «…обращается к инструментам психологической русской прозы (Достоевский и Булгаков), реинтерпретируя ее доминирующие прочтения» [Stokfiszewski 2007: 22][860]. Позже в интервью для газеты среди авторов литературы, которые его «волнуют», сам писатель назвал Достоевского [Wolny-Hamkało 2011: 14][861]. Мариуш Сеневич был дважды номинирован на национальную литературную премию „Nike" (2004 г., 2008 г.), а в специальном опросе среди литературных критиков и журналистов для газеты назывался на восьмом (из десяти) месте как претендент на Нобелевскую премию по литературе в списке молодых авторов современной Польши.

Среди писателей с перспективой претендовать на главную литературную премию мира назван и современный поэт, прозаик, переводчик и художник Яцек Денель (Jacek Dehnel, род. 1980 г.). Лауреат «Паспорта» еженедельника „Polityka" (2006 г.), он пять раз номинировался на премию „Nike" (2009 г., 2010 г., 2012 г., 2015 г., 2017 г.), дважды (2010 г., 2015 г.)

---

[858] См. оригинал: „Przy całym swoim pesymizmie lubię blask. Dostojewski to nieprzeniknięty mrok, nawet w jasnych, letnich dniach, jakich u niego nie brakuje. Zawsze też miałem wrażenie, że ewangeliczna prostota i złowieszcza tyrania chorują u niego na to samo – obcość. Wielki, obcy mi człowiek".

[859] См. оригинал: „Czarny jak noc jest Dostojewski – choć nie brak u niego jasnych, letnich dni – a za tym kolorem nie przepadam".

[860] См. оригинал: „…sięga po instrumenty psychologicznej prozy rosyjskiej (Dostojewski i Bułhakow), reinterpretując jej dominujące odczytania".

[861] Провела интервью и оформила его в публикацию газеты польская поэтесса, писательница, литературный критик и публицистка Агнешка Вольны-Хамкало (Agnieszka Wolny-Hamkało, род. 1979 г.). Позже о ней самой в издании появилась публикация-автобиография, в которой она также упоминала русского писателя: «…великую литературу, например Достоевского и Пруста, я прочитала только в средней школе» (см. оригинал: „…wielką literaturę typu Dostojewski i Proust przeczytałam dopiero w liceum") [Mikołajewski 2013: 14].

дошел до финала, обладатель иных наград. В интервью для газеты Денель рассуждал об авторах мировой литературы, которые обязательны в образовательном процессе: «Должно быть что-то из Достоевского, должен быть Бальзак, должен быть *Робинзон Крузо*, ибо это столпы духовного развития человечества» [Surmiak-Domańska 2011: 16][862]. Для автора литература современности существует как гипертекст мировой литературы, а не вмещается исключительно в национальные «племенные» координаты.

В другом интервью для газеты Яцек Денель, иллюстрируя способ изображения комического, снова упомянул Достоевского. Речь шла о накладывании различных реальностей одна на другую, а в качестве примера был приведен комикс из польской серии *Wilq Superbohater*: «…представляет библиотеку в качестве тренажерного зала, в которой „качки" вместо гантелей и штанг держат в руках книги и проводят диалоги: „Приветик! Что сегодня – Достоевский?" „Еще пять абзацев Пруста и буду свободен"» [Dębowska 2018: 28][863].

Современный польский поэт, писатель и переводчик Томаш Ружицки (Tomasz Różycki, род. 1970 г.), который получил множество литературных наград и трижды был номинирован на премию „Nike" (2005 г., 2007 г., 2011 г.), в интервью для газеты среди литературных образцов также называл Достоевского. Хотя и добавлял: «Не знаю, не случилось ли бы так, что если бы сейчас мне захотелось начать читать *Преступление и наказание*, то после нескольких первых страниц я просто не устал бы от растянутого начала и от тех подготовительных сюжетных линий» [Guzik 2011: 5][864]. Поэт всё же подчеркивал значимость литературы в жизни человека, которая формирует его как личность и преподносит обширный опыт культуры. В еще одном интервью, рассуждая о Петербурге, который поэт посетил в 2000 году, он задавался вопросом, как в таком городе могла родиться «самая великая литература мира»: Пушкин, Достоевский, Мандельштам, Набоков, Блок, Ахматова, Бродский. Делился Ружицки своим самым большим кошмаром: бесконечное здание в стиле классицизма, которое невозможно обойти. Журналистка заметила, что Достоевский переезжал в этом городе более двадцати раз, в ответ на это Ружицки рассуждал:

> Я задумывался, любил ли он этот город. В *Преступлении и наказании* Петербург выступает как безобразный и отталкивающий. Я шел по улице, по которой мог бы идти Раскольников, чтобы убить Лизавету топором, если бы существовал

---

[862] См. оригинал: „Musi być jakiś Dostojewski, musi być Balzac, musi być *Robinson Crusoe*, bo to są filary rozwoju duchowego ludzkości".

[863] См. оригинал: „…przedstawia bibliotekę jako siłownię, w której «karki» zamiast hantli i sztangi trzymają w rękach książki i dialogują: «Siemka. Co dzisiaj Dostojewski?», «Jeszcze tylko pięć akapitów Prousta i będę wolny»".

[864] См. оригинал: „Nie wiem, czy gdybym teraz chciał zacząć *Zbrodnię i karę*, to po kilku pierwszych stronach bym się po prostu nie zmęczył rozwlekłym początkiem i tymi wątkami przygotowawczymi".

когда-нибудь некий Раскольников. Литература может нам внушить почти всё [Wodecka 2013a: 38][865].

Литературная мистификация – залог гения писателя, который в состоянии создать такую реальность, в которую поверит читатель как в действительность. Именно таким для Ружицкого и был Достоевский в его произведениях.

Признавалась, что «Россия живет в ней», и современная писательница Марика Крайневска (Marika Krajniewska, род. 1979 г.), уроженка Ленинграда, приехавшая жить в польский Торунь в двенадцатилетнем возрасте с родителями. В интервью для газеты она говорила, что сама живет русской культурой: «Россия во мне – это иное видение мира, иное понимание людей. Это Достоевский, Чехов и Гоголь. Это меланхолия Петербурга» [Giedrys 2014a: 4][866]. Писательница, связанная с Северной столицей, бывала в городе героев Достоевского много раз, чтобы также бродить по улицам, «представляя себе Раскольникова, выходящего из дома с топором за пазухой». Мир литературного города и его культура стали и ее личным миром, и миром ее произведений.

Польский литературный контекст отражен в рецепции писателя в газете и через иной аспект. В одной из первых публикаций о книжных новинках авторства историка идеи и культуры, литературного критика Малгожаты Шпаковской (Małgorzata Szpakowska, род. 1940 г.) появился материал о книге *O rzeczy najważniejszej* (*О главном*, 1991 г.; под псевдонимом D. Freya; настоящее имя автора – Анджей Хоецки (Andrzej Chojecki)), который открывается ссылкой на Достоевского из журнала «Гражданин» за 1873 год, где писатель рассуждал о нецензурном выражении, которое может наиболее емко передать необходимый смысл [Szpakowska 1992: 8].

Нецензурные выражения литературовед рассматривает и в анализируемой книге, отмечая, что самих этих употреблений недостаточно, чтобы раскрыть глубину эмпирических аспектов бытия, не хватает в описании мачизма иберийской и латиноамериканской традиции. С одной стороны, автор пытается нарушить табу о несовместимости фаллической символики и высокой культуры, а с другой – будто бы сам этого стыдится, что и выглядит для рецензентки «постыдным». К тому же вопросы вызывают языковой, символический и антропологический аспекты книги. Автор изначально противопоставлен Достоевскому, который умел совместить в своих произведениях удачное употребление всех названных элементов.

Значительно позже, рассуждая о литературе в интервью для газеты, Малгожата Шпаковска отмечала:

---

[865] См. оригинал: „Zastanawiałem się, czy kochał to miasto. W *Zbrodni i karze* Petersburg jest brzydki i odrażający. Szedłem ulicą, którą miałby iść Raskolnikow, by zabić Lizawietę siekierą, gdyby istniał kiedykolwiek jakiś Raskolnikow. Literatura może nam wmówić niemal wszystko”.

[866] См. оригинал: „Rosja we mnie to inne widzenie świata, inne rozumienie ludzi. To Dostojewski, Czechow i Gogol. To melancholia Petersburga”.

> Камю когда-то написал, что роман – это судьба на заказ. Это можно, вероятно, понимать именно как структурирование опыта, эмоций, наблюдений, знаний о людях и самопознания автора. Именно так, как поступали великие писатели-романисты: Бальзак, Достоевский, Пруст, Стендаль, Теккерей, Толстой. Конструируя героев и их судьбы, они придавали им смысл [Subbotko 2013a: 72][867].

Именно в классиках литературовед видела образцы, которые в современной литературе, по ее словам, всё больше утрачиваются. Однако после обилия рассмотренных нами выше примеров данное утверждение не выглядит убедительным.

Польская литература вобрала в себя творческий мир Достоевского на уровне просто авторской увлеченности, компаративистских связей, соприкосновения культур, а также проникновения вглубь системы писателя, его миропонимания. Автор русской литературы становится элементом гипертекста польской литературы как части мировой. В рецепции данного уровня не может быть обойден вниманием «польский вопрос», но эта проблема не выступает в качестве центральной. Наследие Достоевского в первую очередь интересно универсализмом метафизических вопросов и их решений, общечеловеческими ценностями и идеалами.

Иностранная литература и Достоевский

Авторы зарубежной литературы также обращались к наследию Достоевского и его идеям в своем творчестве, публицистике, исследованиях, оказывая огромное влияние на целые поколения XX–XXI вв. Достоевский – личность, заставляющая мыслить, искать ответы на поставленные им сложнейшие вопросы бытия, а потому рецепция писателя и его творчества на данном срезе так значительна и многообразна. И всё это находит свое отражение в ежедневнике „Gazeta Wyborcza", что вводит наследие автора в широкий контекст мировой литературы и культуры.

Например, среди своих любимых писателей Достоевского (наряду с Данте, Рабле, Бальзаком, По, Йейтсом, Камю, Оденом, Сартром) называл японский нобелевский лауреат по литературе (1994 г.) Кэндзабуро Оэ (Kenzaburō Ōe, род. 1935 г.), который определял свое творчество как «гротескный реализм», а своих героев, как и русский писатель, ставил в критические ситуации [Nobel 1994: 11].

---

[867] См. оригинал: „Camus napisał kiedyś, że powieść to jest los na zamówienie. Można to chyba rozumieć właśnie jako nadawanie struktury doświadczeniom, emocjom, obserwacjom, wiedzy o ludziach i samowiedzy autora. Tak właśnie jak postępowali wielcy powieściopisarze: Balzac, Dostojewski, Proust, Stendhal, Thackeray, Tołstoj. Konstruując bohaterów i ich losy, nadawali im sens". Далее в интервью литературовед отмечала, что биография автора для нее не имеет большого влияния на восприятие текста произведения. В качестве одного из примеров она называла игровую зависимость Достоевского. В справке о Малгожате Шпаковской после интервью также отмечено, что в своих публикациях она обращалась к исследованию творчества Достоевского.

В публикации газеты о турецком режиссере Нури Бильге Джейлане (Nuri Bilge Ceylan, род. 1959 г.) упомянут и турецкий писатель, лауреат Нобелевской премии по литературе (2006 г.) Орхан Памук (Orhan Pamuk, род. 1952 г.): «Читая Памука, рецензенты восклицают: „Достоевский, Тургенев, Гоголь!”» [Sobolewski 2007a: 23][868]. Позже в интервью газете сам О. Памук утверждал, что для него существуют четыре величайших автора: Толстой, Достоевский, Пруст и Манн; а когда ему было 20 лет, он мечтал писать, как Достоевский, Толстой или Гомбрович [Dąbrowska 2009: 20].

В 2012 году вышел польский перевод (*Inne kolory*, Wydawnictwo Literackie; пер. Анна Акбике Сулимович (Anna Akbike Sulimowicz), Томаш Кунц (Tomasz Kunz)) книги Памука *Другие цвета* (*Öteki Renkler*, 1999 г.; русск. пер.– 2006 г.), о чем сообщалось в публикации газеты о семи лучших книжных новинках квартала. В статье отмечено: «Тут мы найдем воспоминания, комментарии автора, интервью, эссе о близких ему писателях (Стерн, Достоевский, Стендаль)» [Kurkiewicz 2012: 62][869]. В еще одном интервью Памука для газеты читаем: «Величайшими писателями мира были Толстой, Достоевский, Пруст и Манн – я соглашаюсь, это они меня вдохновляют» [Niemczyńska 2012b: 28][870].

В самой книге Памука целых три главы посвящены творчеству Достоевского: о *Записках из подполья*, *Бесах* и *Братьях Карамазовых* [Памук 2017: 182–203]. Писатель признавался, что каждый раз при чтении *Записок из подполья* испытывал «чувство наслаждения от унижения», узнавал собственные «невысказанные и неосознанные мысли»: «Человек из подполья казался мне Раскольниковым из *Преступления и наказания*, утратившим чувство вины. Цинизм придал остроту речи героя, отточил логику его мыслей» [Там же: 182]. Здесь Памук упоминает и *Зимние записки о летних впечатлениях*, и *Игрока*, и *Идиота*, а также биографические факты из жизни Достоевского. Турецкий писатель пытается посмотреть на русского собрата по перу как на автора, который, как и он, не является западным европейцем, оспаривает идею «разумного эгоизма»: «Ему было невыносимо видеть, что русские интеллектуалы воспринимали европейские идеи как ключ к тайнам мира и, самое главное, к загадкам своей страны, он терпеть не мог самодовольство познавших» [Там же: 185].

Орхан Памук видел в *Записках из подполья* произведение, в котором окончательно сформировалась творческая манера Достоевского, оказавшего в дальнейшем огромное влияние на развитие всей мировой литературы. На *Бесы* он смотрел как на «политическое произведение», находил революционные параллели с современной Турцией, а также назвал «наиболее

---

[868] См. оригинал: „Czytając Pamuka, recenzenci wołają: «Dostojewski, Turgieniew, Gogol!»”.

[869] См. оригинал: „Znajdziemy tu wspomnienia, autokomentarze, wywiady, eseje o bliskich mu pisarzach (Sterne, Dostojewski, Stendhal)”.

[870] См. оригинал: „Największymi pisarzami świata byli Tołstoj, Dostojewski, Proust i Mann – zgadzam się, to oni mnie inspirują”. Интервью было сделано в Кракове, куда писатель прибыл на Международный фестиваль литературы им. Джозефа Конрада (Międzynarodowy Festiwal Literatury im. Josepha Conrada), и вышло в газете за 26 октября 2012 года.

сатирическим из всех романов писателя». Памук делал вывод: «Я всегда считал, что роман *Бесы* – книга об интеллигентах-радикалах (живущих на окраинах Европы, мечтающих о Западе и сомневающихся в Боге) и их постыдных тайнах, которые они хотят скрыть» [Там же: 196].

Первым романом Достоевского, который Памук прочитал в восемнадцать лет, были *Братья Карамазовы*. Как и в случае с *Записками из подполья*, он увидел в мыслях героев собственные переживания, а день прочтения романа назвал «днем прощания с наивностью». В романе Достоевский «проверяет свои взгляды в духовных конфликтах и противоречиях героев», выходит за границы чистой психологии, превращает изложение сюжета в «философский спор о жизни». Памук также обратил внимание на мировоззренческие позиции Достоевского, его панславизм и монархизм, отношение к туркам и то, что в Турции негативные отзывы о турках вычеркиваются при издании его романа.

Упомянутый Нури Бильге Джейлан бывал и в Польше. В 2011 году, например, в связи с показом его фильма *Однажды в Анатолии* (*Bir zamanlar Anadolu'da*, 2011 г.), который получил в этом же году Гран-при жюри Каннского кинофестиваля. В газете о данной киноленте появилась публикация в контексте фестиваля „Nowe Horyzonty" во Вроцлаве, где демонстрировалась картина. В материале приводилась интересующая нас цитата из высказывания режиссера на этом же фестивале годом ранее:

> Люди предпочитают определенность, желают видеть себя как последовательных личностей. А ведь по своей природе они не совсем определенны, размыты, нестабильны. Эту изменчивость, заключенную в человеке, идеально изображает Достоевский. Если ты являешься философом, то должен оперировать достаточно четко прочерченными, точными категориями понятий. Художник может быть свободным [Sobczyk 2011: 3][871].

Эта свобода режиссера перенесена во внутренний мир его героев, в картине будто бы ничего не происходит, не хватает внешней динамики, явный символизм служит усилителем психологического напряжения. Состояние личности раскрывается здесь не через сказанное слово, а именно через молчание, тишину, микрожесты и соотнесенность с кодами культуры, одним из которых и является наследие Достоевского.

В 2014 году Нури Бильге Джейлан вернулся на страницы газеты, получив за фильм *Зимняя спячка* (*Kış Uykusu*) «Золотую пальмовую ветвь» 67-го Каннского кинофестиваля. Лента была снята по рассказу А. П. Чехова *Жена* (1892 г.), но очевидны литературные реминисценции из У. Шекспира, Ю. А. Стриндберга (Johan August Strindberg, 1849–1912 гг.), Ф. М. Достоевского и пр. [Sobolewski 2014: 16]. У последнего

[871] См. оригинал: „Ludzie preferują dookreślanie, chcą postrzegać siebie jako osoby konsekwentne. A przecież z natury są bardzo niedookreśleni, rozmyci, niestabilni. Tę zmienność tkwiącą w człowieku idealnie pokazuje Dostojewski. Jeśli jesteś filozofem, musisz operować bardzo ostro zarysowanymi, precyzyjnymi kategoriami pojęciowymi. Artysta może być wolny".

взята яркая сцена сжигания денег из финала первой части романа *Идиот*. На чрезмерную литературность, текстуальность фильма турецкого режиссера было указано в иной публикации газеты в приложении локальных страниц Вроцлава. Не знающий языка зритель сосредоточен на субтитрах перевода на протяжении 196 минут картины, тогда как от его внимания ускользают яркие визуальные сцены [Gutek 2014: 5]. Фильмы режиссера требуют предельной собранности, погружения в смыслы, но в мире динамики выглядят затянутыми и утомительными. На связь фильма Джейлана с русской классикой (Чехов, Достоевский, Толстой) указывалось также в еще одной публикации газеты, в которой отмечалась особенность данной ленты не просто в изображении, но в описательности по принципам романа, который воздействует на зрителя так, как классика на читателя [Felis 2014: 3].

Вписанным в турецкую культуру Достоевский оказался и в еще одной публикации газеты, посвященной тому же кинофестивалю „Nowe Horyzonty" 2010 года. Среди трех десятков картин были все работы режиссера Зеки Демиркубуза (Zeki Demirkubuz, род. 1964 г.), которого можно назвать «Достоевским современного турецкого кино». Основа его психологии сюжета – этический выбор в пограничных состояниях личности. Через турецкую форму изображения Демиркубуз создает кино, «обращающееся к универсальным проблемам, вырастающее из классического наследия (*Библия*, Достоевский, Камю)» [Gutek 2010: 6][872]. Отмечено в газете и прямое обращение к творчеству Достоевского – картина *Зал ожидания* (*Bekleme odasi*, 2003 г.), в которой Демиркубуз сыграл самого себя. В 92-минутной картине кинорежиссер Ахмет пытается экранизировать *Преступление и наказание*. Задача оказывается не из легких. Книга, фильм, жизнь смешиваются в одно художественное пространство, что уже можно было наблюдать в иных картинах ранее.

Однако литературная связь с турецкой культурой – это прежде всего творчество Орхана Памука, которое сосуществует на страницах газеты с наследием Достоевского. Роман турецкого автора *Снег* (*Kar*, 2002 г.), действие которого разворачивается в Карсе на востоке Турции, в статье-путешествии в эти места автор газетной публикации охарактеризовал так:

> В Польше роман, который читается, как бы Достоевский совместно с Кафкой пытались написать фарс о столкновении Востока с Западом, религии с секуляризмом, традиции с современностью, вышел в сентябре 2006 года, через четыре года после издания оригинала. Несколькими днями позже Памук получил Нобелевскую премию [Słodkowski 2016: 51][873].

---

[872] См. оригинал: „…dotyczące problemów uniwersalnych, wyrastające z klasycznej literatury (Biblia, Dostojewski, Camus)".

[873] См. оригинал: „W Polsce powieść, którą czyta się, jakby Dostojewski wespół z Kafką próbowali napisać farsę o zderzeniu Wschodu z Zachodem, religii z sekularyzmem, tradycji z nowoczesnością, wyszła we wrześniu 2006 r., cztery lata po wydaniu oryginalnym. Kilka dni później Pamuk dostał Nagrodę Nobla".

Интересен еще один литературный контекст: Карс 12–13 июня 1829 года посетил А. С. Пушкин, что описал в *Путешествии в Арзрум* [Пушкин 1981: 318–320]. А герой романа Памука блуждает в снежной буре по своему городу, будто герои пушкинской *Метели*. Упоминание же в статье Достоевского предстает случайным и нераскрытым. Скорее, речь идет о медийности материала, подчеркивании его небанальности.

Детальный обзор творчества Орхана Памука на страницах газеты за 14 мая 2018 года подготовил журналист Михал Ногась (Michał Nogaś, род. 1978 г.) в связи с книжной ярмаркой в Варшаве (Warszawskie Tragi Książki), где появился и сам нобелевский лауреат. Параллели с творчеством Достоевского очевидны, хотя это не отмечается напрямую. Русский писатель будто фоном проходит и в упомянутой в публикации книге *Наивный и сентиментальный романист* (*Saf ve Düşünceli Romancı*, 2011 г.) [Nogaś 2018: 8]. Это курс на престижных *Нортоновских лекциях* о писательском мастерстве, который Памук читал в Гарварде в 2009 году.

Памука интересуют схожие образы, психологические аспекты и способы изображения внутреннего напряжения человека, как и у Достоевского. Разные стилистически авторы сближаются через проблемы, образы и символы. Бдагодаря универсализму Достоевский проникает в турецкую культуру.

Упоминаемый выше всемирно известный писатель с еврейскими корнями, живущий в Праге и пишущий по-немецки Франц Кафка, – одна из центральных фигур сопоставительного анализа с Достоевским, которого писатель очень ценил, как отмечал в биографическом эссе польский богемист А. Качоровски[874] [Kaczorowski 1994a: 6]. В рецепции издания, правда, данная фигура не получила углубленного осмысления, а лишь зафиксирована либо возникает в контекстуальной парадигме.

Еще об одном пересечении Достоевского с чешской литературой А. Качоровски рассуждает в статье газеты о наиболее известном современном писателе, «социалистическом сюрреалисте» Богумиле Грабале (Bohumil Hrabal, 1914–1997 гг.), который претворил драматический автобиографический опыт в гротескно-комическую литературу[875]. Это чешский разговор в пивной о метафизических вопросах, как у Раскольникова

[874] Богемист Александр Качоровски работал в ежедневнике „Gazeta Wyborcza" до 2002 года, уволился в знак протеста против того, что в редакции работал бывший сотрудник коммунистических спецслужб Леслав Малешка (Lesław Maleszka, род. 1952 г.).

[875] В 2002 году, в пятую годовщину смерти Грабала, газета опубликовала интервью (в переводе Александра Качоровского), которое сделал с писателем венгерский издатель Лашло Шигети (László Szigeti) и которое было частью готовящегося польского издания книги *Rozmowy z Hrabalem* (1990 г.). Грабал признавался, что для него литература – это «прежде всего развлечение». При этом в беседе ссылался на большое количество авторов, среди которых были Кант, Гегель, Ницше, Шопенгауэр, Фрейд и пр. Появляется вскользь и фамилия Достоевского, который поставлен рядом с сюрреалистами, австрийским психоаналитиком и потоком сознания. Грабал рассуждал также о Кафке и чешской литературе, называя данного писателя и Гашека «неразгаданными иероглифами». Сам был «антикафкианцем», который в то же время сходится с его поэтикой поиска реальных мест и универсальности символов. Грабал выпал или выбросился из окна больницы в Праге, не дожив до 83 лет [Szigeti 2002: 16].

с Мармеладовым в *Преступлении и наказании*. Сам писатель рассказывал, о чем они дискутировали с друзьями:

> Конечно, об искусстве и о футболе. Мы говорили о людях, смеялись над ними без памяти, но когда оставались одни, то всегда говорили о том, что является сутью сюрреализма, кто такой Достоевский, чем является экзистенциализм. Мы выбирали те проблемы, которые были в мире и касались литературы, мышления и политики, а разговоры мы вели здесь, так сказать, на дне [Kaczorowski 1994b: 9][876].

В прозе Грабала критик через анекдот и иронию (самоиронию) соединяет *Похождения бравого солдата Швейка во время мировой войны* (1921–23 гг.) Ярослава Гашека (Jaroslav Hašek, 1883–1923 гг.) и *Процесс* (1914–15 гг.) Франца Кафки [Kaczorowski 1997a: 1]. И в этом близость к Достоевскому, который самокритичен в первую очередь к русскому человеку, а не только к любому другому, расширяя смысловой посыл до универсализма.

Тема алкоголя, пития не является новой в литературе, что подчеркивается еще в одной публикации газеты, где приведены цитаты из Венедикта Ерофеева, Федора Достоевского, Чарльза Буковски (Charles Bukowski, 1920–1994 гг.), Йозефа Рота (Joseph Roth, 1894–1939 гг.). Каждый из них представлял свою философию проблемы [RR 2000: 8], которая невольно берет литературное начало в трагическом мировидении Мармеладова: «Разве я не чувствую? И чем более пью, тем более и чувствую. Для того и пью, что в питии сем сострадания и чувства ищу. Не веселья, а единой скорби ищу… Пью, ибо сугубо страдать хочу!» [Достоевский 1973b: 15]. Сама же публикация посвящена новой книге современного польского писателя Ежи Пильха *Pod mocnym aniołem* (2000 г.), за которую в 2001 году автор получил главную литературную награду Польши „Nike" и которая вышла в русском переводе под названием *Песни пьющих* (2004 г.) в издательстве «Иностранка». В романе нет выстраивания метафизики пития, а скорее дается ответ: «Пью, потому что пью». В статье газеты об авторе замечено: «Он хотел написать о словах на тему пития. Тех, которых целый мир высказал слишком много, высказал до самого конца, которыми злоупотребил. А теперь ведь остается только пить. Или не пить. Это всё зависит от звезды, под которой человек родился» [RR 2000: 8][877].

Еще до победы в главном литературном конкурсе, 7 сентября 2001 года, на страницах газеты появилось интервью с самим писателем, который жанр

---

[876] См. оригинал: „Oczywiście o sztuce, o futbolu również, mówiliśmy o ludziach, naśmiewaliśmy się z nich bez opamiętania, ale kiedy byliśmy sami, to rozmawialiśmy zawsze o tym, co jest istotą surrealizmu, kto to jest Dostojewski, czym jest egzystencjalizm. Wybieraliśmy te problemy, które były na świecie i dotyczyły literatury, myślenia i polityki, a rozmowy wiedliśmy właśnie tu, by tak rzec – na dole".

[877] См. оригинал: „O słowa na temat picia mu chodziło. Te, których cały świat powiedział za dużo, wypowiedział do końca, których nadużył. Teraz pozostaje więc tylko pić. Albo nie pić. To zależy od gwiazdy, pod jaką człowiek się urodził".

своего произведения определял как «алкогольная проза», а также отмечал, что его техника – это смешивание фикции и автобиографии. Говорил об успехе писателя, находящегося на некой грани: «Ну ведь такой Достоевский ходил почти исключительно по острию. Не то, чтобы я себя с ним сравнивал, но учиться нужно на великих примерах» [Michalska 2001: 20][878].

По книге Пильха в 2014 году вышел одноименный художественный фильм в режиссуре Войцеха Смажовского (Wojciech Smażowski, род. 1963 г.). Главную роль сыграл Роберт Венцкевич, который в 2000 году в спектакле *Князь Мышкин* Николая Варянова выступил в роли Парфена Рогожина, что было отмечено ранее. В интервью для газеты актер рассказывал, что проживал роль, не выходил из нее месяцами, но старался, чтобы это не была иллюстрация к биографии Пильха. Венцкевич отмечал: «Пьющие писатели – это особая категория. Их алкоголизм принимается, что не является сложным, если они оставляют после себя такие фразы, как Достоевский: „И чем более пью, тем более и чувствую. <…> Пью, ибо сугубо страдать хочу"» [Wodecka 2013b: 16][879]. Здесь слова актера звучат несколько двусмысленно, будто намекая на некую зависимость самого Достоевского, который таковой не страдал. Фраза же его героя Мармеладова вмещает дихотомическое единство жертвы и палача в семантике данного образа. Финал остается открытым у Пильха, Смажовского, а также открыт и вопрос о прощении таких страдальцев у Достоевского.

В перечислении забавных литературных фактов одной из публикаций газеты под подзаголовком *Zbrodnia i kac* (*Преступление и похмелье*) указано на важность именно образа Мармеладова:

> Не является тайной, что Федор Достоевский планировал *Преступление и наказание* как исследование пьянства, а главным героем книги хотел сделать Мармеладова (связанная з Раскольниковым сюжетная линия преступления стала доминирующей по мере написания романа). Первая версия шедевра обнаруживает содержание фундаментального вклада в знание о человеке: рецепт лекарства от похмелья [Niemczyńska 2015: 6][880].

В интервью газете за 14 мая 2007 года чешский режиссер, представитель новой волны в кино Иржи Менцель (Jiří Menzel, 1938–2020 гг.), который неоднократно обращался к наследию Б. Грабала[881], замечал, что писатель не

---

[878] См. оригинал: „No, ale taki Dostojewski chadzał prawie wyłącznie po krawędziach. Nie żebym porównywał, ale szkolić się trzeba na wielkich przykładach".

[879] См. оригинал: „Pisarze pijacy to osobna kategoria. Afirmuje się ich alkoholizm, co nie przychodzi trudno, skoro zostawiają po sobie takie zdania jak Dostojewski: «Im więcej piję, tym więcej odczuwam. <...> Piję, albowiem pragnę dotkliwiej cierpieć»".

[880] См. оригинал: „Nie jest tajemnicą, że FIODOR DOSTOJEWSKI planował *Zbrodnię i karę* jako studium pijaństwa, a głównym bohaterem książki chciał uczynić Marmieładowa (związany z Raskolnikowem wątek zbrodni stał się dominujący dopiero w miarę pisania powieści). Pierwsza wersja arcydzieła okazuje się zawierać fundamentalny wkład w wiedzę o człowieku: przepis na lek na kaca".

[881] В 1966 году снял картину по одноименному роману Б. Грабала *Поезда под пристальным наблюдением* (*Ostře sledované vlaky*), за которую получил премию «Оскар» (1968 г.)

восхвалял, но и не осуждал своих героев, пытался подойти к ним с пониманием, изменить через любовь и сострадание, и добавлял: «Чехов, Толстой, Достоевский, все великие мастера, которые писали о человеке, не имели в себе йоты ненависти» [Wodzisławska 2007: 12][882]. Пример фильмографии режиссера – это и тот случай, когда творчество писателя пережило второе открытие для современного массового читателя, когда кино повлияло на популярность литературного текста, хотя режиссер во многом отошел от сюжетов произведений самого Грабала.

В сравнении с Достоевским появляется на страницах газеты также чешский писатель Якуб Демл (Jakub Deml, 1878–1961 гг.), судьба которого совершенно особенная: будучи ксендзом и даже защитником евреев, он вдруг позволил себе этические неоднозначности в поведении и явно антисемитские высказывания, стал приверженцем фашизма и был обвинен в коллаборационизме, а после войны обречен на изоляцию и запрет в печати. Это фигура, совместившая парадокс гениального творца и неоднозначность взглядов (явление, часто встречающееся в различных литературах), в чем польский литературовед и публицист Петр Братковски видел близость именно с русским писателем:

> Федор Достоевский – синоним величайшей литературы, которую когда-либо смог создать человек. Не так давно я снова прочитал *Бесов*. Сколько же здесь фраз, написанных под влиянием скверного, низкого импульса. Сколько же зависти, яда, личных сведений счетов! Сколько же прямолинейной и примитивной публицистики! А сколько же в других книгах Великого Федора глупых фраз: о евреях, поляках, либералах. И давайте скажем честно: всё то, что он понаписал и что любого другого исключило бы из приличного общества, никто, собственно, не выговаривает ему за это как за что-то недопустимое. Величие его книг перевесило [Bratkowski 2000b: 40][883].

Это еще один пример известной концепции «смерти автора» (Ролан Барт (Roland Barthes, 1915–1980 гг.)), когда происходит процесс отделения

в номинации «Лучший фильм на иностранном языке». В 1966 году снял ленту *Жаворонки на нитке* (*Skrivánci na niti*) по рассказам Грабала, но фильм был запрещен и попал к зрителю только в 1990 году, после чего получил «Золотого медведя» Берлинского кинофестиваля. В 2006 году еще одно обращение к одноименному роману Б. Грабала *Я обслуживал английского короля* (*Obsluhoval jsem anglického krále*); за эту картину режиссер получил главную национальную кинопремию «Чешский лев». Интервью с режиссером в газете было приурочено к польской премьере именно этой последней ленты [Wodzisławska 2007: 12].

[882] См. оригинал: „Czechow, Tołstoj, Dostojewski, wszyscy wielcy mistrzowie, którzy pisali o człowieku, nie mieli w sobie krztyny nienawiści”.

[883] См. оригинал: „Fiodor Dostojewski: synonim największej literatury, jaką był w stanie stworzyć człowiek. Niedawno – po raz kolejny – przeczytałem *Biesy*. Ileż tu zdań napisanych z paskudnych, niskich pobudek! Ileż zawiści, jadu, prywatnych porachunków! Ileż doraźnej, często prymitywnej publicystyki! A ileż w innych książkach Wielkiego Fiodora głupich zdań: o Żydach, Polakach, liberałach. I powiedzmy uczciwie: tego wszystkiego, co powypisywał, a co niemal każdego innego wykluczyłoby z przyzwoitego towarzystwa, nikt właściwie nie ma mu za złe. Wielkość jego książek przeważyła szalę”.

личности писателя от его наследия, хотя по-прежнему остается огромное количество вопросов.

Еще одна параллель с Достоевским в контексте чешской литературы возникает в газете в связи с польским изданием романа *Nemilovaná: Z deníku sedmnáctileté Perly Sch.* (1979 г.) Арношта Лустига (Arnošt Lustig, 1926–2011 гг.) в 2004 году (*Niekochana*, пер. Jan Stachowski). Писатель в своем творчестве использовал личный драматический опыт пребывания в нацистских лагерях (Терезиенштадт, Аушвиц, Бухенвальд, побег по дороге в Дахау). В этом романе не только повествование о Холокосте, но и «рассуждение о мире, сексе, телесности и нравственности». В центре – история 17-летней девушки, которая пытается выжить в Терезинштадте, торгуя своим телом. К тому же она «ведет детальный учет» предметов, полученных за свои услуги. Среди таких – роман *Преступление и наказание* Достоевского. Экстремальные условия выживания не позволяют осуждать героиню. В этом символическое соотношение с Соней Мармеладовой, которая страдает для спасения других. Героиня Лустига, как библейская Юдифь, убивает своего последнего «клиента» – немецкого офицера, совершая свою жертву искупления. Еще одной типологической параллелью с романом Достоевского через название становится вопрос о смысле человеческого рождения, которое может быть как «величайшим счастьем», так и «наказанием». Мир лагеря через призму записей героини становится фоновым изображением, которое воспринимается с усиленной остротой и болью. Блудницы – частые персонажи произведений Лустига, который в одном из интервью признавался:

> Кстати, первая девушка, с которой я был, была проституткой. Для меня проститутка – это метафора нашего мира. Мы все немного проститутки. Так как ты хотел бы делать абсолютно что-то иное, нежели то, что делаешь. И всё же делаешь именно то, что делаешь, потому что тебе за это платят [Dvorak 2004: 6][884].

Мир антиутопии Достоевского разворачивается в драме чилийского писателя Ариеля Дорфмана (Ariel Dorfman, род. 1942 г.) *Читатель* (*Reader*, 1995 г.), в которой изображена психология цензора тоталитарного государства. Имя русского автора попадает на страницы газеты в связи с постановкой пьесы по этому произведению [Pawłowski 1995c: 10][885]. Действие разворачивается на сцене, разделенной зеркалами, как и в более поздней описанной выше постановке *Идиота* Павла Мискевича. Грехи прошлого перенесены в зазеркалье, тяготят героя, это будто отражение его души; реальность текста смешивается с действительностью через чтение цензором

---

[884] См. оригинал: „Zresztą pierwsza dziewczyna, z którą byłem, była prostytutką. Dla mnie prostytutka to metafora naszego świata. Wszyscy jesteśmy po trochu jak prostytutki. Bo chciałbyś robić zupełnie coś innego niż to, co robisz. No, ale robisz właśnie to, bo za to ci płacą".

[885] Автор интересен и потому, что по его произведению *Death and the Maiden* (*Śmierć i dziewczyna*, 1990 г.) известный польский режиссер Роман Полански (Roman Polański, род. 1933 г.) в 1994 году снял одноименный фильм, снискавший успех у зрителя.

сценария собственной биографии. Зритель также отражается в зеркале, становясь соучастником театрально-текстовой реальности. Выход из духовного капкана представлен в полифоническом финале судьбы-сценария жизни героя и зрителя-читателя. Мир тоталитарных устройств формирует и особый тип литературы, как замечал писатель: «Эмиграция является центральным опытом литературы XX века: Гомбрович, Набоков, Милош. Кто знает, каким бы писателем был Достоевский, если бы не поехал в Сибирь и в Италию» [Там же][886]. Мысль о Достоевском не совсем корректна, так как годы каторги нельзя назвать «выездом в эмиграцию», не является таковым и позднейшее путешествие по Италии; хотя как идея о результате антиутопического мира для писателя-гуманиста вполне убедительна и может быть расширена рядом других имен тех, кто стал жертвами различных систем, как и сам Дорфман, жизнь которого превратилась в многолетнее скитание и бегство (Аргентина, Чили, Франция, Нидерланды, США).

Одним из важнейших авторов, обратившихся к наследию Достоевского, является французский писатель Андре Жид (André Gide, 1869–1951 гг.). Его перу принадлежит книга *Достоевский* (*Dostoïevsky*, 1921 г.), представляющая собой собрание статей и лекций, во многом объясняющих произведения русского писателя западному читателю. Польское издание появилось лишь спустя более чем семьдесят пять лет, о чем сообщила газета в 1997 году [Kaczorowski 1997c: 15]. Александр Качоровски отмечал, что Жид начал интересоваться наследием Достоевского еще в конце XIX века, но «…ключ к личности и произведениям русского писателя он нашел только лишь в днях революции в России, когда сбылось мрачное пророчество автора *Бесов*» [Там же][887].

Большую роль Жида в популяризации Достоевского на Западе критик отмечал в иной публикации о романе *Преступление и наказание* [Kaczorowski 2005a: 17]. Нельзя не заметить и творческое влияние Достоевского на произведения самого Жида, который в 1947 году стал лауреатом Нобелевской премии по литературе. Русский писатель для Жида – это и ряд парадоксальных и сложных вопросов, на что в газете указывал литературовед. Это противопоставление идей Ницше и Достоевского, когда то, что для одного являлось триумфом сверхчеловека, для другого – его упадком. Хотя приводит Качоровски и противоположный взгляд Л. Шестова, который искал точки соприкосновения Достоевского и Ницше. Не отмечается лишь важный момент: философ пытается применить художественную реальность героев Достоевского к его личности, что не совсем корректно. В этом, пожалуй, и есть последовательность Жида, который в центр мира Достоевского ставил образ Христа.

---

[886] См. оригинал: „Emigracja jest centralnym doświadczeniem literatury XX wieku: Gombrowicz, Nabokov, Miłosz. Kto wie, jakim pisarzem byłby Dostojewski, gdyby nie wyjechał na Syberię i do Włoch".

[887] См. оригинал: „…klucz do osoby i dzieła rosyjskiego pisarza znalazł on dopiero w dniach rewolucji w Rosji, gdy wypełniło się ponure proroctwo autora *Biesów*".

Польский публицист достаточно точно проводит исторические параллели, показывая, как «Германия Гитлера прошла путь Ницше». Возникает, однако, иной, скорее риторический, вопрос: был ли это «путь Ницше» или идеология, опиравшаяся на его философию? Вопрос не в адрес польского литературоведа, а самого Жида. Теза Качоровского вполне вписывается в понимание Жидом постреволюционной России. Французский автор не переставал верить в «народ-богоносец», а в России видел жертву во имя спасения Европы и человечества, подобно Кириллову. Заметим, что это начало 20-х годов прошлого века, позже Жид будет называть себя коммунистом, восхищаться СССР и идеализировать Сталина. Всё изменится после посещения СССР в 1936 году, по результатам чего он опубликовал очерк *Возвращение из СССР* (*Retour de l'URSS*), в котором позволил себе некоторую критику системы. А уже после начавшейся конфронтации в 1937 году опубликовал *Поправки к моему «Возвращению из СССР»* (*Retouches à mon "Retour de l'U.R.S.S"*), где критика звучала прямо и жестко. После этого Жида перестали печатать в Советском Союзе[888]. Правда, данный эпизод выходит за рамки изданных ранее лекций и статей о Достоевском, но, по-нашему, является необходимым примером для представления цельной картины взглядов Жида на русского писателя и его творчество.

В «Телевизионном театре» 9 июня 1997 года состоялась премьера одноименной пьесы *Путешествие в Венецию* (*Reisen til Venezia*; *Podróż do Wenecji*, 1992 г.)[889] норвежской писательницы Бьерг Вик (Bjørg Vik, 1935–2018 гг.). Это 73-минутная история в переводе Халины Тыльве (Halina Thylwe, род. 1952 г.) в режиссуре Януша Маевского (Janusz Majewski, род. 1931 г.). В центре – драма пары стариков, живущих воспоминаниями и мечтающих о путешествии, которое для них становится лишь миром фантазий и мечтаний. По замечанию героя, это «наказание за долгую жизнь». В главных ролях: Данута Шафлярска (Danuta Szaflarska, 1915–2017 гг.) – Эдит, Игорь Пшегродзки (Igor Przegrodzki, 1926–2009 гг.) – Оскар; Эльжбета Заёнцувна (Elżbieta Zajączówna, род. 1958 г.) – Вивиан из органов опеки, Виктор Зборовски (Wiktor Zborowski, род. 1951 г.) – сантехник Кристофер. Сама писательница определила жанр пьесы как

---

[888] Так пишут об этом факте в *Истории русской литературы XX века* Е. С. Абелюк и К. М. Поливанов: «Все советские писатели немедленно, по команде, начали осуждать А. Жида, хотя книгу никто и не читал – в СССР она, естественно, не попала. Пастернак встречался в 1935 году с Жидом, и от него также потребовали публичных обличений. Сославшись на то, что книги не читал, он упорно отказывался, но после многочисленных и очень резких выступлений писателей на Пушкинском пленуме был вынужден прийти на третий день пленума в Колонный зал и „отречься" от нечитанного им А. Жида» [Абелюк, Поливанов 2009b: 93]. Напомним, именно такая же участь ждала самого Пастернака после присуждения ему Нобелевской премии по литературе за роман *Доктор Живаго*. Крылатым стало выражение «не читал, но осуждаю», касающееся дела писателя в 1958 году на заседании правления Союза писателей.

[889] За эту пьесу в 1992 году писательница была награждена Национальной премией Ибсена за лучшее драматическое произведение. С 2008 года данная награда изменила статус и стала называться Международной премией Ибсена.

«меланхолическая комедия». Уже в самом начале главная героиня называет своего мужа Дон Кихотом. И это не единственная литературная аллюзия. В диалогах героев автор статьи отметил появление цитат из Ибсена, Лоуренса, Гамсуна, Достоевского: «Потому что литература, оживляющая воображение, – создательница мира без границ, покровительствует решению, которое находят герои Эдит и Оскар, чтобы победить старость» [JW. 1997b: 4][890]. В этом и заключается «искусство жизни» героев. Перед читателем краткой заметки в газете, а затем и перед зрителем телеспектакля разворачивается насыщенная сеть гипертекста мировой литературы.

Появлению польского перевода романа *Даниел Мартин* (*Daniel Martin*, 1977 г.; польск. пер. – 2000 г.; русск. пер. – 2001 г.) английского писателя-постмодерниста Джона Фаулза (John Fowles, 1926–2005 гг.) посвящена статья газеты, в которой также появляется фамилия Достоевского. Данный роман автора интересен ориентацией на классический реалистический роман XIX века:

> Его романы соединяют в себе типичный для великих реалистов социальный анализ и историческое чутье с сильным импульсом к мифологизации. Был прав один из немногих отрицательно настроенных по отношению к автору критиков, который утверждал, что Фаулз пытается писать, как Достоевский и Гессе [Jarniewicz 2001: 3][891].

Существенным отличием становится то, что это «роман с тезой», в котором автор делает предметом дискуссии вопросы, важные не только для него самого, но и, как ему кажется, являющиеся определителями развития современной ему культуры: вечные вопросы свободы, личности и толпы, детерминизма и пр. Для автора публикации диалоги героя-писателя со своими возлюбленными напоминают «выкладки по теории литературы и социальной философии», устремленными к формированию цельного образа распадающегося современного мира.

Мотив двойничества – то, что связывает Достоевского с романом *Двойник* (*O Homem Duplicado*, 2002 г.; русский перевод появился в этом же году, а польский *Podwojenie* – только в 2005 г.) португальского нобелевского лауреата по литературе (1998 г.) Жозе де Соуза Сарамаго (José de Sousa Saramago, 1922–2010 гг.). В приуроченной к польскому изданию статье в газете читаем:

> Доппельгангер, или двойник, является крайне частым мотивом в литературе. Ему обычно сопутствуют беспокойство, иногда – трепет ужаса, всегда – печальные последствия для героев. Им пользовались в различных целях и отличающимся

[890] См. оригинал: „Literatura bowiem pobudzająca wyobraźnię, twórczyni światów bez ograniczeń, patronuje sposobowi, jaki znajdują bohaterowie Edith i Oskar, aby przezwyciężyć starość”.

[891] См. оригинал: „Jego powieści łączą w sobie typową dla wielkich realistów analizę społeczną i zmysł historyczny z silnym impulsem mitologizacji. Rację miał jeden z niechętnych autorowi krytyków, który stwierdził, że Fowles próbuje pisać jak Dostojewski i Hesse”.

образом такие мастера, как Достоевский, По, Уайльд, Стивенсон [Grzymisławski 2005: 18][892].

Тертулиано Максимо Афонсо – это Голядкин современности, который отправляется внутрь метафизической темноты собственного «я», а границы его самого и двойника совмещаются до неразличимости, даже их мысли сливаются в смысловой монолог.

Углублением понимания русской культуры, а также фигуры Достоевского является и книга литературных эссе южноафриканского нобелевского лауреата по литературе 2003 года Джона Максвелла Кутзее (Кутси) (John Maxwell Coetzee, род. 1940 г.) *Stranger Shores* (1986–1999 гг.) – *Dziwniejsze brzegi* [Kurkiewicz 2008: 17]. Русский писатель как открыватель «мнимой объективности литературы светского вероисповедания» назван его предшественником:

> Кутзее издавна притягивают русские. Это не слепая любовь, а скорее увлеченность, смешанная с подозрительностью и отчужденностью западного рационалиста (математика по образованию), по отношению к славянской глубине. Эта амбивалентность стала причиной неудачи его романа о Достоевском, пожалуй, самого плохого в наследии писателя, но здесь она приводит к интересному результату в эссе о Бродском [Там же][893].

Речь идет о написанном в 1994 году романе *Осень в Петербурге* (*The Master of Petersburg*), русский перевод которого появился в 1999 году. Польское издание вышло в 1998 году (*Mistrz z Petersburga*), что также отражено на страницах газеты [Kopka 1998: 5][894]. Рецензия информирует о странном событии из жизни Достоевского в октябре 1869 года, когда писатель приехал в Петербург на похороны своего пасынка Павла Исаева, погибшего при загадочных обстоятельствах: «Убила ли его царская охранка или он совершил самоубийство, или, может быть, погиб от рук своих друзей, анархистов из-под крыла Нечаева? Достоевский начинает собственное расследование. Подпольно встречается с преследуемым полицией Нечаевым…» [Там же][895].

---

[892] См. оригинал: „Doppelganger, czyli sobowtór, jest motywem w literaturze nader częstym. Towarzyszą mu zwykle niepokój, niekiedy – dreszcz grozy, zawsze – przykre konsekwencje dla bohaterów. Korzystali z niego w różnych celach i w odmienny sposób mistrzowie: Dostojewski, Poe, Wilde, Stevenson".

[893] См. оригинал: „Coetzeego od lat ciągnie do Rosjan. Nie jest to ślepa miłość, raczej fascynacja pomieszana z podejrzliwością i dystansem zachodniego racjonalisty (matematyka z wykształcenia) wobec słowiańskiej głębi. Ta ambiwalencja była przyczyną porażki jego powieści o Dostojewskim, badaj najgorszej w dorobku pisarza, ale tu daje ciekawy rezultat w eseju o Brodskim".

[894] Фрагмент данной рецензии был перепечатан в газете за 3 октября 2003 года [Kopka 2003: 5].

[895] См. оригинал: „Czy zabiła go Ochrana czy popełnił samobójstwo, czy – może – zginął z rąk swych przyjaciół, anarchistów spod znaku Nieczajewa? Dostojewski rozpoczyna prywatne śledztwo. W lochach spotyka się z tropionym przez policję Nieczajewem...".

Биографические факты выглядят, однако, так: Достоевский никогда не встречался с Нечаевым, во время действия в романе находился в Дрездене, а пасынок писателя пережил его самого, оспаривая права на наследство после смерти в 1881 году. Произведение Кутзее является литературной фикцией, постмодернистской деконструкцией[896], которая якобы может больше рассказать о «настоящем Достоевском», чем для автора являются вменяемые писателю педофильские наклонности или литературное воровство материала для романа *Братья Карамазовы*. Рецензент замечает, что в этом схожесть с портретом Достоевского, изображенным в письме Н. Н. Страхова к Л. Н. Толстому, но добавляет, что нет фактов реальной близости к своему подпольному герою самого писателя, который остается ценен прежде всего как создатель образа нигилиста XIX века.

К. Копка заметил, что куда больше могут сказать о Достоевском его письма или дневники, которые на тот момент не были изданы в Польше в полном объеме [Там же]. Как нам кажется, в данном случае не совсем верна методология анализа, так как Кутзее не создавал документальную биографию, но художественное произведение, вовлекающее современного читателя в пространство игры, которая открывает свои тайны лишь подготовленным, как в романе *Игра в бисер* (*Das Glasperlenspiel*, 1943 г.) немецкого писателя, нобелевского лауреата (1946 г.) Германа Гессе (Hermann Hesse, 1877–1962 гг.) [Гессе 2010].

Постмодернистская деконструкция в русской литературе ярко представлена в творчестве современного писателя Виктора Пелевина (род. 1962 г.)[897]. В 2003 году вышел польский перевод Хенрики Бронятовской (Henryka Broniatowska) культового романа автора *Чапаев и Пустота* (*Mały palec Buddy*), появившегося еще в 1996 году. Пелевин, следуя буддистской традиции, изображает мир-иллюзию, в котором разрушает известные мифы культуры. Духовный вождь Чапаев как герой романа в публикации газеты, посвященной польскому переводу книги, получает достаточно высокую критическую оценку:

> Подобно Достоевскому, с которым автор *Generation «П»* бывает строптиво сравниваем, Пелевин всегда нуждается в образе Мудреца, кого-то, кто, словно старец

---

[896] Концепцию деконструкции представил французский философ и теоретик литературы Жак Деррида (Jacques Derrida, 1930–2004 гг.) в работе *О грамматологии* (1967 г.) [Деррида 2000]. В основе новое, не навязанное автором осмысление текста, прочтение через избавление от стереотипного понимания, разрушение «традиционной структуры». Деконструкция является одним из характерных элементов постмодернизма, теорию концепции описала белорусский литературовед И. С. Скоропанова в учебном пособии *Русская постмодернистская литература* [Скоропанова 2001: 17–27].

[897] Виктора Пелевина сравнивали с Гоголем и Булгаковым. Пришел в литературу в 1989 году с рассказом *Колдун Игнат и люди*. Романы *Омон Ра* (1992 г.), *Чапаев и Пустота* (1996 г.), *Generation «П»* (1999 г.) принесли ему славу; произведения переводились на десятки языков мира. Пелевин получил ряд престижных литературных наград. Издание “The Observer” внесло его в список «21 писатель на XXI век» [KOG 2003: 10].

Зосима, будет вести залитые алкоголем (и наркотиками!) диспуты на важнейшие темы [Witkowski 2003: 10][898].

Пустотой становятся современность, литература, духовность, «русская идея», но это не морализаторство, а постмодернистская игра в тотальное разрушение и исчезновение, ничто: «Мы находимся нигде просто потому, что нет такого места, про которое можно было бы сказать, что мы в нем находимся» [Пелевин 2004: 149]. Текст преисполнен литературными аллюзиями и цитацией, в том числе из *Преступления и наказания* Достоевского. Автор публикации в газете Михал Витковски (Michał Witkowski, род. 1975 г.), который является сегодня известным современным польским писателем, предлагал читать книгу Пелевина вместе с романом *Элементарные частицы* (*Les Particules élémentaires*, 1998 г.; русск. пер. 2000 г.) французского писателя Мишеля Уэльбека (Michel Houellebecq, род. 1956 г.), для которого пустотой стал мир западного потребления. Романы будто негласно дополняют друг друга. В интервью для "The Paris Review" в 2010 году, фрагмент которого находим в публикации газеты за 27 сентября 2016 года, Уэльбек признавался: «На меня мощно воздействовали Бодлер, Ницше и Шопенгауэр, также Достоевский, а несколько позже – Бальзак» [Varga 2016: 16][899].

Мишель Уэльбек в интервью о его литературном опыте среди авторов, которыми он увлекался, назвал Бодлера, Паскаля, Достоевского, Кафку. Все эти представители различных культур вмещаются в координаты типологически схожей эстетики безобразного[900]. Немаловажен факт, что первую свою книгу *Против человечества, против прогресса* (*H. P. Lovecraft: Contre le monde, contre la vie*, 1991 г.)[901] Уэльбек посвятил американскому писателю ужасов Говарду (Хауарду) Филлипсу Лавкрафту (Howard Phillips "H. P." Lovecraft, 1890–1937 гг.). Последний был мистиком, гностиком, верившим в повсеместное существование зла, повлиял на целый ряд последователей. В то же время среди тех, кто оказал влияние на писателя, был также американский автор Эдгар Аллан По, который интересовал и Достоевского. Мы наблюдаем целый клубок литературных связей, а упоминание Достоевского показывает, как его творческая система вписывается в писательскую феноменологию зла Уэльбека [Wieleżyńska, Beylin 2008: 28].

---

[898] См. оригинал: „Podobnie jak Dostojewski, do którego autor *Generacji P.* bywa przekornie przyrównywany, Pielewin zawsze potrzebuje postaci Mędrca, kogoś, kto niczym starzec Zosima będzie wiódł zakrapiane alkoholem (i narkotykami!) dysputy na tematy najważniejsze".

[899] См. оригинал: „Mocno oddziaływali na mnie Baudelaire, Nietzsche i Schopenhauer, także Dostojewski, a nieco później Balzac".

[900] Эстетика прекрасного и безобразного фундаментально представлена в книгах под редакцией итальянского исследователя, писателя и эссеиста Умберто Эко (Umberto Eco, 1932–2016 гг.) *История красоты* [Eco 2012a] и *История уродства* [Eco 2012b].

[901] Русский перевод появился в 2006 году. Первое польское издание вышло в 2007 году, второе – в 2020-м. Книга вызывает много вопросов по поводу достоверности фактов и излишней субъективности изложения. Отметим, что Уэльбек неоднократно критически высказывался по отношению к исламу, что сближает его с шовинизмом Достоевского, представленным на страницах *Дневника писателя*.

«Достоевским Беларуси» в газете называл белорусского писателя Василя Быкова (Васіль Быкаў, 1924–2003 гг.) польский автор белорусского происхождения Сократ Янович (Sokart Janowicz, 1936–2013 гг.). Статья посвящалась новому изданию сборника прозы Быкова *Стена* (*Сцяна*, 1997 г.; *Ściana*, 2000 г.) на польском языке (перевод Чеслава Сенюха (Czesław Seniucha) и Яна Максымюка (Jan Maksymiuk)). Быков стал символом военной психологической прозы, которая переведена на многие языки мира. Далекий от конформизма, автор был вынужден покинуть вместе с женой авторитарную Беларусь (1998 г.), вернувшись лишь под конец своего земного пути.

Война у Быкова – это не только геройство, но и драма личности, проблема выбора, противопоставленность человеческой психологии и мира системы. Судьба отдельного человека – это центр быковского повествования, в котором он открывал общечеловеческие категории бытия, отодвигая военную событийность на второй план. Разрушая идеологически принятый канон военной тематики, Быков обрек себя на государственные ограничения в отношении своих произведений в советской стране, а потом и в диктаторской Беларуси. Его тексты издавались в России и Польше.

В начале 90-х годов Быков стал «совестью белорусской нации» как тот, кто никогда не отступал от установок правды. С приходом к власти Александра Лукашенко в 1994 году страна начала политическое движение вспять с постепенным захватом очередных органов власти и устранением политических оппонентов, в том числе в результате убийств. Белорусская государственность пошла путем «уничтожения белорусскости». Национальная проблематика расширяется:

> Его можно бы назвать «Достоевским белорусской литературы», но столь всё же иным, что для него суть заключается не в психологии литературного героя вообще, в борьбе добра со злом, но в открытии величия и подлости одновременно в сером человечке, втянутом в колесо истории [Janowicz 2000: 1][902].

Двойственность в наследии Достоевского, как уже упоминалось, является одной из черт его поэтики. С. Янович говорил о заведомо проигрышной позиции единичной личности в борьбе со злом у Быкова, когда такая битва заканчивается жертвенным распятием: «Добро требует, таким образом, жертвенности, посвящения. И в этом заключается универсальная драма Беларуси – в ее благодушном бессилии перед дьявольской мощью. Так не должно быть в будущем» [Там же][903].

На встрече с польскими читателями и зрителями во Вроцлаве в 2006 году бразильский писатель Пауло Линс (Paulo Lins, род. 1958 г.) рассказывал о своей книге *Город Бога* (*Cidade de Deus*, 1997 г.), на основе которой был

---

[902] См. оригинал: „Można by go nazwać «Dostojewskim białoruskiej literatury», o tyle jednak innym, że nie idzie mu o psychologię bohatera literackiego w ogóle, o walkę dobra ze złem, lecz o odkrywanie wielkości i podłości zarazem w szarym ludziku wciągniętym w koła dziejów".

[903] См. оригинал: „Dobro zatem wymaga ofiarności, poświęcenia. I w tym zawiera się uniwersalny dramat Białorusi – w jej poczciwej bezsilności wobec diabolicznej potęgi. Nie musi tak być w przyszłości".

снят одноименный фильм (2002 г.), номинированный в четырех категориях на премию «Оскар». Действие произведения разворачивается в трущобах Рио-де-Жанейро. Мир «бедных людей», социального дна, «униженных и оскорбленных», но грешных и преступных Линс изображает как социальный реалист, списывающий сюжет из собственного опыта. Метафизика Достоевского середины XIX века переносится в бразильские фавелы конца XX века, но остается такой же жестокой и несправедливой. Иногда самому автору становится больно и сложно передавать то, что является реальностью. Таким примером Линс называл сцену, в которой один из персонажей убивает младенца: «Только Достоевский тогда помог мне, а точнее – начерченная им сцена, в которой Раскольников убивает старуху-процентщицу» [Kołodyńska 2006: 7][904].

Примером борьбы за идеалы свободы является интервью с известным испанским писателем Эдуардо Мендосой (Eduardo Mendoza, род. 1943 г). Речь идет о Каталонии и ее независимости. Писатель родился в Барселоне и пишет как по-испански, так и по-каталонски. Поэтому с интересом рассуждает о культуре региона, языке, традициях. Среди прочего Мендоса упоминает, что в библиотеке его бабушки были книги Достоевского, который попадает через данную ретрансляцию к польскому читателю[905]. Писатель отмечал:

> Не припоминаю себе так хорошо произведения *Преступление и наказание*, как в точности вижу рисунок, представляющий Раскольникова. Я мечтал создать нечто подобное. Не текст, а картинку, которая врежется в память. Единственной возможностью для этого в литературе является умение оперировать стилем [Strzelecka 2008: 19][906].

Так, творчество Достоевского в контексте мировой литературы вплетается в широкое полотно развития культуры и наследия различных стран через универсальные антропологические поиски.

В публикации о писателе, драматурге и публицисте Стефане Цвейге (Stefan Zweig, 1881–1942 гг.) также упоминается фамилия Достоевского, причем абсолютно неслучайно. Среди ряда литературных эссе и беллетризованных биографий, написанных известным австрийцем, есть и статья *Достоевский: Миф саморождения* (1915 г.), и книга *Достоевский* (1920 г.) из сборника *Три мастера. Бальзак. Диккенс. Достоевский*, и вступительная статья к *Полному собранию романов и новелл* Достоевского (1921 г.).

---

[904] См. оригинал: „Pomógł mi dopiero Dostojewski, a konkretniej nakreślona przez niego scena, w której Roskolnikow zabija starą lichwiarkę".

[905] Обратим внимание, что другая статья Марты Стшелецкой, которая делает данное интервью с Мендосой, указывала на связь образа Дон Кихота Сервантеса с Мышкиным Достоевского, о чем мы писали выше.

[906] См. оригинал: „Nie przypominam sobie tak dobrze lektury *Zbrodni i Kary*, jak precyzyjnie widzę rysunek przedstawiający Raskolnikowa. Marzyłem, żeby coś takiego stworzyć. Nie tekst, ale obrazek, który wryje się w pamięć. Jedynym na to sposobem w literaturze jest umiejętne operowanie stylem".

Газетная публикация, правда, преимущественно относится к биографии Бальзака и самого Цвейга, его мировоззрению. Юлиуш Куркевич (Juliusz Kurkiewicz) отмечал: «Цвейг прославился как биограф, который применил на практике психоанализ Фрейда» [Kurkiewicz 2009a: 17][907]. Известный психоаналитик получил книгу с эссе о Достоевском от автора и высоко ее оценил, более того, позже это стало толчком к написанию собственной работы о русском писателе. Сам Цвейг будто любуется Достоевским, герои которого для него характеризуются прежде всего «бесконечностью», пребывают в «экстазе бытия», именно они и есть «настоящие русские» с «острой двойственностью»:

> Герои Достоевского не ищут и не находят связи с действительной жизнью; в этом их особенность. Они вовсе не стремятся к реальности, а сразу же выходят за ее границы, в беспредельность. Их судьба сосредоточена для них не вовне, а внутри. Их царство не от мира сего [Цвейг 1987].

Австрийский писатель смотрит на Достоевского как на автора, который является максимально русским, его герои «настоящие русские», которые «равнодушны к счастью»: «Трагизм каждого героя Достоевского, каждый разлад и каждый тупик вытекает из судьбы всего народа. <…> роман Достоевского – миф о новом человеке и его рождении из лона русской души» [Там же]. В Достоевском он видит «последовательного реалиста», «сверхреалиста», а его реализм окрашивает эпитетами «магический», «демонический», «крайний», «гениальный», «интуитивный», «фантастический».

Литературовед А. Б. Криницын, произведя сопоставительный анализ творчества обоих писателей, пишет:

> Влияние Достоевского явственно ощутимо и в худ. творчестве Цвейга, где оно сказывается практически на всех структурообразующих уровнях: *антропологическом* (при концепировании человеческой личности), философском (при утверждении гуманистических идеалов), *психологическом* (в выборе типов, черт характера героев и их душевных состояний), *сюжетном* (в воспроизведении сюж. положений и мотивов Достоевского), *повествовательном* (в пристрастии к внутреннему монологу и исповедальному дискурсу), *стилистическом* (в экспрессивности языка при описании душевных состояний героев) [Криницын].

Юлиуш Куркевич уже через несколько месяцев после предыдущей публикации обратился в новой статье газеты к историческому роману *Мессии* (*Messiások*, 2007 г.; польск. *Mesjasze*) современного венгерского писателя, эссеиста и переводчика Дьёрдя Шпиро (György Spiró, род. 1946 г.). Снова автор воспользовался параллелями с Достоевским: «Что получится, если перемешаем Достоевского и Стерна? Венгерская

[907] См. оригинал: „Zweig zasłynął jako biograf, który zrobił praktyczny użytek z psychoanalizy Freuda”.

трагикомедия о товианистах» [Kurkiewicz 2009b: 10][908]. За этот роман как лучшую прозаическую книгу писатель получил литературную премию «Ангелус» в 2010 году во Вроцлаве. В произведении с новой силой звучит вопрос об уже затронутом нами польском мессианизме, а среди персонажей реальные исторические личности – Адам Мицкевич, Адам Чарторыйски (Adam Czartoryski (1770–1861 гг.)[909], Анджей Товяньски (Andrzej Towiański, 1799–1878 (89) гг.). Последний являлся польским религиозным философом, мистиком и мессианистом. Жил в Вильне и Петербурге, позже – в Париже, где основал секту «Круг Божьего Дела» („Koło Sprawy Bożej"), в которую среди прочих были вовлечены известные польские романтики и эмигранты Адам Мицкевич и Юлиуш Словацки[910].

Мицкевич называл Товяньского «новым мессией», а также «учителем» [Макушев 1879a: 223], а его изгнание из Парижа, после того как местные власти признали его деятельность опасной для государства, стало для его последователей настоящим ударом. К тому же Товяньски заявил об отложенном на неопределенный срок (десятилетия) спасении Польши, а вместе с тем – и мира, что активно подчеркивалось в его мессианском учении.

---

[908] См. оригинал: „Co powstanie, jeśli zmieszamy Dostojewskiego i Sterneya? Węgierska tragikomedia o towiańczykach".

[909] Адам Чарторыйски входил в «негласный комитет» императора Александра I (1777–1825 гг.), был министром иностранных дел Российской империи (1804–1806 гг.), а в «аристократических чертах» царя видел несбывшуюся мечту о возможном величии государства, которое должно сосредоточиться не на «территориальных добычах», а на собственной земле [Czartoryski 2011: 330]. Данную идею и ряд других мыслей Чарторыйского можно найти в его труде *Rozważania o dyplomacji* (1830 г.). Чарторыйски стал во главе национального правительства во время Ноябрьского восстания 1830–31 гг., после поражения которого эмигрировал. К группе Товяньского он подходил критически, даже вступал в открытые конфронтации.

[910] Об Анджее Товяньском, его учении и последователях писал В. В. Макушев еще в 1879 году в «Русском вестнике» [Макушев 1879a: 215–259]; [Макушев 1879b: 453–493]. Как утверждал автор, для одних он был «новым мессией», для других – «орудием ада», «шарлатаном и злостным обманщиком» – для третьих. Одной из идей его мессианизма было утверждение, что старейший род Израилев дал в дальнейшем Израиль-Еврея, Израиль-Француза, Израиль-Славянина (Поляка), а после Христа «человеком великим как свет» был Наполеон [Макушев 1879a: 240]. Мицкевич же даже утверждал, что видел дух Наполеона и говорил с ним [Там же: 243]. Славяне (поляки) и французы предстали как единственные одухотворенные, способные «увлекаться великим и божественным», которые должны увлечь за собой к спасению. Формируется важный также для творчества Достоевского наполеоновский миф: Мицкевич видел в императоре наиболее верного толкователя *Евангелия*, когда экзистенция Христа заключалась в деятельности, а не богословии [Там же: 248–249]; Наполеон назван Мицкевичем «самым совершенным человеком прошлой эпохи», воплощением католицизма. Поляки же представлены народом, который всё утратил, но в перспективе «будет царствовать на земле». Лестное для французов учение Мицкевича привело к тому, что они стали называть «поляков евреями Нового Завета». Подобного рода взгляды и идеи не получили, однако, поддержки католической церкви, которая обвинила последователей товианизма в ереси. Мицкевич оставался вернен учению настолько, что подобные взгляды стали называть «мицкевичизмом». За это он даже поплатился должностью преподавателя в Колледж де Франс (le Collège de France) в 1844 году. Известен факт встречи Товяньского с банкиром Ротшильдом, которого он определял как «избранника Божия» [Макушев 1879b: 459]. Отметим, что именно фигура Ротшильда, как и Наполеона, характерна для произведений Достоевского, но обретает в них негативную коннотацию жажды денег и власти.

После отъезда Товяньского из Парижа в Бельгию (в результате и бельгийское правительство попросит Товяньского выехать из страны, как это случится позже и в Риме, и в городах Швейцарии) их кружок был разбит на семерки, в каждой из которых избирался руководитель – «страж». Звучали мысли о примирении поляков с Россией с позиций евангельской всепрощающей братской любви. Известно, что Товяньски писал обращение к императору Николаю I, развивая две мысли: о «всемирно-историческом признании России как державы славянской и ... о величии характера императора Николая» [Макушев 1879b: 467]. Схожая с озвученной Достоевским идея славянского братства христианской любви звучала и у Товяньского, но отличающаяся в основании. «Иереями живого слова Божия» у последнего определены именно польские эмигранты: Польша «может быть спасена только эмиграцией, а род человеческий спасен только Польшей» [Там же: 477].

Изданная Мицкевичем в 1848 году в Риме конституция в форме манифеста также представляла Польшу как «слугу *Евангелия*», который готов оказать «помощь христианскую» «брату-Русу и народу Русскому». Хотя осью разлома в отношениях Мицкевича и Товяньского стала именно устремленность одного к европейской помощи, а другого – к России, соответственно. Смерть Мицкевича остановила этот спор и привела к угасанию деятельности самой группы товианцев, а создатель мессианизма умер в забвении [Там же: 493]. Юлиуш Куркевич заметил в газете:

> Словацки написал о XIX веке, что он радует лишь дьявола. Шпиро, как и Достоевский в *Бесах*, повествует об истории фанатизации секты и изображает ее как значительный обломок наклевывающейся современности. Разница заключается в том, что секта является «доброй», а сам Шпиро в противовес Достоевскому предстает ироническим рационалистом [Kurkiewicz 2009b: 10][911].

Для данного критика Достоевский стал мотивом публикаций. В этом же году Юлиуш Куркевич в рецензии на роман *Темная материя* (*Schilf*, 2007 г.), русский перевод которого появился только в 2012 году, а польский несколькими годами ранее – в 2009 году (*Ciemna materia*), современной немецкой писательницы Юли Це (Juli Zeh, род. 1974 г.) отмечал: «…без иронической самокритики старается воплощать рецепты своих литературных учителей из достаточно далеких литературных эпох (Достоевский, Музиль)» [Kurkiewicz, Sowińska 2009: 25][912]. Данный роман – это совмещение мира физики (по профессии героев романа) и метафизики (их миропонимание), на срезе чего разворачивается детективный сюжет.

---

[911] См. оригинал: „Słowacki napisał o XIX wieku, że cieszy tylko szatana. Spiro, jak Dostojewski w *Biesach*, opowiada historię fanatyzacji sekty i pokazuje ją jako znaczący odprysk wykluwającej się nowoczesności. Różnica polega na tym, że jego sekta jest «dobra», a sam Spiro, w przeciwieństwie do Dostojewskiego, to ironiczny racjonalista".

[912] См. оригинал: „…bez ironicznego dystansu stara się wcielać receptury swych literackich mistrzów z dość już odległych literackich epok (Dostojewski, Musil)".

Параллель с пространством Достоевского усиливает образ сыщика – комиссара Шильфа, который вынесен в заглавие оригинальной версии романа. Дискуссия в научном мире перетекает в произведении в плоскость персональных взглядов на бытие, которое будто начинает множиться, как в физической теории Эйнштейна. Тяга к мономиру, когда «двоемыслие должно исчезнуть», становится основой для триллера с убийством, которое с помощью интуиции, как Порфирий Петрович в *Преступлении и наказании*, расследует Шильф.

В очередной рецензии Ю. Куркевич снова обращается к Достоевскому. Речь шла о польском переиздании (*Abaddon – Anioł Zagłady*, 2011 г.) романа *Авадон-губитель* (*Abbadon el Exterminador*, 1974 г.; русск. пер. – 2001 г.) аргентинского писателя Эрнесто Сабато (Ernesto Sábato, 1911–2011 гг.). Это последний роман из трилогии (два предыдущих – *Туннель* (*El tunel*, 1948 г.; русск. пер. – 1988 г.), *О героях и могилах* (*Sobre heroes y tumbas*, 1961 г.; русск. пер. – 1990 г.). Автор напоминал критику героев Достоевского:

> Сабато, который выступает главным героем собственного романа, не менее подозрителен: его вера в роман как инструмент познания, его глубокое чутье метафизического зла и критическое отношение к хрустальному дворцу науки делают писателя родственным Достоевскому, только живущим в эпохе, насквозь рационалистической, – той, наступление которой автор *Записок из подполья* только предсказывал [Kurkiewicz 2011a: 17][913].

Фатум художественного мира Сабато предрешен, ибо в нем «правит Сатана». Историческое зло переплетается с философией зла отдельной личности. Рецензент рекомендовал читать параллельно также «инфернальные романы», среди которых назвал *Доктора Фаустуса* (*Doktor Faustus*, 1947 г.) Томаса Манна (Thomas Mann, 1875–1955 гг.), *Мефисто* (*Mefisto*, 1986 г.) Джона Бенвилла (John Banville, род. 1945 г.) и *Братьев Карамазовых* Ф. М. Достоевского. О последнем произведении писал так: «Дьявол является бунтовщику Ивану, чтобы произнести ницшеанскую речь о мире без Бога, в котором люди „объединятся наконец ради счастья и радости". Роман о демонизме философии» [Kurkiewicz 2011a: 17][914]. Правда, христоцентризм Достоевского никак не совпадает с таким категоричным утверждением.

«Многоголосье на практике», полифония смыслового звучания отмечается в газете в отношении романа *Операция «Шейлок»* (*Operation Shylock*, 1993 г.; русск. пер. – только 2018 г.) американского писателя с еврейскими корнями Филипа Рота (Philip Roth, 1933–2018 гг.):

---

[913] См. оригинал: „Sábato, który jest głównym bohaterem własnej powieści, jest nie mniej podejrzany: jego wiara w powieść jako narzędzie poznania, jego głębokie wyczucie metafizycznego zła i dystans wobec kryształowego pałacu nauki czynią z niego krewniaka Dostojewskiego, tyle że żyjącego w epoce na wskroś racjonalistycznej – tej, której nadejście autor *Notatek z podziemia* dopiero prorokował".

[914] См. оригинал: „Diabeł objawia się buntownikowi Iwanowi, by wygłosić nietzscheańską przemowę o świecie bez Boga, w którym ludzie «zespolą się wreszcie gwoli szczęścia i radości». Powieść o demonizmie filozofii".

> Образцовый пример романа с многоголосьем представил, как известно, Достоевский. Время Достоевского и время Рота – это разные эпохи, которые сформировали различающиеся языки и писательские манеры, но, мне кажется, что над *Операцией «Шейлок»* витает дух автора *Преступления и наказания*, вызванный, кстати, по фамилии в романе Рота – для вида, на полях. Из Достоевского присутствует не только полифония, но и насыщенный атмосферой *Бесов* образ мира со сломанным позвоночником, пропитанный фальшью и погруженный в нравственный хаос – мира большой неопределенности, из которого исчезли устойчивые точки опоры и в котором кажется, что «всё позволено», а единственной установкой является (вещь неожиданная, если говорить об авторе, который имеет репутацию постоянного богоборца) совесть. Ибо этим словом Рот заканчивает свой раскаленный докрасна, хотя всё же и забавный роман [Jarniewicz 2009: 20][915].

А вот для американского журналиста, писателя и переводчика из семьи литовских евреев-эмигрантов Ричарда Лури (Richard Lourie, род. 1940 г.) Достоевский стал одним из судьбоносных определителей. Это значительно позже Лури станет известным переводчиком польской и русской литератур на английский язык, будет дружить с Чеславом Милошем, познакомится с Ватом, напишет и издаст книги о Сталине, Сахарове (с ним также был знаком лично), Путине, России и будет работать корреспондентом “The Moscow Times”, изначально же он не знал даже языка своих предков. В интервью для газеты он замечал:

> Решающим моментом было *Преступление и наказание*, которое я прочитал в восемнадцатилетнем возрасте. И был ошеломлен, не мог спать. Тогда я решил, что должен прочитать роман в оригинале. По-русски же я знал едва пару слов, которым меня научил дедушка: «Поцелуй меня в задницу!» и «Дай закурить!». В моей судьбе таким образом решающими стали три момента: молчание отца, байки деда и Достоевский [Illg 2013: 18][916].

Перед литературной карьерой, однако, Лури стал лидером преступной группировки, когда вообще не читал книг. Так получилось, что он попал в число студентов Чеслава Милоша, который убедил его в важности литературного

---

[915] См. оригинал: „Modelowy wzorzec powieści wielogłosowej dał, jak wiadomo, Dostojewski. Czas Dostojewskiego i czas Rotha to różne epoki, które wykształciły odmienne języki i konwencje pisarskie, ale wydaje mi się, że nad *Operacją Shylock* unosi się duch autora *Zbrodni i kary*, przywołany zresztą w powieści Rotha z nazwiska – dla pozoru, gdzieś na marginesie. Z Dostojewskiego jest nie tylko polifoniczność, ale też przesiąknięty atmosferą *Biesów* obraz świata z przetrąconym kręgosłupem, przeżartego fałszem i pogrążonego w moralnym chaosie, świata wielkiej nieokreśloności, z którego poznikały trwałe punkty oparcia i w którym wydaje się, że «wszystko wolno», a jednym imperatywem jest – rzecz zaskakująca jak na autora, który ma reputację notorycznego obrazoburcy – sumienie. Tym słowem bowiem kończy Roth swoją rozpaloną do białości, choć przecież zabawną powieść”.

[916] См. оригинал: „Sprawę przesądziła jednak *Zbrodnia i kara*, którą przeczytałem, mając 18 lat. Byłem oszołomiony, nie mogłem spać. Postanowiłem wtedy, że muszę przeczytać ją w oryginale. Po rosyjsku znałem jednak ledwie parę słów, których nauczył mnie dziadek: «Pocałuj mnie w dupę!» i «Daj mi papierosa!». O moim losie zadecydowały więc trzy czynniki: milczenie ojca, historyjki dziadka i Dostojewski”.

мира, а чтобы прочитать произведения преподавателя, Лури выучил польский язык. Потом он много раз бывал в России и стал знатоком страны и культуры. Его книги вышли более чем на двадцати языках, в том числе по-польски. Интервью для газеты было приурочено к визиту в Краков на Фестиваль Милоша в 2013 году.

Современный английский писатель, драматург и сценарист Ханиф Курейши (Hanif Kureishi, род. 1954 г.) тоже не прошел мимо Достоевского, но иначе. Автор родился в семье пакистанца и англичанки в Лондоне, вопросы мультикультурности и сексуальности поставлены им в центр его творчества. Будучи в Польше в 2015 году на "Big Book Festival", в интервью газете он с сожалением говорил о нежелании своих детей читать:

> Речь о том, что мой дедушка передал моему отцу определенные книги, а отец передал их мне – и это были среди прочего Достоевский, Толстой и Чехов. А сейчас наступил перерыв в этой трансмиссии между поколениями. Моя передача была отброшена. Если мои сыновья и узнают некую русскую фамилию, то в лучшем случае это будет Калашников [Grzymisławski 2015: 72][917].

Тем не менее мир Достоевского, спектр его тем и проблем, способы художественного изображения по-прежнему популярны в сегодняшней культуре. Это находит свое отражение, например, в романе *Щегол* (*The Goldfinch*, 2013 г.; русск. пер. – 2014 г.; польск. пер. – *Szczygieł*, 2015 г.) современной американской писательницы Донны Тартт (Donna Tartt, род. 1963 г.), которая получила за эту книгу Пулитцеровскую премию (2014 г.). В рецензии на произведение в газете по случаю выхода польского перевода отмечено, что «…начинанию покровительствует невероятное трио: Диккенс, Достоевский и Дж. К. Роулинг, с небольшой помощью французских экзистенциалистов» [Jarniewicz 2015: 14][918]. Ежи Ярневич указал на обрывочность тем, образов и реминисценций романа, который направлен на читабельность через псевдоинтеллектуальность: «Проблема в том, что код Тартт – эти цитаты из Камю и обращение к *Идиоту* как точке отсчета – является дымовой завесой, за которой скрываются банальности» [Там же][919]. Популярность писательского мира Достоевского и его тем о зле и красоте переживает упрощение, трансформируется в очевидности, от которых был далек русский писатель.

Вечные темы литературы неизбежно проникают в современность. Так, американский писатель, автор детективов-триллеров Харлан Кобен (Harlan

---

[917] См. оригинал: „Chodzi o to, że mój dziadek przekazał mojemu ojcu pewne książki, a ojciec przekazał je mnie – i był tam m.in. Dostojewski, Tołstoj i Czechow. A teraz nastąpiła przerwa w tej międzypokoleniowej transmisji. Mój przekaz został odrzucony. Jeśli moi synowie rozpoznają jakieś rosyjskie nazwisko, to w najlepszym razie jest to Kałasznikow".

[918] См. оригинал: „…przedsięwzięciu patronuje niemożliwa trójca: Dickens, Dostojewski i J.K. Rowling, z niewielką pomocą francuskich egzystencjalistów".

[919] См. оригинал: „Problem w tym, że kod Tartt, te cytaty z Camusa i przywoływanie *Idioty* jako punktu odniesienia, jest zasłoną dymną, za którą kryją się komunały".

Coben, род. 1962 г.), пишущий о преступлениях, не видит в этом чего-то нового, характерного лишь для нашего времени. В одном из интервью для газеты он отмечал:

> А когда-нибудь было иначе? О чем писали Достоевский, Дюма, Уайльд, Диккенс, Шекспир? В самом начале истории человечества мы рассказывали себе истории, которые были лакмусовой бумажкой общества. Отражением человеческих потребностей, страстей и амбиций – столь сильных, что вели к преступлению [Kwiatkowski 2017: 36][920].

Метафизические вопросы отражают общечеловеческие ценности, которые не ограничиваются временем или пространством. Век интернета, постправды, фейк-ньюс ничем не отличается в контексте смыслов от минувших эпох. И в этом заключается ценность и универсальность наследия Достоевского. Харлен Кобен всё так же подвергает своих героев испытанию, что становится композиционным секретом успеха у читателя.

Попадает фамилия Достоевского и в публикацию, посвященную выходу польского перевода романа *Золотой дом* (*The Golden Hause*, 2017 г.; польск. *Złoty dom Goldenów*) британского писателя индийского происхождения, магического реалиста Салмана Рушди (Salman Rushdie, род. 1947 г.) [Wężyk 2017: 15][921]. В рецензии отмечено, что «читатель просто бомбардируется писательской эрудицией», в тексте можно обнаружить реминисценции и параллели с целым рядом авторов и текстов, среди них – и Достоевский. Механизмы человеческой психики остаются неизменными на протяжении веков, а это позволяет автору повествовать об «эре Трампа», опираясь на интеллектуальный багаж культуры прошлого. Сближает обоих писателей и публицистичность стиля, делающая реализм живее и правдивее.

На контрастном сравнении в публикации газеты рядом появляются Достоевский и израильский писатель с польскими корнями Этгар Керет (Etgar Keret, род. 1967 г.). Его сборник рассказов *Тоска по Киссинджеру* (1994 г.) стал основой для спектакля *Tęskniąc* (*Тоскуя*) Кшиштофа Попёлека в Бельско-Бяла (Teatr Polski). Постмодернист работает преимущественно в жанре рассказа, который польский режиссер характеризовал так:

---

[920] См. оригинал: „A kiedykolwiek było inaczej? O czym pisali Dostojewski, Dumas, Wilde, Dickens, Shakespeare? Od zarania dziejów najchętniej opowiadaliśmy sobie historie, które były papierkiem lakmusowym społeczeństwa. Obrazem ludzkich potrzeb, namiętności i ambicji – tak silnych, że prowadziły do zbrodni".

[921] В публикации отмечено, что Салман Рушди встретился с польскими читателями в Варшаве (Teatr Powszechny) 27 ноября 2017 года. Еще после выхода романа *Сатанинские стихи* (*The Satanic Verses*, 1988 г.) писателю стали поступать угрозы убийства от представителей исламского мира. По сути, смертным приговором стал призыв мести лидера Ирана аятоллы Хомейни. Писатель был взят под защиту правительством Великобритании. А с 2000 года живет в Америке. 12 августа 2022 года перед лекцией в штате Нью-Йорк на писателя было совершено покушение, в результате которого он получил тяжелые ножевые ранения и был госпитализирован.

> Они короткие, их герои появляются и исчезают со своими неразрешенными проблемами и сомнениями. Они сильно погружены в действительность. Федор Достоевский писал, что многие люди только и ждут, чтобы их убаюкали. Керет делает что-то кардинально противоположное: он стремится их разбудить. Подтолкнуть к действиям людей нерешительных, неспособных к принятию решений [Odziomek 2018: 5][922].

Такие мармеладовские типы пронизывают сборник Керета, героев сжигает тоска и неумение осуществить собственные мечты и планы. Выход только один: научиться любить и найти путь к спасению или умереть. Как у Достоевского, так и у Керета можно найти надежду на спасение героев, хотя режиссер спектакля называет ее «наивной».

Замыкающей публикацией предмета нашего исследования данного тематического блока стала переведенная на польский язык автобиографическая статья писательницы корейского происхождения, живущей в Нью-Йорке, Мин Чжин Ли (Min Jin Lee, род. 1968 г.). Женщина рассказывает о своем непростом детстве после переезда из Сеула: незнании языка и проблемах со сверстниками. Она принимает решение много читать, научиться говорить и решить проблему коммуникации. Среди авторов, которых рекомендовали учителя и библиотекари, в ее списке оказался и Достоевский [Min Jin Lee 2019: 10]. Значительно позже за книгу *Pachinko* (2017 г.) Мин Чжин Ли получит Национальную книжную премию США (National Book Award for Fiction), будет уверенно стоять перед аудиторией. А в ее биографии появился Достоевский, как и в жизни многих других писателей мировой литературы.

Рецепция писателя в газете в контексте русской, польской, зарубежной литератур представляет личность автора и его наследие как достояние мировой культуры. Достоевский оказывает персональное влияние на личности писателей, их мировоззрение, творческие особенности. Ведущим выступает следование общечеловеческим вопросам и проблемам, которые являются центром онтологии Достоевского. Мир автора проникает на различных уровнях в произведения ряда писателей, вовлекая их в цельную сеть пересечений общечеловеческой культуры. Типологические особенности характеров, темы и образы разрушают границы конкретного хронотопа, вмещаясь в антропологическую сущность творчества. Рецепция Достоевского в компаративистских связях создает ультрасложный гипертекст мировой литературы и культуры.

---

[922] См. оригинал: „Są krótkie, ich bohaterowie pojawiają się i znikają ze swoimi nierozwiązanymi problemami i rozterkami. Są mocno osadzeni w rzeczywistości. Fiodor Dostojewski pisał, że wielu ludziom tego tylko potrzeba, aby ich ukołysać do snu. Keret robi coś wręcz przeciwnego, on ich chce wybudzić. Poruszyć do działania ludzi ociężałych, niezdolnych do podejmowania decyzji".

Идейный мир Достоевского через рецепцию в газете

Христоцентризм и антропоцентризм писателя

Достоевский как мыслитель предстает в центре мировой культуры через антропологический универсализм. Здесь приведем слова итальянского театрального режиссера Джорджо Стрелера (Giorgio Strehler, 1921–1997 гг.)[923], произнесенные на фестивале в Кракове: «Достоевский не является русским, является поляком, итальянцем, европейцем, подобно Моцарту, который не принадлежит исключительно австрийцам. Поэтому считаю, что общая Европа могла бы существовать на фундаменте культуры» [Pawłowski 1996b: 15][924]. Пожалуй, эти слова можно отнести лишь к гуманистической этике писателя, в остальном они звучат слишком однозначно и уверенно. Не стоит забывать о русской национальной самобытности, а также о том, что это автор ярко выраженной православной идеи, которая сочетается с языческим сознанием. Он рассуждает о вечных метафизических ценностях, пытаясь найти выход из парадоксальных ситуаций. Именно такой Достоевский продолжает волновать человека, поставленного в центр его

[923] Джорджо Стрелер родился в момент становления идеологии фашизма в Европе, но происходил из мультикультурной семьи: бабушка со славянскими корнями, отец – австриец, мать – француженка. Их объединяла культура. Его политическим мировоззрением стал либеральный социализм. Два с половиной года был учеником известного немецкого писателя Бертольда Брехта (Bertolt Brecht, 1898–1956 гг.). Стрелер твердо высказывался против любой формы национализма и выражал безграничную веру в человека [Pawłowski 1996b: 15].

[924] См. оригинал: „Dostojewski nie jest Rosjaninem, jest Polakiem, Włochem, Europejczykiem, podobnie jak Mozart, który nie należy tylko do Austriaków. Dlatego uważam, że wspólna Europa mogłaby istnieć na fundamencie kultury”.

художественной системы. Это автор, совмещающий общечеловеческие универсалии с национальной выраженностью.

Чеслав Милош в статье *Istota samotna* об Альбере Камю, появившейся в газете за 5 января 2000 года, провел параллель между французским писателем, переживавшим по причине зла мира, и Достоевским:

> Неспроста так близок ему был Достоевский со своей смелостью постановки принципиальных вопросов. Достоевский, однако, был христианином или почти христианином. Камю, избирая за начало своей этики слепое, абсурдное зло вселенной, не был даже, как иногда говорят, стоиком [Miłosz 2000: 12][925].

Это пример вечных тем, которые переходят из эпохи в эпоху, из произведения в произведение, но так и остаются неразрешенными; это архетипические проблемы культуры, характерные для онтологии в целом. Принципиально важно и замечание о Достоевском в контексте его отношения к христианству. Дорога самого писателя к Богу, как он сам признавался, прошла через «горнило сомнений», но Христос остался высшей ценностью. Одна из ключевых в творческом наследии Достоевского идея о всепрощении, что отражено фактически в каждом произведении, в чем можно было убедиться выше. Неслучайно идея теодицеи преобладает. В данном контексте приведем замечание кинокритика Тадеуша Соболевского, который в рецензии на картину *Древо жизни* (*The Tree of Life*, 2011 г.)[926] американского режиссера и сценариста Терренса Малика (Terrence Malick, род. 1943 г.) соотнес ее с библейской *Книгой Иова* следующим образом:

> Из этой непостижимой Книги вышли Достоевский, Кафка и Беккет, современная трагедия и философия. Можно сказать, что христианство появилось как ответ на нее в солидарности с Иовом. Если я считаю фильм Малика гигантской художественной ошибкой, то потому, что в этой драме автор сразу стал на сторону Бога [Sobolewski 2011b: 18][927].

В *Библии* «непорочный, справедливый и богобоязненный» Иов проходит через посланные Богом страдания и испытания, но не утрачивает веры: «…и дал Господь Иову вдвое больше того, что он имел прежде» (Иов 42, 10). Этого нельзя сказать о главном и последнем у писателя художественном

---

[925] См. оригинал: „Nie darmo tak bliski był mu Dostojewski, ze swoją odwagą stawiania pytań zasadniczych. Dostojewski jednak był chrześcijaninem albo niemal chrześcijaninem. Camus, obierając za punkt wyjścia swojej etyki ślepe, absurdalne zło wszechświata, nie był nawet, jak to się mówi niekiedy, stoikiem". Статья представляет собой компиляцию из двух эссе Милоша: *Diariusz paryski* (1960 г.) и *Bratni rozmówca* (1960 г.), которые вышли в книге *7 esejów o Albercie Camus* (Bydgoszcz: Homini, 1996 г.).

[926] В 2011 году на Каннском кинофестивале картина была удостоена «Золотой пальмовой ветви».

[927] См. оригинал: „Z tej niepojętej Księgi wyszli Dostojewski, Kafka i Beckett, nowoczesna tragedia i filozofia. Można powiedzieć, że chrześcijaństwo powstało jako odpowiedź na nią w solidarności z Hiobem. Jeżeli uważam film Malicka za gigantyczną pomyłkę artystyczną, to dlatego, że w tym dramacie autor stanął od razu po stronie Boga".

антагонисте данной идеи – Иване Карамазове, голос которого также звучит весьма убедительно в *Братьях Карамазовых*.

Изображение жертвы и страдания приобретает иное звучание в современной эстетике victim art («искусство жертвы»), значение которого раскрыл в газете публицист Анджей Осенка. На примерах эстетизации смерти в результате СПИДа он отнесся к ситуации, когда заболевший артист становится «жертвой и мучеником» на сцене или в своем творчестве (Фредди Меркьюри (Freddie Mercury, 1946–1991 гг.), Рудольф Нуриев (1938–1993 гг.) и пр.). Автор ставит вопрос:

> На что жалуются эти люди? Кто виноват в их страданиях? Интересно, что они не ищут причин зла в собственной легкомысленности, слабости, как это делали великие творцы прошлых эпох – Достоевский, Бодлер, Камю. В случае с victim art вина всегда находится в другом месте: в нетолерантности, жестокой судьбе. Это важный символ времени: направление в искусстве, сущность которого представляет жалоба, а одновременно уход от ответственности. Современный артист легко находит в себе смелость, чтобы публично показать собственные экскременты, гениталии, кровь и даже умирание. На вопрос к самому себе смелости обычно уже не хватает [Osęka 1999: 21][928].

Столь однозначная позиция публициста, однако, не вписывается в христианскую аскетику всепрощения, которая была характерна для Достоевского даже для «великих грешников». Собственное состояние писателя-жертвы отражено, например, в эстетике приговоренного к смертной казни, а позже – к каторге. Голос Достоевского звучит евангельским неосуждением и желанием понять, нежели рационализмом абсолютной правды. Но нельзя не согласиться с публицистом в иной статье, в которой, обращаясь к творчеству хардкор группы “Barricades”, он рассуждает о мастерстве изображения зла в искусстве, когда недостаточно лишь скандальности и звучности, рассчитанных на массовость восприятия, но это должны быть своеобразные «одинокие путешествия в страну греха, зла». В качестве зрелых мастеров такого изображения названы *Макбет* Шекспира и *Братья Карамазовы* Достоевского, когда авторам удалось реализовать такого рода опыт и при этом создать «великие произведения» [Osęka 2000: 15]. Здесь кроется важный вопрос эстетики: чему то или иное представление зла служит, какие высшие катарсические задачи заключает?

Именно подтверждением такого элемента миропонимания является пример в статье-рецензии на польский перевод книги известного писателя, телеведущего и публициста Эдварда Радзинского (род. 1936 г.) о царе

---

[928] См. оригинал: „Na co skarżą się ci ludzie? Kto jest winien ich cierpieniom? Ciekawe: nie szukają przyczyn zła we własnej lekkomyślności, słabości – jak to robili wielcy twórcy dawnych epok: Dostojewski, Baudelaire, Camus. W przypadku victim art wina jest zawsze gdzie indziej: w nietolerancji, w okrutnym losie. To ważny znak czasu: nurt w sztuce, którego istotę stanowi skarga, a zarazem uchylenie się od odpowiedzialności. Artysta współczesny łatwo zdobywa się na odwagę, by pokazać publicznie własne ekskrementy, genitalia, krew, a nawet umieranie. Na pytania wobec samego siebie już mu zwykle odwagi nie starcza”.

Александре II – *Aleksander II, ostatni wielki car*. В газете приводится фрагмент о деле народницы-революционерки Веры Засулич (1849–1919 гг.) и реакция Достоевского на оправдательный вердикт:

> Сильно взволнованный, Достоевский обратился к сидящему рядом журналисту Градовскому: «Наказание для этой девушки было бы не к месту, ненужным. Следовало бы это выразить так: иди себе и будь свободна, но не совершай такого больше» [Gadomski 2008: 33][929].

В таком же контексте упомянут Достоевский и в рецензии на спектакль румынского режиссера Сильвиу Пуркарете (Silviu Purcărete, род. 1950 г.) по пьесе Уильяма Шекспира *Мера за меру* (*Measure for Measure*, 1603/04 г.), которая была показана на 12-м Международном Шекспировском фестивале в Гданьске в 2008 году: «Человечество является настолько слабым, что его недоработки и предательства должны быть оправданы, утверждал Достоевский. Подобный вывод напрашивается после просмотра *Меры за меру* в режиссуре Сильвиу Пуркарете» [Kirol 2008: 6][930].

Соотнося Достоевского с Гоголем, режиссер Валерий Фокин (род. 1946 г.)[931] в интервью в газете утверждал:

> Достоевский смотрел на человека всё же через Бога, даже в дьявольском искал святости, шанса на избавление. А Гоголь нет, Гоголь искал обычного черта, не очень-то вроде верил в эту божественность человека. Считал, что вся жизнь человеческая – это преимущественно борьба с дьяволом. В конце концов сражался и с дьяволом в себе. Кстати, кажется, дьявол его победил. Это бегство из литературы, сумасшествие, смерть от этого сумасшествия… [Nyczek 1993: 9][932].

В этой тонкой разнице – главное сходство писателей в устремлении к христианским ценностям. И это жизненный процесс, о чем писал Гоголь

---

[929] См. оригинал: „Wielce poruszony Dostojewski powiedział do siedzącego obok dziennikarza Gradowskiego: Kara dla tej dziewczyny byłaby nie na miejscu, niepotrzebna. Należałoby to wyrazić tak: idź sobie, jesteś wolna, ale nie czyń tego więcej".

[930] См. оригинал: „Ludzkość jest na tyle słaba, że jej niedociągnięcia moralne i zdrady powinny zostać usprawiedliwione – twierdził Dostojewski. Podobny wniosek nasuwa się po obejrzeniu *Miarki za miarkę* w reżyserii Silviu Purcarete".

[931] Валерий Фокин – известный российский режиссер, работал в Московском театре «Современник», Театре имени М. Н. Ермоловой, центре имени Вс. Мейерхольда, с 2003 г. – в Александринском театре. Неоднократно обращался к постановкам по произведениям Н. В. Гоголя и Ф. М. Достоевского. Бывал в Польше, встречался со зрителями, журналистами, студентами, о чем писала газета еще в одной статье, в которой также назван Достоевский как автор, к которому режиссер обращался в своей работе. Он говорил о «микробе Гротовского», польского режиссера, с которым был знаком лично и который оказал на него огромное творческое влияние. Метод Фокина – другой взгляд на известные произведения [Piech 1998: 4].

[932] См. оригинал: „Dostojewski patrzył jednak na człowieka poprzez Boga, nawet w diabelstwie szukał świętości, szansy zbawienia. A Gogol nie, Gogol szukał zwykłego czarta, nie bardzo chyba wierzył w tę boskość człowieka. Uważał, że całe życie ludzkie to głównie walka z diabłem. W końcu walczył i z diabłem w sobie... Zresztą chyba diabeł z nim wygrał. Ta ucieczka z literatury, wariactwo, śmierć z tego wariactwa...".

в *Выбранных местах из переписки с друзьями* в главе *Христианин идет вперед* (1846 г.) [Гоголь 2012: 92–95] и что находим у Достоевского. Литературовед В. А. Воропаев отмечал: «По Гоголю, литература должна выполнять ту же задачу, что и сочинения духовных писателей, – просвещать душу, вести ее к совершенству» [Воропаев 2014: 107]. Христос – высшая ценность для обоих авторов. Гоголь в своем завещании так и говорил: «Нет другой двери, кроме указанной Иисусом Христом» [Там же: 258]. Трагедия же обоих авторов также сравнима: искажение мессианской функции их текстов критиками и читателями. Черт в «мертвых душах» героев Гоголя и в бреду Ивана Карамазова Достоевского – это не фигура мистификации или материальной жизни, а внутреннее составляющее героев, которое материализует данный образ через совершаемое зло. Сопоставление Гоголя и Достоевского также отражает книга *Гоголь и Достоевский, или Сошествие во ад* (*Gogol et Dostoïevski ou la descente aux enfers*, 1961 г.) русского богослова П. Н. Евдокимова (1901–1970 гг.)[933], эмигрировавшего во Францию после революции 1917 года и пересекавшегося с философами русского религиозного ренессанса (Сергий Булгаков, Николай Бердяев). Именно презентация польского издания этой книги (*Gogol i Dostojewski czyli zstąpienie do otchłani*, 2002 г.) в переводе Адрианы Кунки (Adriana Kunka) дважды анонсировалось в газете (за 18 и 19 февраля 2003 года). На мероприятии присутствовали известные польские исследователи русской культуры и наследия Достоевского – Гжегож Пшебинда, ксендз Станислав Обирек, ксендз Хенрик Папроцки (написавший предисловие к польскому изданию) [FER 2003a: 2]; [FER 2003b: 6]. Г. Пшебинда позже неоднократно производил научный анализ данной книги Евдокимова, обратив внимание на отмеченное им «иррациональное» понимание космоса и человека у Гоголя и Достоевского, а это означало, что «общим у них был страх перед смертью и адскими муками, уверенность в том, что дьявол активно участвует в повседневной жизни человека» [Przebinda 2011: 314]. Гоголь у Евдокимова так и не преодолел своего инфернального тяготения, но Достоевский представлен «Гоголем после покаяния», хотя это для Пшебинды выглядит «утешительной ортодоксальностью».

Христоцентризм Достоевского и воскресение реализуются через прохождение греховного ада, что отмечал Хенрик Папроцки в книге *Lew i mysz, czyli tajemnica człowieka. Esej o bohaterach Dostojewskiego*, рекомендация которой появилась на страницах газеты в 1998 году [Cichy 1998a: 16]. В «антропологических символах» – льва, который вбирает «подсознание, являющееся источником свободы», и мыши, которая символизирует «человеческую совесть», – преподаватель православной семинарии трактует творчество писателя. Это сражения бунта и совести на пути к покаянию через страдание. Читателю газеты дается краткая, но весьма существенная

[933] Перу Евдокимова принадлежит еще одна книга, посвященная исследованию творчества писателя, – *Достоевский и проблемы зла* (*Dostoïevski et le problème du mal*, 1942 г.), а также ряд работ по проблемам русской религиозной философии.

деталь о наследии Достоевского, который приближается через осмысление христианского символизма.

Данный метафизический взгляд схож с делением философа оксфордской школы Исайи Берлина, которое он произвел на основе строки греческого поэта Архилоха: «Лис знает много секретов, а еж один, но самый главный». Это легло в основу его работы *Еж и лиса* (*The Hedgehog and the Fox*, 1953 г.), в которой названы два типа не только «мыслящей творческой личности», но и всех людей – ежи и лисы. Первые устремлены к духовному центру, вторые – не имеют «единственных нравственных и эстетических принципов» [Берлин 2001b: 184–185]. Взгляды и Папроцкого, и Берлина соотносятся еще с теорией А. А. Григорьева (1822–1864 гг.), который увидел «смирные» и «хищные типы» в литературном произведении.

Работа Берлина кратко изложена на страницах газеты. В статье представлена также личность самого автора – одного из крупнейших философов прошлого века, который родился в Риге, некоторое время прожил в Петрограде в переломный момент его революционной истории, приезжал в советскую Россию и встречался с Анной Ахматовой и Борисом Пастернаком, что нашло отражение в воспоминаниях Берлина, а также творчестве поэтессы; с ним встречался Иосиф Бродский, приехав в Лондон в 1972 году [Kurski 2002: 20][934]. Автор материала приводит список творческого деления на ежей и лис. Достоевский однозначно вписан в категорию первых. В самом эссе четкого пояснения нет, оно посвящено преимущественно историзму Л. Н. Толстого, который «был лисом, но желал казаться ежом». В этом для философа заключалась сложность писателя, которую зачастую почти невозможно рассмотреть. И. Берлин писал:

> По сравнению с Толстым Гоголь и Достоевский, чью «ненормальность» так часто противопоставляют толстовской «вменяемости», выглядят весьма цельными личностями, с последовательным мировоззрением и внутренне единой системой представлений [Берлин 2001b: 226].

Смеем утверждать, что в случае с Достоевским речь идет о его христоцентризме – как главном аргументе, к которому устремлена его идея. К слову сказать, всю русскую литературу Берлин предлагал разделить на два полюса – Пушкин и Достоевский [Там же: 186].

Фамилия И. Берлина появилась и в газете за 20 декабря 2003 года в связи с выходом польского издания его книги *Русские мыслители* (*Russian Thinkers*, 1978 г.). Отзыв написал известный исследователь творчества Достоевского Рышард Пшибыльски, который назвал книгу «похвалой

---

[934] Собрание работ философа вышло на русском языке в 2001 году. Двухтомник состоит из книг: *Философия свободы. Европа* [Берлин 2001a] и *История свободы. Россия* [Берлин 2001b]. Обе представляют интерес в контексте нашего исследования как с литературоведческой точки зрения, так и с позиций рассмотрения новаторской концепции свободы – «негативной и позитивной». Работа раскрывает также истоки фашизма и национализма [Берлин 2001a: 123–186; 207–299; 334–366].

экзистенциальной мысли великих русских прозаиков XIX века», отдельно остановившись на Герцене, Тургеневе и Толстом. При этом успех работы Пшибыльски увидел в следовании «…правде, которую сформулировал некогда Федор Достоевский, что роман является „горнилом сомнений", в которое писатель забрасывает все философские и научные теории, все идеи и идеологии своей эпохи» [Przybylski 2003c: 24][935].

Герои Достоевского как Благоразумный и Безумный разбойники, между которыми находится распятый Христос на кресте, о чем повествуется в *Евангелии* от Луки (Лк. 23, 32–43). Выбравший Бога получает обещание: «Истинно говорю тебе, ныне же будешь со Мною в раю». В одной из публикаций газеты упомянут спектакль *Dobry łotr* (*Благоразумный разбойник*) театра „Projekt", представленный в театре „Polski" в Быдгоще в 1998 году: «…это великолепно сконструированная пародия мрачных бесед с Богом а-ля Достоевский» [mał 1998: 4][936]. В таком указании не только одно из центральных соотношений с христианством, проблемой выбора, но и важнейшая тема творчества автора – существование Бога. Рассуждая о вере и сомнениях человека, ксендз, теолог и специалист по православию Вацлав Хрыневич видел необходимость доверять Богу, и из богатого наследия писателя он выбрал в своей публикации в газете цитату из заключительных страниц романа *Бесы* [Hryniewicz 2006: 30], когда Степан Трофимович незадолго до своей смерти признавался:

> …бог уже потому мне необходим, что это единственное существо, которое можно вечно любить… <…> бог не захочет сделать неправды и погасить совсем огонь раз возгоревшейся к нему любви в моем сердце. И что дороже любви? Любовь выше бытия, любовь – венец бытия, и как же возможно, чтобы бытие было ей неподклонно? Если я полюбил его и обрадовался любви моей – возможно ли, чтоб он погасил и меня и радость мою и обратил нас в нуль? Если есть Бог, то и я бессмертен! [Достоевский 1974b: 505].

И хотя Варвара Петровна убеждала героя, что «бог есть», его собственные слова, как это свойственно миру Достоевского, поставлены в условную конструкцию, что оставляет сомнения неразвеянными.

В *Записной тетради 1875–1876 гг.* к *Дневнику писателя* Достоевский заметил: «Всякая нравственность выходит из религии, ибо религия есть только формула нравственности» [Достоевский 1982: 168]. Данная цитата взята в качестве подзаголовка к публикации в газете профессора, психофармаколога Ежи Ветулани (Jerzy Vetulani, 1936–2017 гг.) за 8 октября 2007 года. Статья начиналась так: «Добро от зла отличаем совсем не благодаря откровению, данному Богом. Нравственность является плодом

---

[935] См. оригинал: „…prawdzie, którą sformułował kiedyś Fiodor Dostojewski, że powieść jest «ognistym piecem zwątpienia», do którego pisarz wrzuca wszystkie teorie filozoficzne i naukowe, wszystkie idee i ideologie swojej epoki".

[936] См. оригинал: „…to błyskotliwie skonstruowana parodia mrocznych rozmów z Bogiem a la Dostojewski".

эволюции, а понятие Бога мы сконструировали, чтобы объяснить себе наши этические нормы» [Vetulani 2007: 12][937]. Ученый привел ряд примеров постановки человека перед непростым нравственным выбором, а также факторы, отвечающие за парадоксальные решения личности. Ссылаясь на психологические исследования Гарвардского университета, Ежи Ветулани отмечал, что на нравственный выбор не влияет раса, культура, пол, цивилизация и религия, а то или иное решение вообще не поддается истолкованию. Антиномией к такому утверждению является приведенная далее позиция Достоевского. В публикации представлен вечный метафизический вопрос, ответ на который зависит от позиции интерпретатора. Для ученого мораль опережает религию, что он обосновывал спецификой работы и строения мозга, его эволюцией. Но, вырастая из нравственности, религия усложнилась и углубила посылы морали, оправдала ее существование. Безусловно, такой подход к истолкованию нравственности не соответствует христианским основам, которых придерживался Достоевский в своем высказывании и онтологии в целом.

В 2009 году в метро Лондона появились плакаты, заказанные на деньги жителей и информирующие, что Бога нет. Польская писательница, публицистка, литературный критик, социолог культуры, феминистка Кинга Дунин (Kinga Dunin, род. 1954 г.) на страницах газеты задается вопросом, какие скандалы могла бы вызвать такая акция в религиозной Польше, а также ссылается на подход клира: для атеиста вместо Бога нет ничего, кроме пустоты [Dunin 2009: 8]. В то же время у британцев есть и продолжение лозунга об отсутствии Бога: если Его нет, делает ли это человека более счастливым? Хотя и такой подход не может стать свидетельством экзистенции Бога. Здесь вводится мысль из Достоевского: «Если Бога нет, то всё дозволено»; но она противопоставлена идее французского психоаналитика и философа Жака Лакана (Jacques Lacan, 1901–1981 гг.), для которого отсутствие Бога, наоборот, означало, что ничего нельзя:

> В большом упрощении, если речь идет о том, что Бог существует, то Он диктует нам определенные права. Эти права, однако, мы можем переступить, создавая пространство собственной свободы. Тогда как, если Бога нет, то правом становится поиск удовольствия и тому подобное… А поэтому, реализуя собственную волю, поступаем согласно праву, не можем соответственно его переступить и быть свободны. При этом познаем границы собственной свободы [Там же][938].

---

[937] См. оригинал: „Dobro od zła odróżniamy wcale nie dzięki objawieniu danemu od Boga. Moralność jest owocem ewolucji, a pojęcie Boga skonstruowaliśmy, by wytłumaczyć sobie nasze normy etyczne". Цитата фразы Достоевского на польском языке в статье звучит так: „Wszelka moralność wywodzi się z religii, albowiem religia jest tylko formułą moralności".

[938] См. оригинал: „W ogromnym uproszczeniu chodzi o to, że jeśli jest Bóg, to dyktuje on nam pewne prawa. Prawa te jednak możemy przekroczyć, kreując przestrzeń własnej wolności. Natomiast jeśli Boga nie ma, to prawem staje się poszukiwanie przyjemności i takie tam… A zatem, realizując swoją wolę, postępujemy zgodnie z prawem, nie możemy go więc przekroczyć i być wolni. Poznajemy za to granice własnej wolności".

Метафизическая граница накладывается на психологическую, ставя человека в парадоксальную ситуацию выбора. Публицистка продолжала: «Вроде можно, но нельзя. Конечно, один другого стоит – Достоевский Лакана и Лакан Достоевского – жизнь куда более сложная, нежели „всё или ничего”» [Там же][939]. В данном случае рассмотрена лишь одна теза из наследия писателя, но нет комплексного подхода, который бы представил полифонию звучания главных тем, характерных для Достоевского. Только наличие Бога, а еще лучше – всепрощающего Бога, не решает проблемы реального человека. В одной из публикаций газеты о современном мире корпораций открытие Достоевского «если Бога нет, то всё дозволено» дополнено: «Но если нет дьявола, то дозволено еще больше» [Siewiorek 2014: 18][940]. Исследования, на которых базируется публикация, говорят однозначно, что уровень преступности ниже в тех обществах, где существует вера в ад, и такие общества значительно богаче, нежели те, где верят преимущественно в добродетель Бога.

Идейный мир Достоевского представлен в рецепции газеты через спектр основных мировоззренческих позиций писателя. Отмечены антропоцентризм и христоцентризм, а также вечный поиск человеком Бога, а точнее, ответа на вопрос о Его существовании. Автор и в творчестве, и в жизни осмысливает духовный выбор человека, рассуждает о жертвенности и страданиях. Рецепция не представляет единого взгляда на оценку идей писателя, который охарактеризован и как сомневающийся, находящийся в процессе поиска, и как христианский.

Женский вопрос

Идейный мир Достоевского – это также женский вопрос, отраженный в художественных образах жертвенности и бунтарства, публицистических рассуждениях о реалиях его времени. В *Полном собрании сочинений: В 30 томах* в комментариях к *Преступлению и наказанию* читаем: «Женский вопрос – т.е. проблема равноправия женщины – один из вопросов, по которому в 1860-е годы шла острая борьба между охранительной и демократической печатью» [Достоевский 1973с: 371]. Позднейшее исследование историка Г. А. Тишкина (1941–2011 гг.) *Женский вопрос в России (50–60-е годы XIX в.)* (1984 г.) расширяет хронологические рамки проблемы [Тишкин 1984], на что обратили внимание уже комментаторы нового *Полного собрания сочинений и писем в тридцати пяти томах*: «Женский вопрос представлял собой сложнейшую социальную проблему, охватывающую экономические, политические, правовые и этические стороны общественной жизни» [Достоевский 2019: 650]. Мысли об эмансипации продемонстрированы

[939] См. оригинал: „Niby wolno, a nie można. Oczywiście, wart Pac pałacu, Dostojewski Lacana, a Lacan Dostojewskiego – życie jest bardziej skomplikowane niż «wszystko» albo «nic»”.

[940] См. оригинал: „Ale jeśli nie ma diabła, to wolno jeszcze więcej”.

в 60-х годах XIX века в журналах братьев М. М. и Ф. М. Достоевских «Время» и «Эпоха», что исследовала в одной из последних диссертаций по данной теме Д. В. Варламова [Варламова 2017].

В письме из Женевы 1 (13) января 1868 года Достоевский писал С. А. Ивановой, восхищаясь ее «врожденным и высоким чувством собственного достоинства» и сообщая о работе над «изображением *положительно* прекрасного»: «…Вопрос о женщине, и особенно о русской женщине, непременно, в течение времени даже Вашей жизни, сделает несколько великих и прекрасных шагов» [Достоевский 1985b: 252]. Писатель придерживался традиционных взглядов, но выступал за женское образование. Уже в подготовительных материалах к роману *Бесы* можно найти реплику Князя:

> Женщины и женский вопрос. Но женский вопрос – это мое больное место. Недостаток оригинальности. Они, глупые, думают, что и всё порешили новым порядком. Где вам без личности, без оригинальности что-нибудь, кроме пошлости, сделать [Достоевский 1974c: 267].

В комментариях к роману читаем: «Вопрос о равноправии женщин возник в России в конце 50-х – начале 60-х годов, в обстановке подъема общественного и революционного движения» [Достоевский 1975a: 300]. Как нам кажется, предпосылки появления женского вопроса имели место гораздо раньше, на что обращал внимание Ю. М. Лотман (1922–1993 гг.) в своей хрестоматийной книге *Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века)* [Лотман 2015: 60–116].

Достоевский посвящал внимание женскому вопросу и в *Дневнике писателя*, но именно женские образы его творчества предстают прекраснейшими образцами в этой проблеме во всей мировой литературе. А женская эмансипация уже рубежа XX–XXI вв. перед читателем газеты рассматривается через рецепцию писателя на основе полифонического взгляда на его творчество: «Женщины в произведениях Достоевского почти на глазах любящих их мужчин проходят многочисленные метаморфозы. Утром бывают утонченные, снисходительные, нежные, а вечером язвительно улыбаются, метая при этом молнии из глаз» [Pułka, Ziółek 1999: 6][941]. Далее в статье приведен пример Катерины Ивановны, названной героиней *Идиота* и описанной как Настасья Филипповна, что указывает на фактическую неточность публикации. Звучит вывод: «Женщин, созданных Достоевским, характеризовала прежде всего гордость. В их поведении можно прочесть несогласие с тем, что человеку, чтобы существовать, необходима любовь другого» [Там же][942]. Через «полифонию смыслов»

---

[941] См. оригинал: „Kobiety w utworach Dostojewskiego niemal na oczach uwielbiających je mężczyzn przechodzą liczne metamorfozy. Rankiem bywają subtelne, wyrozumiałe, delikatne, wieczorem uśmiechają się szyderczo, miotając przy tym oczami błyskawice".

[942] См. оригинал: „Kobiety wykreowane przez Dostojewskiego charakteryzowała przede wszyskim duma. Z ich zachowania można wyczytać niezgodę na to, że człowiek, by istnieć, potrzebuje miłości drugiego".

авторы публикации объясняют присутствие такой героини, как жертвенная Соня Мармеладова, любовь которой победила преступление. В этом по-христиански важная черта – смирение, образцом которого в культуре выступает Мария Магдалина. У Достоевского два идеала – эрос и этос – идут нераздельно в его художественном творчестве. В этом он, скорее, следует законам классической мировой эстетики, архетипически построенной на дихотомических началах, что плюралистически усложняется в его произведениях. А вот в публицистике автор предстает, скорее, как моралист. Современный польский литературовед Казимера Щука (Kazimiera Szczuka, род. 1966 г.), которая изучает женский вопрос в литературе, в интервью газете определяла Достоевского как «универсальный канон», по которому (вместе с такими авторами, как Маркес, Кортасар, Булгаков, Фолкнер, Хемингуэй) она, как и большинство читателей, долгое время раскрывала женские образы и их мир в литературе [Bielas 2006: 22]. Как подчеркивала критик, при всех плюсах это был мужской текст о женских проблемах, но не аутентичный взгляд изнутри, что вело к чувству «голода женского текста». Современная литература начала выполнять такую функцию, открылось множество знаковых имен, но возникла и иная проблема: стоит ли говорить о «женской литературе», избавляя ее тем самым определения просто литературы.

В статье газеты, посвященной повести *Завтрак у Тиффани* (*Breakfast at Tiffany's*, 1958 г.) американского писателя Трумена Капоте (Truman Capote, 1924–1984 гг.), обращает на себя внимание замечание в интервью польского писателя и переводчика Збигнева Батко об изображении женских портретов в литературе:

> Достоевский велел бы Холли немедленно переживать некое ужасающее искупление. Толстой послал бы ее в Сибирь – вместе с князем Нехлюдовым. Капоте не осуждает своей героини. Только лишь изображает – и притом с явной симпатией. Это – как обычно у него – чистая поэзия [Adamczewska 2004a: 2][943].

В упрощенной форме представлялась идея женского страдания в наследии Достоевского, а также метафизика воскрешения. Писатель, однако, как отмечалось выше, не предстает однозначным в художественном наследии, хотя симпатия к женским персонажам чаще выступает очевидной.

Ярким символом идей феминизма стала росийско-немецкая писательница, философ, психоаналитик Лу Андреас-Саломе (Lou Andreas-Salomé, 1861–1937 гг.). Мужчины влюблялись в ее красоту и интеллект, но она осталась верной идее платонической любви. Была близка с Ф. Ницше, З. Фрейдом, Р. М. Рильке и пр. Родилась в Петербурге, о чем газета писала так:

---

[943] См. оригинал: „Dostojewski kazałby Holly natychmiast przeżywać jakąś straszliwą ekspiację. Tołstoj posłałby ją na Sybir, razem z księciem Niechludowem. Capote nie osądza swojej bohaterki. Prezentuje tylko, i to z wyraźną sympatią. Jest to, jak zwykle u niego, czysta poezja". Данный материал был напечатан в ряде региональных приложений газеты, а в одном из них был продублирован, но под иным заглавием [Adamczewska 2004b: 2].

«Происходила из страны, в которой творили Лев Толстой и Федор Достоевский, а интерес к ним в Европе как раз достиг уровня восхищения» [Słabuszewska-Krauze 2019: 5][944]. Ими восхищались, а она смогла подчинить мир мужчин, была их таинственной музой, поставив свой дух выше сексуальности. Она писала, творила, исследовала – вопреки стереотипам, но точно вписываясь в понимание женского вопроса Достоевским. Лу Андреас-Саломе удивительным образом соединила различных мужчин, связанных в той или иной степени с наследием писателя. Ее постигла участь, которая как предупреждение звучит в антиутопиях Достоевского: ее библиотека оказалась в черных нацистских списках и была конфискована уже после смерти.

В подходе к женскому вопросу Достоевский выступает как яркий прогрессист времени, а многие его идеи актуальны и сегодня. Женские жертвенные образы получают христианскую характерологию, страдальческие аспекты раскрыты как пасхальная дорога спасения. Духовно-этическое затмевает сугубо эстетическое и эротическое содержание вопроса у Достоевского, который закладывает в художественных женских образах мотивы спасения для окружающих, а в публицистике – залог преобразования человека и общества. Образцовой, хотя и несколько утопической, выступает Богоматерь в последнем романе писателя, которая просит простить всех грешников, даже тех, которые убили на кресте ее Сына.

Шовинизм Достоевского в современном контексте и поиск компромисса

«Архинационалистическим писателем» называл Достоевского Чеслав Милош. Ссылаясь на фрагменты из романа *Бесы*, он писал:

> Это манифесты чистого мессианизма, направления, которое приписывает некоему коллективу функции избавителя для него самого и других народов. Транспозиция библейского Мессии – единицы – в собирательное тело является богохульством, которое, однако, было очень дорого для Достоевского, считавшего себя христианином. Подобный мессианизм – хотя и опирающийся на сопротивление русскому – характерен и для Польши, страны, называемой когда-то собственными поэтами «Христом народов» [Miłosz 1993: 16][945].

Мессианизм Достоевского, проявившийся фрагментарно в его творчестве, стал сквозным элементом *Дневника писателя*, в котором звучит как

---

[944] См. оригинал: „Pochodziła z kraju, w którym tworzyli Lew Tołstoj i Fiodor Dostojewski, a zainteresowanie nimi w Europie właśnie osiągnęło poziom fascynacji".

[945] См. оригинал: „Są to manifestacje czystego mesjanizmu, prądu, który przypisuje jakiejś zbiorowości funkcję zbawiciela jej samej i innych narodów. Transpozycja biblijnego Mesjasza – jednostki – w ciało zbiorowe jest bluźnierstwem, które wszakże drogie było Dostojewskiemu uważającemu się za chrześcijanina. Podobny mesjanizm – choć oparty na sprzeciwie wobec rosyjskiego – cechuje Polskę, kraj zwany niegdyś przez własnych poetów «Chrystusem narodów»".

идейная установка автора (например, в декабрьском номере за 1876 год): «В народе бесспорно сложилось и укрепилось даже такое понятие, что вся Россия для того только и живет, чтобы служить Христу и оберегать от неверных *всё* вселенское православие» [Достоевский 1982: 62]. В этом и точки соприкосновения с упоминаемым выше польским мессианским миропониманием, но и опасность националистических проявлений: «поляк-католик» и «русский-православный». Такая схожесть заключает и двойственность польского отношения к России, на которую указывал Адам Михник: «Поляки боялись России, презирали ее, а одновременно были ею очарованы» [Michnik 1995b: 8][946]. Среди авторов, которые так увлекают, находится и Достоевский. Далее главный редактор газеты оценивает и «польский комплекс» русских: «Поляки представлялись им как предатели славянства, участники иезуитского заговора против России, вечные бунтари, люди, в душе которых гордость соперничала с фальшью» [Там же][947]. Это прямой выход на «польский вопрос», разрешить который не смог Достоевский, и, как показывает историческое развитие, он лишь усложнился.

После вынужденной эмиграции во Францию в 1951 году Чеслав Милош подвергся разносторонней травле со стороны соотечественников внутри страны. Об этом он рассказывал в переписке с писателем Юзефом Виттлином (Józef Wittlin, 1896–1976 гг.), избранные письма к которому были опубликованы в газете к девяностому дню рождения Милоша. В одном из писем в 1957 году он писал: «По правде говоря, немного оставалось, чтобы полячишки получили мой скальп. Если Достоевский их не любил, то не без оснований» [Miłosz 2001: 12][948].

О комплексах поляков перед западным миром рассуждал в интервью на страницах газеты британский историк Норман Дэвис (Norman Davies, род. 1939 г.), который окончил аспирантуру Ягеллонского университета и является специалистом по польской истории, написал ряд работ в данной области. Профессор утверждал, что для британского обывателя место славянской культуры занимает русская, а польские примеры известны лишь узкому кругу специалистов: «Не хватает великих имен, которые с очевидностью связывались бы с польской культурой, как Чайковский для британца является синонимом великой русской музыки, а Достоевский – литературы» [Kalicki 2003: 14][949]. Безусловно, такое утверждение объективно

---

[946] См. оригинал: „Polacy bali się Rosji, pogardzali nią, a zarazem byli Rosją zafascynowani".

[947] См. оригинал: „Polacy jawili im się jako zdrajcy Słowiańszczyzny, uczestnicy jezuickiego spisku przeciw Rosji, wieczni buntownicy, ludzie, w których duszy wyniosłość rywalizowała z fałszem".

[948] См. оригинал: „Co prawda niewiele brakowało, żeby Polaczyszki mieli mój skalp. Jeżeli Dostojewski ich nie lubił, to nie bez racji". Данные письма, как и ряд других материалов, посвященных Чеславу Милошу, также были опубликованы в специальном тематическом томе „Zeszyty Literackie" (2001, 3/75).

[949] См. оригинал: „Brakuje wielkich nazwisk, które w oczywisty sposób kojarzyłyby się z polską kulturą, tak jak Czajkowski jest dla Brytyjczyka synonimem wielkiej rosyjskiej muzyki, a Dostojewski – literatury".

наносит удар по националистически или патриотически настроенному польскому сознанию.

Сам же Адам Михник говорил о преодолении «антирусского комплекса», но, скорее, это субъективное осмысление действительности, которое не подтвердилось будущими фактами. Любовь Михника к России также базируется на парадоксе: приемлет демократию, но ненавидит имперскость; а двойственность, исконно свойственная русскому миру, становится таким же парадоксом творчества и публицистики Достоевского, вместившего высокие идеи гуманизма и идеологию шовинизма. Оптимистический взгляд польского журналиста на рождение демократии в России 90-х годов прошлого века овеян событиями времени: реформы Ельцина, снос памятника Дзержинскому и пр. Но присутствует и твердое понимание необходимости диалога даже с имперской Россией (по крайней мере, до полномасштабной войны России против Украины в 2022 году), а также посткоммунистическими представителями внутри Польши. В этом генезис сложного «польского вопроса» и надежда на его разрешение, хотя всё громче высказываемая идея панславизма, как и у Достоевского в *Дневнике писателя*, ставит колониальный знак равенства между славянством и русскостью, что подчеркивал Михник и что не представляется уже в перспективе преодоления конфликта. И это особенно выразительно видно в свете развязанной Кремлем войны в центре Европы и подрыве основ мировой безопасности.

Опорой российского шовинизма выступает имя Достоевского и в публикации о независимости Эстонии, когда российская журналистка Галина Сапожникова восклицает:

> Слышал ли ты, чтобы какой-то эстонец обозначил себя в мировой культуре так, как Гоголь, Достоевский, Чайковский? Поверишь ли, что они варят в одной кастрюле капусту, кашу и свинину, а потом едят эту дрянь? Посмотри, как много здесь дебилов, потому что столетиями женились между собой, дегенерировали. Это мы, русские, дали им культуру, кухню и здоровую кровь [Smoleński 1995: 6][950].

Колониально-имперское утверждение начинает перешагивать границы нацизма, что особенно ужасающе звучит в постоталитарный период истории. Такое инструментальное использование русской литературы и культуры привело к обратному эффекту: в общественном зарубежном сознании отмечаются определенные фобии по отношению ко всему русскому. И здесь вина лежит не на стороне адресатов этой культуры, а на полностью разрушительной политике внутри сегодняшней России.

Адам Михник в реакции на книгу *Opisać Wilno* (2006 г.) литовского поэта, публициста, диссидента и общественного деятеля Томаса Венцловы

---

[950] См. оригинал: „Czy słyszałeś, by jakiś Estończyk zaznaczył się w światowej kulturze jak Gogol, Czajkowski, Dostojewski? Czy uwierzysz, że oni gotują w jednym garnku kapustę, kaszę i wieprzowinę, a potem jedzą to paskudztwo? Zobacz, jak dużo tu debili, bo przez wieki żenili się między sobą, zdegenerowali. To my, Rosjanie, daliśmy im kulturę, kuchnię i zdrową krew".

(Tomas Venclova, род. 1937 г.) написал автору письмо, в котором рассуждал о Вильнюсе – городе, находящемся на пограничье культур и традиций. Сам Венцлова в своей книге писал: «…весьма тяжело ведь привить уравновешенные взгляды там, где один миф формировали Мицкевич и Словацки, тогда как другой – Пушкин и Достоевский» [цит. по: Michnik 2009: 6][951]. Противопоставление Венцловы проведено по линии национального и имперского мировоззрения, но требовало уточнения, как будет видно далее. Само же письмо Михник написал осенью 2008 года, хотя оно было опубликовано только через несколько месяцев (11 апреля 2009 г.), а реакция на книгу становится рассуждением о взаимоотношениях между народами Литвы, Польши, России, Беларуси и пр. Достоевский же лишь упомянут в этой публикации, но как тот, на чьих взглядах базируются мифы о представлениях одного народа о другом. Россия для Михника находится в поиске своего пути, пребывая при этом в состоянии осцилляции, когда имперскость и тирания одинаково возможны, как и демократическое решение: «У России два лица: дикое лицо жестокой деспотии, которая презирает человека, его свободу и достоинство, а также благородное лицо русского противостояния этой деспотии» [Там же][952]. При этом редактор обратил внимание на миф, лежащий в основе «польского вопроса», так как Россия видит в Польше «коварное орудие Запада», тогда как сама Польша переживает «комплекс покинутости Западом», что продемонстрировали примеры из истории: национальные восстания, договоренности за спиной Варшавы и пр.

Уже через неделю после публикации (18 апреля) Венцлова написал ответ Михнику, который был опубликован в газете. Автор категорически не соглашался на «истерическую бездумную русофобию», «рабский русский менталитет», «врожденное азиатское русское варварство»:

> Типичен, как ты утверждаешь, для этой русской традиции деспотизм и презрение по отношению к человеку, влюбленность в бескомпромиссный механизм имперского государства. Но ведь Герцен, Соловьев, Толстой, Сахаров были другими (также Пушкин, Достоевский и Солженицын, хотя здесь требуется более долгий разговор) [Venclova 2009: 25][953].

Как видно, Венцлова не столь категоричен, как редактор газеты; важно, что Достоевский здесь противопоставлен на срезе идей, на которых, по мнению Михника, представлен деспотизм России. Для Венцловы гуманизм Достоевского перевешивает его националистические парадоксы и фобии.

---

[951] См. оригинал: „…bardzo trudno jest bowiem zaszczepić wyważone poglądy tam, gdzie jeden mit kształtowali Mickiewicz i Słowacki, drugi zaś – Puszkin i Dostojewski".

[952] См. оригинал: „Rosja ma dwie twarze: dziką twarz okrutnego despotyzmu, który pogardza człowiekiem, jego wolnością i godnością, oraz szlachetną twarz rosyjskiego sprzeciwu wobec tego despotyzmu".

[953] См. оригинал: „Typowy jest, jak mówisz, dla tej rosyjskiej tradycji despotyzm i pogarda dla człowieka, zakochanie się w bezwzględnym mechanizmie imperialnego państwa. Ale przecież Hercen, Sołowjow, Tołstoj, Sacharow byli inni (także Puszkin, Dostojewski i Sołżenicyn, choć tutaj trzeba by dłuższej rozmowy)".

В еще одном письме Адаму Михнику, которое было напечатано в газете за 28 мая 2016 года, Венцлова снова обратился к Достоевскому, предупреждавшему об опасности «шигалевщины». Политическая имперскость модифицировалась в системный большевизм, который привел к красному террору. Венцлова писал:

> Мне вспоминается также максима, которую иногда приводят в защиту Сталина: «Революция не делается в белых перчатках». Однако значительно ближе для меня позиция Достоевского: плоды будущего, построенного на таком фундаменте, являются отравленными, даже если это будущее будет прекрасным. Тем более что оно прекрасным не является [Venclova 2016: 28][954].

Мир без милосердия для Венцловы, как и для Достоевского-гуманиста, устремлен к самоуничтожению и распаду, независимо от политических и идеологических взглядов.

Здесь остановимся на упомянутом А. И. Солженицыне, который неспроста поставлен Венцловой рядом с Достоевским. Оба писателя смотрели на Россию через призму мессианства, а в русском народе видели «богоносца», что отмечалось выше. Достоевский при этом говорил о всепрощении, хотя и несколько авторитарно навязанном остальному славянскому миру, а Солженицын – о важном и необходимом «раскаянии» и «покаянии» как «природной наклонности русских», которые подавлялись в русском духе, начиная от «бездушных реформ Никона и Петра»: «…ныне мы, русские, не во славе сияющей несемся по небу, но сидим потерянные на обугленном духовном пепелище. И если не вернем себе дара раскаяния, то погибнет и наша страна, и увлечет за собою весь мир» [Солженицын 2015: 57]. Это строки из статьи *Раскаяние и самоограничение как категории национальной жизни* (1973 г.), в которой автор обратился и к «польскому вопросу», не увидев в нем «конца узлам вин», детально им перечисленных с обеих политических сторон в истории [Там же: 64–65]. Солженицын говорил о звучавшем раскаянии со стороны части русского общества, начиная от Герцена, но отмечал полное отсутствие польского раскаяния в польской литературе. Разрешение вечного спора Солженицын сформулировал в виде вопроса: «И как же над этим всем подняться нам, если не взаимным раскаянием?..» [Там же: 67]. Будущее России для Солженицына представлялось в утопическом восточнославянском единении (Россия, Украина, Беларусь,

---

[954] См. оригинал: „Przypomina mi się także maksyma przytaczana przez niektórych w obronie Stalina: «Rewolucji nie robi się w białych rękawiczkach». Jednak znacznie bliższe jest mi stanowisko Dostojewskiego: płody przyszłości zbudowanej na takim fundamencie są zatrute, nawet gdyby ta przyszłość była wspaniała. Tym bardziej że wspaniała nie jest". Данное письмо Венцловы Михнику является реакцией на публикацию последнего *O braterstwie w cieniu gilotyny* (27–28 февраля 2016 г.), в которой он рассуждал о труде *Истоки тоталитарной демократии* (*The Origins of Totalitarian Democracy*, т. 1: 1952 г.; т. 2: 1960 г.) израильского историка Иакова Лейба Талмона (Jacob Leib Talmon, 1916–1980 гг.). Именно Талмон ввел в научный обиход термины «тоталитарная демократия», «политический мессианизм», истоки которых он видел во Франции XVIII века [Talmon 1961].

«русская» часть Казахстана). Правда, как и у Достоевского со славянским братством, не было вопроса о согласии на это иных народов, а данная идея вполне звучит в духе колониализма. Еще 18 января 1856 года Достоевский писал из Семипалатинска А. Н. Майкову о «*нравственном* освобождении славян» и убеждал, что «всегда был истинно русский»: «Да! разделяю с Вами идею, что Европу и назначение ее *окончит Россия*. Для меня это давно было ясно» [Достоевский 1985а: 208].

В газете 16 февраля 2013 года было опубликовано очередное письмо Адама Михника к Томасу Венцлове, озаглавленное *Nasz przyjaciel Hercen* (*Наш друг Герцен*), в котором главный редактор снова говорил о поддержке Герценом поляков, восстания, восхищался его перепиской и биографией *Aleksander Hercen* (1973 г.) авторства польского литературоведа и переводчика Рене Сливовского и его жены, историка Виктории Сливовской. Адам Михник рассуждал о современной России, судьбе Михаила Ходорковского (род. 1963 г.), которому грозил длительный тюремный срок (он был освобожден только 20 декабря 2013 года). Для автора представали два образа России: «Муравьевы, которых вешают, и Муравьевы, которые вешают». Герцен же как последователь идей Чаадаева любовью к стране считал ее представление без прикрас, правдиво; в нем Михник видел «ген свободы», который унаследовали Андрей Сахаров, Сергей Ковалев и др. Возникал вопрос об актуальности идей Герцена и их пересечении с историческим процессом Польши и России, когда по-прежнему существует необходимость герценовского отделения государства от народа. Герцен же представлен Михником как верный друг польской борьбы за свободу, а его противоположностью – Достоевский, с точки зрения которого Герцен утратил Бога, связь с народом и русской почвой. Подтверждая это рядом цитат из Достоевского, Михник заключал:

> Смысл вывода автора *Преступления и наказания* – полного ядовитой добродушности, странных инсинуаций и коварной благосклонности – достаточно ясен: вычеркнуть Герцена из русской традиции и сделать чужим, иностранцем. В России из мечтаний Достоевского для Герцена не было места. До настоящего времени множество людей в России считают его чужаком [Michnik 2013: 32][955].

Либерально-демократические идеи чаще всего не совпадали с государственной доктриной в России, поэтому пропаганда и делала из диссидентов таких «чужаков», о которых говорил Михник, но не утрачивал надежду, что и в современной России они никуда не исчезли и превыше всего ставят свободу.

Еще 2 июня 1995 года на страницах газеты появляется эссе *Будь я поляком* (*Gdybym był Polakiem*) [Jerofiejew 1995: 9] Виктора Ерофеева. Текст

[955] См. оригинал: „Sens wywodu autora *Zbrodni i kary* – pełnego dobroduszności jadowitej, insynuacji dziwacznych i życzliwości perfidnej – jest dość oczywisty: usunąć Hercena z tradycji rosyjskiej i uczynić obcym, cudzoziemcem. W Rosji wymarzonej przez Dostojewskiego dla Hercena nie było miejsca. Do dziś wielu ludzi w Rosji uważa go za obcego".

войдет позже в книгу *Мужчины* (1997 г.), где приведены польско-русские противоречия и взаимоотношения. Для Ерофеева две культуры слишком далеки при пространственной близости:

> Будь я поляком, я бы не верил в то, что у русских есть литература. Литература? Какая литература? Пушкин писал гадости о поляках, Гоголь писал о поляках страшные гадости, Достоевский – это вообще рупор русского самодержавия, тоже ругал поляков… Только Герцен был в этом смысле *ничего* да еще маркиз де Кюстин [Ерофеев 2009].

Фрагмент данной цитаты с упоминанием Достоевского также попал в газету в публикации по случаю польского издания книги Ерофеева *Хороший Сталин* (2004 г.) в 2005 году, когда писатель встречался с читателями в ряде польских городов (Вроцлав, Познань, Гданьск, Варшава) [Poznański 2005: 8]. О данных встречах упомянуто в публикации о популярности русской культуры в Польше, там также отмечено: «Ерофеев – это не уровень Достоевского, хотя Достоевский мог бы ему позавидовать: его первый роман *Русская красавица* переведен почти на тридцать языков» [Żebrowska 2005b: 10][956]. В публикации о такой встрече в Гданьске популярность Ерофеева у польского читателя объяснялась тем, что «его тексты бьют в имперское мышление русских». Цитировались также фрагменты эссе *Будь я поляком* и *Хорошего Сталина*. Из последнего приведен фрагмент о «смешных» русских писателях, занятых вопросами нравственности человека, пишущих о «смешных отцах и смешных детях», что становится не просто темой, но превращается, по Ерофееву, в «ритуальное убийство» [Daszczyński, Apanowicz 2005: 6].

Достоевский для самого Ерофеева является автором, к которому он обращается, критически оценивает; даже защитил кандидатскую диссертацию *Достоевский и французский экзистенциализм*, что также упомянуто в названной выше публикации [Там же]. Это автор польско-русских противоречий, которые Ерофеев представляет довольно категорично. Сам он благодаря жене-польке хорошо знаком не только с русской, но и польской культурой, владеет польским языком, читал произведения польской литературы в оригинале, смотрел фильмы Вайды. В интервью газете о собственном творчестве писатель обратился к своей *Энциклопедии русской души* (1999 г.), которая вышла в польском переводе известного достоевсковеда Анджея де Лазари в 2003 году и за которую Тадеуш Конвицки назвал Виктора Ерофеева «Чаадаевым постмодернизма»:

> Это сравнение очень льстит, хотя, как и все прочие сравнения, я принимаю его с долей иронии. Критический взгляд на собственную страну был свойствен не только Чаадаеву. Герцен, Достоевский, Бердяев или мой любимый философ Лев Шестов также говорили о русских далеко не хвалебные вещи. Только такие

[956] См. оригинал: „Jerofiejew to nie klasa Dostojewskiego, choć Dostojewski mógłby mu pozazdrościć – pierwszą powieść *Rosyjska piękność* przełożono na prawie trzydzieści języków".

оценки никогда не были собраны в форму энциклопедии, на что я соблазнился [Żebrowska 2003b: 6][957].

В газете 12 февраля 2008 года появляется статья-рецензия на польский перевод книги *Страшный суд* (1996 г.) – *Sąd ostateczny*. Виктор Ерофеев снова обращается к вопросам русского менталитета. Здесь для польского читателя интересен факт сопоставления национальных сознаний. В таком контексте и появляется Достоевский в рецензии газеты: «Ерофеев знает Польшу, бывает у нас, похоже, даже является полонофилом, что особенно приятно, учитывая, что, например, Достоевский полонофилом не был» [Varga 2008: 15][958]. Данное упоминание-утверждение ничем не подтверждено, будто бы звучит случайно, лишь типологически соотносится с деконструкцией русской души[959]. Оценки Ерофеева и рецензента в газете вписываются в польский культурный дискурс о Достоевском.

Доминиканец Александр Хауке-Лиговски (Aleksander Hauke-Ligowski, род. 1936 г.), который в советское и постсоветское время занимался возрождением религиозной жизни в России и Украине, а сегодня является ведущим польским экспертом русской религиозной философии, призывал искать схожее, а не различное в религиях, выстраивая единство, а не конфликт. В публикации о нем в газете именно это отмечено как причина, по которой он называл «чужими» для себя Толстого и Достоевского, но отмечал свою близость к Бердяеву и Соловьеву, «которые соединяют перспективы Запада и Востока» [Grochowska 2013: 30].

Мировоззренческие установки Достоевского в его публицистике не вписываются в современное понятие «политкорректность», которая подразумевает равноценность культур и взглядов, исключая тоталитарные. Социолог и историк идеи Ежи Шацки (Jerzy Szacki, 1929–2016 гг.), рассуждая на страницах газеты об этой тенденции в обществе, признает, что нельзя бросаться в крайности иного рода: признавать талант и достоинства лишь через определители дискриминации. Исследователь называл Достоевского в качестве примера, когда мы признаем его наследие гениальным, но не по причине того, что он был белым и мужчиной, а потому, что является «классиком нашего канона» [Szacki 1998: 24]. В этом ряду также Шекспир и Аристотель, которые, вне всякого сомнения, стоят у культурных основ европейской и мировой традиции. Их влияние нельзя оценивать скептически, что на примере Достоевского наглядно продемонстрировано

[957] См. оригинал: „To bardzo pochlebne porównanie, choć jak wszystkie inne porównania przyjmuję je z dozą ironii. Krytyczne spojrzenie na własny kraj było nie tylko domeną Czaadajewa. Hercen, Dostojewski, Bierdiajew czy mój ulubiony filozof Lew Szestow także mówili o Rosjanach bardzo niepochlebne rzeczy. Tyle że te opinie nigdy nie były ujęte w formę encyklopedii, na co ja się skusiłem".

[958] См. оригинал: „Jerofiejew zna Polskę, bywa u nas, podobno nawet jest polonofilem, co miłe, zwłaszcza że na przykład Dostojewski polonofilem nie był".

[959] Тема русского национального сознания занимает Виктора Ерофеева на протяжении всего творческого пути. В этом смысле интересна также его книга *Русский апокалипсис. Опыт художественной эсхатологии* (2006 г.).

и в данной работе. Умаляет ли публицистика писателя его гуманистические заслуги? Скорее, нет, но необходимо указывать на идейные парадоксы, их особенности и причины.

Польский ученый Анджей Менцвель, упоминаемый выше, обращался к осмыслению русской идеи в современности и ее сопоставлению через исторические экскурсы, примером чего являются и его публикации в ежедневнике „Gazeta Wyborcza". В развитии России он отмечал преемственность, повторяемость, вечную борьбу с анахронизмом, причем русская имперскость с ее великодержавной репрезентативностью оставалась неизменной, когда человек нигде не является субъектом, разве что теоретически. Менцвель писал:

> Федор Достоевский неустанно ставил перед собой Россию, Церковь, Монархию, чтобы об этой правде позабыть, но она выходила наружу в сокрушительном социальном критицизме его романов. Вместо того, чтобы в опьянении философствовать, этот критицизм нужно было бы сегодня опознать, чтобы посмотреть в лицо той России, какова она есть [Mencwel 2001: 21][960].

И в этой мысли, пожалуй, можно найти некое объяснение парадокса между писателем и публицистом. Эти элементы совмещал и Лев Шестов, который со страниц газеты иронизировал в польском переводе своей статьи *Жар-птицы. К характеристике русской идеологии* [Szestow 2005: 27]. Философ рассуждал по поводу мессианизма Достоевского и России как «освободительницы» народов, которым готов проповедовать русский империалист: «И даже больше того: он первым взлетит на небо, чтобы оттуда набраться вещей силы и потом проповедовать новое слово. Так делал Достоевский в *Дневнике писателя*, так делали почти все современные нам империалисты» [Шестов 1991: 190]. Осмелимся продолжить: сегодняшняя идеология России полностью вписывается в данную характеристику.

Газета, направленная на представление жизни Польши и международной ситуации, насыщена репортажами и материалами о текущих событиях. Именно в таком контексте зачастую появляется имя Достоевского с целью большей информационной убедительности, а также для выстраивания сопоставлений и анализа парадоксов. Обращение к мыслям писателя выступает как взгляд на «русскую идею» через его наследие. Это желание понять исторический процесс через призму его миросозерцания. В центре внимания польская, русская, международная ситуация, геополитика, взаимоотношения и сложности диалога по ряду важнейших позиций времени. И самое главное – авторитарность идей, которые не исчезают, а дублируются и повторяются в истории геополитических процессов. И всё это уже выходит далеко за границы только России, хотя именно данное

---

[960] См. оригинал: „Fiodor Dostojewski stawiał sobie wciąż przed oczy Rosję, Cerkiew, Carat, aby o tej prawdzie zapomnieć, ale ona wychodziła na jaw w druzgocącym krytycyzmie społecznym jego powieści. Zamiast upojnie metafizykować, ten krytycyzm należałoby dziś odpoznać, aby Rosji takiej, jaka jest, spojrzeć w twarz".

государство использует идеи Достоевского инструментально и выступает плохим примером для подражания. В этом и есть опасность той идеологии, о которой предупреждал Достоевский в своих антиутопических текстах, хотя сам же в публицистике выстраивал не менее шовинистские, труднопреодолимые стены.

Подмена христианских ценностей и искусственное согласование с собственным мировоззрением – это еще одна проблема героев-идеологов Достоевского, а также некоторых читателей. Речь идет об идеологическом шовинизме, неприятии идей другого уровня. Таким примером на страницах газеты выступал командир радикальной колумбийской группировки FARC Хоакин Гомес (Joaquín Gómez, род. 1947 г.)[961], который еще в 70-е годы прошлого века учился в Советском Союзе, а позже с автоматом Калашникова боролся за установление в Колумбии коммунизма, в котором видел надежду для бедного населения. По мнению командира, социализм требует «творческого подхода», а также учета «национальной специфики», что не было в достаточной мере учтено в других странах и привело к ошибкам. Журналисты показывали его за чтением Лермонтова в оригинале: «Люблю классиков – и не только марксизма, – смеется Хоакин. – Ничего иного читать не стоит. Бальзак, Шекспир, Достоевский, Флобер, да… это литература» [Banasiak 1999: 34][962]. Именно этот «любитель классики» рассуждает о христианстве, видит в католической вере надежду, а в протестантских пасторах – шпионов, которых ожидает смерть. Для него торговля наркотиками – вина западной цивилизации потребления; похищение заложников – расплата за устроение капитализма. Знания здесь выступают в качестве инструмента оправдания зла.

Исторические трансформации не привели к осуществлению утопии о счастье для всех и не стали дидактическим опытом для предотвращения новых авторитарных систем. Помимо уже отмеченных в публикации газеты за 31 марта 2011 года речь идет о современном Туркменистане и культе Туркменбаши. Статья является рецензией на польское издание (*W cieniu wielkiej księgi*, 2010 г.) работы *Тень священной книги* (*Shadow of the Holy Book*), которая подробно описывает труд над одноименным

[961] Революционные вооруженные силы Колумбии – Армия народа (ФАРК) как радикальная структура была создана в 1960-е годы, стремилась к утверждению идеологии марксизма в Колумбии. Финансовыми средствами достижения цели стали торговля наркотиками, похищение людей, терроризм с целью получения выкупа, убийства и пр. Ряд стран Запада признал организацию террористической. В результате многолетних переговоров в 2016 году с организацией был подписан мирный договор. За данное достижение в этом же году колумбийский президент Хуан Мануэль Сантос (Juan Manuel Santos, род. 1951 г.) был удостоен Нобелевской премии мира. Радикальная группировка стала официальной партией, что по-прежнему вызывает ряд противоречий из-за ухода от наказания за совершенные преступления. В архиве Госдепартамента США можно найти короткую сводку о ФАРК, а также Хоакине Гомесе; за информацию, которая помогла бы в его поимке, предлагалось 2,5 млн долларов [U.S. Department of State].

[962] См. оригинал: „Lubię klasyków i to nie tylko marksizmu – śmieje się Joaquin. – Nic innego nie warto czytać. Balzac, Szekspir, Dostojewski, Flaubert, tak... to jest literatura”.

документальным фильмом финского режиссера Арто Халонена (Arto Halonen, род. 1964 г.) и американского юриста Кевина Фрейзера (Kevin Frazier, род. 1964 г.), также принимавшего участие в работе над сценарием. Авторы обратились к книге *Рухнама* (*Ruhnama*), написанной в период с 1997 года по 2001 год первым президентом Туркменистана (1990–2006 гг.) Сапармуратом Ниязовым (Saparmyrat Nyýazow, 1940–2006 гг.), а также задались вопросом, почему мировой бизнес платит за переводы этой книги на десятки языков и идет на сотрудничество с одним из жесточайших режимов современности, когда ни диктатура, ни культ личности не являются помехой. В финале сделан вывод, что новый президент (2006–2022 гг.) Гурбангулы Бердымухамедов (Gurbanguly Berdimuhamedow, род. 1957 г.) – идейный последователь своего предшественника. Авторы рассуждают о судьбах тех, кто пострадал от режима, был вынужден уехать из страны. Всё это приводит к соборной вине, соответственности за происходящее. Человеческие страдания происходят из-за молчаливого согласия остального мира:

> Достоевский сказал бы, что виноваты все. Без разницы, где мы живем, мы все приложили руку к пыткам над туркменскими диссидентами и гнету целого народа. И на каждом из нас лежит ответственность, каждый из нас должен сделать всё, что только в его силах, чтобы эту ситуацию изменить [Kęczkowska 2011a: 5][963].

Это был очередной пример позволения на зло в истории геополитики, что лишь подтверждает его универсальный метафизический характер вне границ времени и пространства.

Парадоксальная национальная концепция Достоевского включает в себя мессианско-шовинистское начало через признание народа-богоносца и колониальное силовое исключение воли других народов. Для мыслителя важно разрешить национальный вопрос в качестве исконно русского, который доминирует над славянским и становится его заменой; а также православного – как основы. Публицистический мир Достоевского предстает однозначным, и на этом уровне шовинистские идеи автора достаточно очевидны, что и нашло отражение в рецепции писателя в газете. Многолетний поиск компромиссных решений не привел к устранению зла в различных системах и странах. А последние примеры, приведенные выше, демонстрируют универсальные модели в распространении идеологии, претендующей на единственно возможную правду, которая достигается любыми средствами. Идеи Достоевского в таких условиях имеют инструментальный характер в руках власти.

---

[963] См. оригинал: „Dostojewski powiedziałby, że winni są wszyscy. Bez względu na to, gdzie żyjemy, wszyscy przyłożyliśmy rękę do torturowania turkmeńskich dysydentów i ucisku całego narodu. I na każdym z nas spoczywa odpowiedzialność, każdy z nas powinien zrobić, co tylko w jego mocy, by tę sytuację zmienić".

Историко-политические контексты и религия

Русская литература с начала своего существования имела отношение к политической жизни. Еще древнерусские авторы обращались к личностям князей, важнейшим событиям истории страны, оформляли государственную идеологию в текст. Произведения изменялись и переписывались в зависимости от реалий времени. Первым известным русским автором, которого преследовали по политическим мотивам, был протопоп Аввакум, затем список только увеличивался, хотя менялись власть и системы. Не обошло это и Достоевского, который стал именно политическим преступником в николаевской России. Неслучайно в обширном материале газеты о старообрядчестве отмечено, что Достоевский «зачитывался» *Житием протопопа Аввакума*, в котором уже была представлена яркая и ужасающая картина политического преследования прошлого [Duda 2017: 7].

Записки из мертвого дома стали истинным началом лагерной прозы в русской литературе, что было продолжено авторами XX века на фоне красного террора постреволюционной эпохи. Сам писатель, который в публицистике высказывал явно монархические взгляды, возбуждал множество противоречивых споров при сравнении высказанных идей с его художественным наследием, антропоцентричным по сути, предупреждающим перед безграничной властью. Безусловно, Достоевский не может не фигурировать и в современной политической жизни, когда исследователи и публицисты обращаются к историческим параллелям и связям. Так, известный современный режиссер А. П. Звягинцев (род. 1964 г.)[964], рассуждая о свободе творчества, обращаясь к вопросу культуры на заказ, патриотизма по указке власти, в интервью газете ссылался на Достоевского:

> Во времена смут, как говорил Достоевский, на поверхность поднимается сволочь, пена. <…> Важно заниматься своим делом, даже если украдкой, но своим. Нельзя подчиниться толпе! И лучше уж жить в забытьи и умереть нищим, нежели, обладая навыками обработки драгоценного камня, лепить горшки из дерьма [Żebrowska 2009: 10][965].

Заглядывая в русскую историю, польский публицист Эрнест Скальски (Ernest Skalski, род. 1935 г.) говорил о политике бесправия еще при опричнине Ивана Грозного, потом – о диктате КГБ в советское время, мафиозном контроле «лихих девяностых». Чрезвычайно важную избавительную роль он видел в религии, которая пересекалась с политической жизнью:

---

[964] Андрей Звягинцев – лауреат многочисленных наград, среди которых «Золотой лев» Венецианского кинофестиваля (*Возвращение*, 2003 г.), призы Каннского кинофестиваля (*Елена*, 2011 г.; *Левиафан*, 2014 г.; *Нелюбовь*, 2017 г.); дважды был номинирован на премию «Оскар» за фильмы *Левиафан* и *Нелюбовь* в категории «Лучший фильм на иностранном языке».

[965] См. оригинал: „W czasach zamętu – powiedział Dostojewski – na powierzchnię wypłyną swołocz, piana <…> To ważne: robić swoje, nawet po kryjomu, ale swoje. Nie wolno się podporządkować tłumowi! Lepiej już żyć zapoznanym i umrzeć w nędzy, niż umiejąc obrabiać drogocenny kamień – lepić garnki z łajna”.

> Веками дикость закона и обычаев смягчало христианство. «Если Бога нет, то всё дозволено», – предупреждал Достоевский, который не верил в кантовский нравственный закон в человеке, и выходит, что, вероятно, он был прав. Сегодня русские возвращаются к православию, управляемые отчасти метафизической потребностью, отчасти боясь пустоты. Однако уважение божиих заповедей формируется поколениями. Точно как и чувство порядка и простейшей справедливости [Skalski 1997: 3][966].

Инструментального отношения к вере недостаточно, чтобы быть ближе к Богу, но это уменьшает чувство покинутости, одиночества, чего не дает государственная система. Это та плоскость, на которой роман *Бесы* не вмещается в исключительно политический контекст, а герои заполняют свою личную пустоту идеями, далекими от христианской аскетики.

Границы человеческого страдания раздвигаются в истории. Именно поэтому тема экзаменационного ответа для выпускников, напечатанная в газете в 2003 году, звучала неоднозначно: ученикам предлагалось порассуждать, ссылаясь на примеры в литературе, о высказывании Достоевского, который считал, что человек может вынести многое, но заблуждается, считая, что может перенести всё. В публикации предложен краткий ответ на экзамене. Если Раскольников проигрывает со своей теорией, становясь идеологическим страдальцем, его терпение, как и страдания многих других героев писателя, несравнимы с тем, что пережил человек времени катастроф XX века. А в качестве спора с тезой Достоевского приведены такие произведения, как *Чума* Альбера Камю и *Старик и море* (*The Old Man and the Sea*, опубл. 1952 г.) Эрнеста Хемингуэя (Ernest Hemingway, 1899–1961 гг.) [Chętkowski 2003: 9]. Это те примеры, которые лишь предвещает антиутопическое предостережение в *Бесах* или рисуют рассуждения о человеческой жестокости Ивана Карамазова. Зло человека, и это предвидел Достоевский, оказалось изощренным и беспредельным.

Ежи Помяновски дал развернутую рецензию на книгу В. А. Шенталинского (1939–2018 гг.) *Рабы свободы: В литературных архивах КГБ* (1993 г.), польский перевод которой появился в 1996 году [Pomianowski 1997: 2][967]. Это исследование документов о трагических судьбах русских писателей времен красного террора, которые стали доступны после открытия архивов. Автор представил также историю нового времени и указал на сложность с доступом к данным. Книга Шенталинского, ставшая бестселлером на Западе, показала настоящую драму русской литературы XX века[968]. Для

---

[966] См. оригинал: „Przez wieki dzikość prawa i obyczajów łagodziło chrześcijaństwo. – Jeśli nie ma Boga, to wszystko wolno – ostrzegał Dostojewski, który nie wierzył w Kantowskie prawo moralne w człowieku, i wychodzi, że chyba miał rację. Dzisiaj Rosjanie wracają do prawosławia, kierowani po trosze metafizyczną potrzebą, po trosze bojąc się pustki. Lecz szacunek dla bożych-przykazań gruntuje się przez pokolenia. Podobnie jak poczucie ładu i elementarnej sprawiedliwości".

[967] Это была глава из книги Ежи Помяновского *Ruski miesiąc z hakiem* (1997 г.).

[968] Виталий Шенталинский продолжил исследование темы в других книгах: *Донос на Сократа* (1996 г.), *Преступление без наказания* (2007 г.); подготовил шеститомное издание истории русской литературы XX века *Трагедия культуры* (1999–2000 гг.).

Помяновского остается трудным для понимания вопрос, зачем власти понадобилось уничтожать лучших людей своей страны по заведомо ложным обвинениям, как это делают оккупанты с врагами. Ответ он находит в понятии «абсолютной власти», которая является основой авторитаризма. Упомянутый Помяновским в его статье Достоевский поставлен в ряд писателей, способных сказать слово, которого так боялась власть. Именно поэтому писатели и становились «наиболее звучными жертвами» системы, которая, как считает польский автор, обрекла себя, уничтожив интеллектуальные элиты. Менее оптимистичен в цикличном понимании истории Д. Л. Быков, который заметил в биографии Бориса Пастернака о «русском опыте»:

> …только в России ересь постоянно становится господствующей религией, чтобы опять стать ересью, только здесь идет непрерывная борьба одних самозванцев с другими, при молчаливом попустительстве народа; только здесь условные либералы и условные тоталитарии чередуют заморозки и оттепели, бесперечь переоценивая одни и те же ценности, так что всякий, низринутый в бездну, вправе надеяться на посмертную реабилитацию (а ежели долго проживет, то и на прижизненную) [Быков 2012: 780].

Как видно, В. А. Шенталинский не зря говорил об убийстве «души народа».

В поисках корней русской революции польский историк Павел Вечёркевич (Paweł Wieczorkiewicz, 1948–2009 гг.)[969] в ее 80-ю годовщину ушел в ретроспекцию последней трети XIX века, где в лице «интеллектуала и интеллигента» видел «ответственных за Октябрь 1917 года»: «Это они, возможно, с немногими исключениями, такими как Достоевский, проповедовали в обществе антигосударственный нигилизм» [Wroński 1997b: 14][970]. Данное упоминание исключает писателя из числа приверженцев революционно-демократического движения, к которому он не проявлял симпатии ни в художественном мире (*Бесы*), ни в публицистике. Такая характеристика писателя имеет положительную коннотацию, хотя, с другой стороны, ставит его в рецепции на сторону монархистов с имперским мировоззрением. В иной публикации газеты по случаю того же юбилейного события российский экономист и политик, бывший мэр Москвы (1991–92 гг.) Г. Х. Попов (род. 1936 г.) отмечал о социализме, который опирался на «решении власти»:

> Концепция социализма «по декрету» является абсолютно противоречащей научному коммунизму, но при этом близка идеям всех «бесов» русского утопического

[969] Профессор был советологом, сравнивал коммунизм с фашизмом; написал *Историю России* (*Historia Rosji*, 2005 г.), которая стала дополнением к известному изданию другого польского историка Людвика Базылёва (Ludwik Bazylow, 1915–1985 гг.), глубоко исследовавшего русскую историю и культуру.

[970] См. оригинал: „To oni, może z nielicznymi wyjątkami, takimi jak Dostojewski, krzewili w społeczeństwie antypaństwowy nihilizm".

> социализма, начиная от известного Петра Верховенского, которого создал Федор Достоевский [Popow 1997: 20][971].

Такой коммунизм сходится с фашизмом в своей «идее тотально организованного общества». Для литературоведения это характерная черта антиутопии, которая в XX веке предстала в действии. В то же время основатель и первый президент Пятой республики Шарль де Голль (Charles de Gaulle, 1890–1970 гг.), искавший пути европейского единства, о чем писал польский историк Марек Миколайчик (Marek Mikołajczyk), давал надежду и для коммунистической России: «По его убеждению, коммунистическая идеология не была в состоянии заслонить того, что к Европе наряду с Бальзаком и Шекспиром относятся Толстой и Достоевский» [Mikołajczyk 2000: 20][972]. Французский лидер видел проблемы Советского Союза, предвещая его упадок, о чем также говорил в Польше во время первого визита в страну соцлагеря еще в 1967 году, когда заявил, что поляки будут «великой страной».

К 80-й годовщине смерти Ленина в газете был напечатан фрагмент из повести *Всё течет…* (1955–1963 гг.; впервые издана в Германии – 1970 г.) В. С. Гроссмана, в которой писатель рассуждал о «мифе национального русского характера», проявленного в культе советской личности [Grossman 2004: 20]. Истоки русского коммунизма Гроссман видел не только в почти тысячелетней истории рабства и несвободы человека, но и особенно в искажении идей «русских пророков» XIX века. Автор писал о русской черте: «…это та всемирная отзывчивость, изумляющая глубина русского перевоплощения в дух чужих народов, которую Достоевский увидел в Пушкине. Этой чертой Ленин роднится с Пушкиным. Этой чертой был наделен Петр I» [Гроссман]. И далее мысль о Достоевском и не только:

> Достоевский считал всечеловечность, стремление к всечеловеческому слиянию истинной основой русской души. Русский двадцатый век любит повторять те предсказания, что сделали о нем мыслители и пророки России в веке девятнадцатом, – Гоголь, Чаадаев, Белинский, Достоевский. <…> Пророки девятнадцатого века предсказывали, что в будущем русские станут во главе духовного развития не только европейских народов, но и народов всего мира [Grossman 2004: 20][973].

Данную идею русского мессианизма, изменив под идеологию коммунизма, и воплотил в жизнь в новой реальности Ленин, а затем – его последователи.

---

[971] См. оригинал: „Koncepcja «zadekretowania» socjalizmu jest absolutnie sprzeczna z naukowym komunizmem, ale za to bliska ideom wszystkich «biesów» rosyjskiego socjalizmu utopijnego, od słynnego Piotra Wierchowieńskiego, którego stworzył Fiodor Dostojewski, poczynając".

[972] См. оригинал: „W jego przekonaniu komunistyczna ideologia nie była w stanie przysłonić tego, że do Europy, obok Balzaka i Szekspira, należą też Tołstoj i Dostojewski".

[973] См. оригинал: „Dostojewski uważał, że wszechczłowieczeństwo, dążenie do połączenia wszystkich ludzi stanowią prawdziwą podstawę duszy rosyjskiej. Rosyjski wiek XX lubi powtarzać przepowiednie XIX-wiecznych myślicieli i proroków Rosji: Gogola, Czaadajewa, Bielińskiego, Dostojewskiego. <…> Prorocy XIX wieku przepowiadali, że w przyszłości Rosjanie staną na czele rozwoju duchowego narodów, i to nie tylko europejskich, lecz także całego świata".

С той разницей, что риторические фигуры о свободе личности, как на Западе, заменялись практическим рабством – как в России. Так появилось «народное государство, построенное на несвободе». Гроссман не давал оптимистического заключения, утверждая, что время свободы, возможно, «никогда не настанет». К публикации из повести Гроссмана в газете была присоединена статья Ленина *О национальной гордости великороссов* (впервые опубликована в издании «Социал-демократ» 12 декабря 1914 года, № 35), в которой раскрывалась идея сражения с тысячелетним рабством. Для польского читателя может быть интересна мысль о «*полнейшем* национальном равенстве и братстве», целиком искаженная в дальнейшем историческом развитии:

> Никто не повинен в том, если он родился рабом; но раб, который не только чуждается стремлений к своей свободе, но оправдывает и прикрашивает свое рабство (например, называет удушение Польши, Украины и т. д. «защитой отечества» великороссов), такой раб есть вызывающий законное чувство негодования, презрения и омерзения холуй и хам [Ленин 1969: 108].

В политическом контексте имя писателя появлялось и в другой публикации – переводе статьи преподавателя европеистики Оксфордского университета Тимоти Гартона Эш (Timothy Garton Ash) на польский язык – *Dostojewski kontra Jezus* (*Достоевский vs Христос*) [Garton 2008: 18]. Интересно, что текст публикуется в разделе, посвященном экономике и финансовому кризису. Президент Джордж Буш-младший (George W. Bush, род. 1946 г.) просил поддержки Конгресса для спасительного пакета помощи. Получил отказ даже от своих сторонников – республиканцев, а автор говорит, что столкнулись американская демократия и современный американский капитализм: «Предпочитали умереть, нежели голосовать за расширение экономических полномочий правительства, которые были в их глазах равнозначны социализму или большевизму» [Там же][974]. Конгрессмен Таддеуш Мак-Коттер (Thaddeus McCotter) из Мичигана говорил следующее:

> Этот непростой выбор описал Достоевский в *Братьях Карамазовых*. Великий инквизитор приходит к Христу и говорит: «Хочешь подчинить людей, покажи им чудо, покажи им тайну и власть, но прежде всего дай им хлеба». Всегда, особенно во время кризиса, люди соблазняются, чтобы отдать свободу во имя неких обещаний хорошей жизни – неслучайно лозунг большевистской революции 1917 года звучал: «Мира, земли, хлеба!». Сегодня вас просят выбрать между хлебом и свободой. Думаю, что для обычных людей свобода важнее, и я остаюсь с этими людьми [Там же][975].

---

[974] См. оригинал: „Woleli umrzeć, niż głosować za poszerzeniem ekonomicznych uprawnień rządu, równoznacznych w ich oczach z socjalizmem. Albo z bolszewizmem".

[975] См. оригинал: „Ten trudny wybór opisał Dostojewski w *Braciach Karamazow*. Wielki Inkwizytor przychodzi do Jezusa i mówi: «Chcesz podporządkować ludzi, pokaż im cud, pokaż tajemnicę i władzę, ale przede wszystkim daj im chleb». Zawsze, zwłaszcza podczas kryzysu,

Утверждение соотносится с жанром антиутопии, которая выполняет функцию предупреждения. А в современной реальности антиутопия, как отмечалось ранее, вышла за границы художественного мира в действительность. И она демонстрирует несколько иные предпочтения большинства. Имя Достоевского используется в качестве ссылки на авторитет, но при этом вводится интерпретация поэмы Ивана Карамазова как предупреждение о революции большевиков, что также выглядит несколько суженным осмыслением.

Само же название статьи вызывает вопрос: почему Достоевский однозначно противопоставлен Христу? А уже в тексте статьи, в цитате конгрессмена, называется инквизитор, который противопоставлен Христу. Неожиданно Достоевский будто становится Инквизитором медиапространства. Некий расчет издания на привлечение внимания с помощью заголовка и совершенно необоснованных тез в материале срабатывает для неподготовленного читателя. Медиазадача реализуется, но ни о какой научности в материале не может быть и речи. Более того, мы имеем дело с некоторой ложностью формулировок. Статья же в нашем исследовании представляет интерес как материал, в котором страх коммунистической системы выступает определяющим в западном мире.

Приход коммунизма в польской истории рассматривается как драматическая страница под маской «освобождения» и «братской помощи». Так, в публикации газеты о масштабе пребывания советских войск в стране приведен фрагмент из воспоминаний графини Марии Элизабет фон Мутиус (Marie Elisabeth von Mutius) о приеме солдатами в 1945 году их семейного дворца в Еленёве (Нижняя Силезия) под казармы. Уничтожаются предметы старины и культурного наследия, сжигаются документы и книги: «…порванные и наполовину обугленные – произведения Достоевского и Толстого. Горькая ирония судьбы» [Róg 2014: 16][976]. В статье подчеркнуто, что это не единичный пример такого варварства. Указано и на вынужденное пересечение двух национальностей в одном пространстве, неизбежные человеческие контакты, а в качестве примера приводился город Легница, даже называемый в народе «Маленькой Москвой» („Mała Moskwa")[977].

---

rodzi się pokusa, by poświęcić wolność w imię doraźnych obietnic dobrobytu – nie przypadkiem hasło rewolucji bolszewickiej 1917 r. brzmiało: «pokój, ziemia, chleb». Dziś proszą was, żebyście wybierali między chlebem a wolnością. Myślę, że dla prostych ludzi ważniejsza jest wolność, a ja jestem z nimi".

[976] См. оригинал: „…porozrywane i na wpół zwęglone – dzieła Dostojewskiego i Tołstoja. Gorzka ironia losu".

[977] В городе дислоцировался штаб Северной группы войск СССР и Управление 4-й воздушной армии ВГК (ОН) в 1945–1984 гг.; Главное командование войск Западного направления в 1984–1991 гг. В 2008 году появился художественный фильм *Малая Москва* (*Mała Moskwa*) польского режиссера Вальдемара Кшистека (Waldemar Krzystek, род. 1953 г.). В основе сюжета киноленты реальная история любви к польскому офицеру жены советского летчика Л. С. Новиковой (1932–1965 гг.) и истинная драма ее гибели: когда связь раскрылась, советской семье приказали покинуть Польшу, но женщина была найдена повешенной в лесу. Из картины следует, что это было убийство, которое совершили сотрудники КГБ. Женщину

Исторические противоречия стали свойством самого польского общества, которое разделено крайними оценками национального прошлого. В 2005 году газета опубликовала результаты соцопроса, который проходил в максимально одинаковых условиях и с одинаковыми вопросами в Польше и России. Он касался отношения друг к другу, взаимных ассоциаций, культуры и пр. Говорилось о тенденции к отдалению обеих стран. Если русские видели Польшу в свете коммунистического прошлого, то поляки Россию – как «имперского оккупанта». При этом выходило, что поляки преимущественно говорили о «холодных» отношениях (43,9 %), а русские о «нормальных» (44 %), то есть относились лучше. В польской культурно-политической жизни Анна Герман (Anna German, 1936–1982 гг.) и Барбара Брыльска (Barbara Brylska, род. 1941 г.) в ассоциациях со страной обогнали Шопена, Коперника, Иоанна Павла II, Леха Валенсу. При этом для поляка Россия – это Путин (67,9 %), Сталин (44 %), Ленин (32 %); а вот авторы русской литературы достаточно далеко в этом списке: Толстой (4,7 %), Достоевский (3,6 %), Чехов (0,9 %), Булгаков (0,5 %). В связи с этим автор публикации призывал попытаться отбросить «исторический балласт» и взглянуть на русских как «свободных людей» [Sobolewski 2005b: 2]. Имперская политика Кремля при этом за последние годы только усилила русофобские настроения, когда даже русская культура попала под удар.

Ярчайшим примером воздействия государственной идеологии является восприятие своей культуры населением России. Цикличность истории, которая, повторяя пророчества Достоевского, поглощает и его самого в тайники беспамятства, отражена в публикации за 6 января 2009 года, в которой речь идет о человеке года, согласно определению “The Time”. При этом публикация затрагивает и тех, кто, согласно опросу общественного мнения, стал самым популярным и в России. Первое место занял Александр Невский, а за ним разместились Столыпин, Сталин; на шестой позиции – Ленин, далее – Иван Грозный. Автор текста, публицист Леопольд Унгер, отмечал: «Действительно ли люди меча, самодержавия и террора, а не скрытые на дальнейших местах Достоевский или Пушкин, вписали в историю имя России?» [Unger 2009: 11][978].

После упадка коммунизма и поиска нового пути России возник закономерный вопрос о христианстве и его месте в новой историко-политической ситуации[979]. В интервью на страницах газеты литературовед, публицист

называют в городе «Легницкая Джульетта», а ее могила на местном кладбище была взята на баланс властей магистрата.

[978] См. оригинал: „Czy rzeczywiście ludzie miecza, samodzierżawia i terroru, a nie ukryci na dalszych miejscach Dostojewski czy Puszkin, zapisali w historii imię Rosji”.

[979] Должность патриарха появилась в Московском государстве во время царствования Бориса Годунова (1552–1605 гг.) в 1589 году, когда первым патриархом стал Иов (около 1525–1607 гг.). Упразднил ее Петр I, который в 1718 году образовал духовную коллегию (синод), фактически зависимую от государства. Возобновлено патриаршество лишь 5 ноября 1917 года. Еще до этого события, 9 марта, в *Обращении Священного Синода ко всем чадам*

и журналист И. И. Виноградов (1930–2015 гг.)[980] на вопрос о роли православной церкви в современной России отвечал просто и однозначно, что она «очень большая», хотя и понимал, что движение церкви навстречу людям, оказавшимся в состоянии «духовной пустоты», демонстрировало и ее неподготовленность как института с кадрами, выходящими из старой системы, отмеченными «печатью советскости». Новую церковь Виноградов определял как «православный тоталитаризм», когда происходит взаимное сближение с властью на прагматических основах, а церковь становится «департаментом по религиозным делам», определяющим идеологию, как некогда партия большевиков. В жестких словах критика прозвучало определение таких деятелей современной церкви, как «великих инквизиторов»

Православной Российской Церкви по поводу отречения Императора Николая II и отказа Великого Князя Михаила воспринять власть до решения Учредительного Собрания. 1917 г. говорилось: «Свершилась воля Божия. Россия вступила на путь новой государственной жизни. Да благословит Господь нашу великую Родину счастьем и славой на ее новом пути» [Обращение… 1917: 57]. Стоит под обращением и подпись будущего нового патриарха, которым стал Тихон (1865–1925 гг.). Именно он уже 19 января 1918 года предал новую власть анафеме, обвинив в «деле сатанинском», а 13 (26) октября написал *Обращение к Совету Народных Комиссаров*, в котором в годовщину революции подверг беспощадной критике деятельность большевиков и призывал: «…отпразднуйте годовщину своего пребывания у власти освобождением заключенных, прекращением кровопролития, насилия, разорения, стеснения веры, обратитесь не к разрушению, а к устроению порядка и законности, дайте народу желанный и заслуженный им отдых от междоусобной брани» [Обращение… 1918]. Всё это последствия того, что уже на первом этапе установления власти большевиков террор коснулся всех социальных групп, проявился он и в отношении церкви. Сам патриарх Тихон в 1922 году попал под уголовное преследование и был арестован, позже отпущен, но уже в 1925 году против патриарха было начато новое дело о шпионаже, что предполагало расстрел, но дело не было завершено, так как Тихон умер. Вопрос о причинах смерти остается открытым. Гонения на священнослужителей и разрушение церквей, разграбление церковного имущества растянулись на долгие годы. Новый патриарх появился только в 1943 году – в тяжелое для страны военное время. Патриарх Сергий (1867–1944 гг.) фактически был назначен самим Сталиным, что определяло полную зависимость от государства, сотрудничество с КГБ. Патриархом нового времени в 1990 году стал Алексий Второй (1929–2008 гг.), именно при его правлении происходит прагматическое сближение с властью без отказа от старых грехов, о чем говорил И. И. Виноградов в интервью для ежедневника „Gazeta Wyborcza" [Lewandowska 1998: 33] и что углубилось до почти единства с приходом в 2009 году патриарха Кирилла (род. 1946 г.).

[980] И. И. Виноградов известен как литературный критик, писавший на важнейшие темы культуры, религиозной философии, духовных исканий. Его перу принадлежат работы, посвященные М. Ю. Лермонтову, Л. Н. Толстому, Ф. М. Достоевскому, М. А. Булгакову, А. И. Солженицыну и др. Написал ряд текстов по истории, теории литературы, провел сравнительный анализ некоторых произведений. Своеобразным сорокалетним обобщением стала книга статей, эссе, исследований *Духовные искания русской литературы* (2005 г.) [Виноградов 2005]. Для нашей работы данное издание интересно в первую очередь значительной частью, посвященной творчеству Достоевского, которое является сквозным – отражено в каждом разделе. Автор ищет ответа на сложнейшие метафизические вопросы писателя, детально касается *Преступления и наказания*, *Братьев Карамазовых*, пишет об «этике бунта и этике веры», повествует о компаративистских связях с Толстым. *Религиозно-духовный опыт Достоевского и современный мир* – это название главы, которая определена «вместо заключения».

после неудачи социализма: «И сейчас действительно существует угроза, что, когда пала концепция секуляризма, то есть Царства Божьего на Земле, нас ожидают попытки реализации идей Великого инквизитора нашего времени» [Lewandowska 1998: 33][981]. Для критика истинная христианизация должна была начаться в 1990-х годах через покаяние православной церкви. А история, как известно, уже показала большой миф православия, когда, с одной стороны, «народ-богоносец» разрушал храмы и карал духовенство, а с другой – как это ни парадоксально, церковь как институция сближалась с властью.

В этом же интервью появляется вопрос и о Папе Иоанне Павле II, который вошел в синагогу, а вот Алексий Второй не мог встретиться с понтификом. Причину этого И. И. Виноградов видел в страхе экуменизма и убежденности, что «моя вера является единственной настоящей». Отметим, что фигура Папы здесь не столь однозначна, что будет рассмотрено ниже. Есть объяснение и у самого критика, который проблему церкви видел в генезисе с советским прошлым, которое базировалось на страхе и запретах [Там же]. Понтифик тоже не был избавлен данной черты.

Личность Папы Иоанна Павла II на страницах газеты попадает в ряд публикаций через рецепцию Достоевского. И здесь нет компромиссов, а есть кардинально расходящиеся позиции. Если для одних это святой духовный лидер, то для других – фигура, полная противоречий. Для польского профессора, психолога Юзефа Козелецкого (Józef Kozielecki, 1936–2017 гг.) критики напоминали тех, кто после прочтения лишь нескольких десятков страниц *Братьев Карамазовых* пытался негативно высказываться обо всем творчестве писателя [Kozielecki 1995: 10]. Но в таком подходе заключается и отсутствие критического мышления, а также выражается некое догматическое воодушевление нравственным служением понтифика.

Театральная рецензия, отразившая мнение не только о постановке пьесы Кароля Войтылы *Брат нашего Бога* (*Brat naszego Boga*, 1944–1950 гг.), но и затронувшая сам текст, невольно попадает в идеологическое поле, так как имеет критические оценки. Речь идет о спектакле в Театре им. В. Семашко в Жешуве (Teatr im. W. Siemaszkowej w Rzeszowie) в ноябре 2000 года в рамках 39-х театральных встреч (39. Spotkania Teatralne). Это драма о судьбе Адама Хмелёвского (Adam Chmielowski, 1845–1916 гг.), талантливого польского художника, который выбирает путь жертвенной помощи бедным и монашеского подвига, отказавшись от искусства. Для рецензента спектакль оказался слишком тяжелым, перегруженным философией, а фигура героя неправдоподобной; вся же проблема, как можно было прочитать у критика, была не в режиссуре и актерской игре, а только в тексте: «Автор в этой драме оказывается не в состоянии раскрыть проблему святости, но, вероятно, только один Достоевский не сломал пера,

[981] См. оригинал: „I teraz rzeczywiście istnieje zagrożenie, że kiedy upadła koncepcja laicyzacji, czyli Królestwa Bożego na Ziemi, czekają nas próby realizacji pomysłu Wielkiego Inkwizytora naszych czasów”.

сражаясь с этой темой» [Greg 2000a][982]. Справедливости ради следует отметить, что претензии литературных критиков имелись и к Достоевскому, но он всё же не был польским Папой, а ныне – святым, что зачастую не допускает какой-либо критики в его адрес в польском обществе.

Ранние издания ежедневника „Gazeta Wyborcza" – это также поиск собственного пути развития для Польши после падения коммунизма. В ноябре 1992 года газета публикует статью оппозиционного деятеля в коммунистической стране, солдата Армии Краевой, сенатора и историка литературы Яна Юзефа Липского (Jan Józef Lipski, 1926–1991 гг.), которая появилась еще в 1991 году в лондонском издании „Tygodnik Polski". Это ответ на вопрос об экономическом, политическом, психологическом, геополитическом пути поляков. Звучит голос необходимого примирения с соседями через всепрощение. В ситуации с Россией добавляются и такие важные составляющие, как страдание и культура:

> Общие могилы польских и русских мучеников сталинизма должны нас объединить навсегда. Мы не можем желать себе Европы, европейской культуры, из которой нужно было бы изгнать гениальных иконописцев и создателей прекрасной церковной музыки; Пушкин и Гоголь, Стравинский и Прокофьев, но прежде всего – Достоевский и Толстой [Lipski 1992: 12][983].

В данном случае прочитывается некое мессианское страдание, которое становится общим элементом в ментальности русских и поляков, но в этом единстве содержится и главное расхождение: русские в своем большинстве фигуру палача выдвигают за пределы вины, пытаясь ее оправдать на системном срезе, а это главное несовпадение, которое служит основой для неразрешенного конфликта. Данную сложность понимал и автор: «Это единение может быть нелегким, потому как сильны традиции царского империализма, а позже и советского. Тем более давайте искать в этом народе людей, которые готовы быть для нас братьями» [Там же][984]. В то же время нельзя забывать, что для того же Рышарда Капущиньского Достоевский – автор империи, утверждающий мистический образ России, непонятной и загадочной для Запада [Kapuściński 1993b: 16]. При этом именно в Достоевском видится определение свободы в новых исторических условиях, когда человеку сложно найти себя в демократическом устройстве. На это обращал внимание польский философ и теолог Тадеуш Гадач (Tadeusz Gadacz, род. 1955 г.): «Достоевский говорил, что свобода является

---

[982] См. оригинал: „Autor nie potrafił w tym dramacie udźwignąć problemu świętości – ale chyba tylko jeden Dostojewski nie połamał sobie pióra, zmagając się z tym tematem". Данная публикация была полностью повторена без каких-либо изменений в следующем номере газеты [Greg 2000b: 4].

[983] См. оригинал: „Wspólne groby polskich i rosyjskich męczenników stalinizmu winny nas na zawsze pojednać. Nie możemy życzyć sobie Europy, kultury europejskiej, z której wygnani mieliby być genialni malarze ikon i twórcy wspaniałej muzyki cerkiewnej; Puszkin i Gogol, Strawiński i Prokofiew, przede wszystkim zaś: Dostojewski i Tolstoj".

[984] См. оригинал: „Pojednanie to może nie być łatwe, gdyż tradycje imperializmu carskiego i potem sowieckiego są potężne. Tym bardziej szukajmy w tym narodzie ludzi, którzy są gotowi być dla nas braćmi".

тяжелой ношей, требующей от человека личной ответственности, автономии, смелости в совершении выбора. Это не приходит самостоятельно, этому лишь необходимо научиться, научиться жить свободно» [Graczyk 1995: 17][985]. В контексте современной политической ситуации, рассуждая об отравлении идеологией целого народа, Тадеуш Гадач ссылался на исследования немецкого психолога, социолога, философа Эриха Фромма (Erich Fromm, 1900–1980 гг.), которым предшествовал роман Достоевского: «Люди готовы отдать совесть за хлеб» [Grochowska 2018b: 8][986]. Это не только голос Достоевского, но и его героя – Великого инквизитора, формулировавшего свою идеологию метажанровой антиутопии в романе *Братья Карамазовы*. Она звучит достаточно убедительно до момента ответа молчащего Христа, который «целует его в его бескровные девяностолетние уста». Здесь легко проходимая граница между свободой и своеволием, что изображал Достоевский, но современность показывает, что проблема несколько шире: нужно быть не просто свободным, но и не быть безразличным к происходящему вокруг. Тогда как демократия основывается на свободе выбора, отсутствии избранности и навязывания правд [Там же].

Польский католический журналист и публицист Ежи Турович (Jerzy Turowicz, 1912–1999 гг.), выступая на юбилее ПЭН-клуба[987], орудием борьбы за права человека в условиях угрозы национализма, шовинизма, ксенофобии, расизма, тоталитаризма назвал литературу, национальный характер которой составляет ее международную ценность [Turowicz 1995: 12]. Достоевский потому и представляет часть всемирного наследия, так как, по мысли Туровича, «является столь русским». Его противоречивость создает дискурс разнящихся установок, которые укладываются в единый гиперобраз человека как единицы мировой культуры.

Польский путь в Евросоюз в конце прошлого века также осмысливался на страницах газеты с помощью творчества Достоевского. В таком же контексте приведена поэма Ивана Карамазова в статье историка и политолога Анны Вольфф-Повенской (Anna Wolff-Powęska): «Федор Достоевский представил в *Братьях Карамазовых* красноречивую легенду, которая после опыта XX века сегодня может представлять ключ к пониманию не только современной тирании, но и объяснять трудности принятия решений» [Wolff-Powęska 1999: 22][988]. Речь идет о человеке времени трансфор-

---

[985] См. оригинал: „Dostojewski mówił, że wolność jest trudna do udźwignięcia, wymaga od człowieka samoodpowiedzialności, autonomii, odwagi w dokonywanych wyborach. To nie przychodzi samo, tego trzeba się po prostu nauczyć, nauczyć się żyć w sposób wolny".

[986] См. оригинал: „Ludzie gotowi są oddać sumienie za chleb".

[987] Речь идет о 70-й годовщине основания польского ПЭН-клуба. Инициатором и первым руководителем стал Стефан Жеромски в 1925 году. Международная организация создана в 1921 году.

[988] См. оригинал: „Fiodor Dostojewski przedstawił w *Braciach Karamazow* wymowną legendę, która po doświadczeniach XX wieku może stanowić dziś klucz do zrozumienia nie tylko nowoczesnej tyranii, lecz i udręki podejmowania decyzji".

мации, который живет после краха двух крупнейших тоталитарных систем Европы. Это вопрос свободы, которая, как и у Инквизитора, не делает человека более счастливым, «ибо ничего и никогда не было для человека и для человеческого общества невыносимее свободы!» [Достоевский 1976а: 230]. Данная проблема вернулась с новой силой, когда человек посткоммунизма получил свободу, но тут же появилось множество «инквизиторов-диктаторов», желающих ее отнять, отвергая путь либеральных преобразований в составе объединенной Европы. Исследовательница среди них видела священника Римско-католической церкви, монаха ордена редемптористов Тадеуша Рыдзыка (Tadeusz Rydzyk, род. 1945 г.), который также известен как общественный деятель, основатель и руководитель консервативной и религиозно-политической станции «Радио Мария» (Radio Maryja). Борьба за духовность для Рыдзыка переросла в сильное политическое влияние в Польше, а также проповедование крайне правых идей о «мифическом национальном единстве» с «монополией на патриотизм»:

> …в действительности они выступают в роли Инквизитора из описанной Достоевским аллегории. Они выражают именно тоску по централизации, отказывают личности в праве на собственную идеологию и убеждения, призывают к солидарности против, а не во имя чего-то [Wolff-Powęska 1999: 22][989].

Такие суждения неизменно вызывают недовольство в консервативной национально-католической среде, рассуждающей в шовинистическом ключе о доминировании польского мессианизма. Это также непрекращающийся, хотя и обусловленный исторически, поиск врагов с Запада и Востока, антиевропейская политика, играющая на национальных фобиях и комплексах. Для Вольфф-Повенской это не что иное, как «замена одной диктатуры на другую»: «Ибо обе большие диктатуры, которые существовали в Европе в уходящем веке, отбрасывали плюрализм, обещали безопасность вместо свободы, гармонию вместо конфликтов, несли обещание избавления вместо прагматизма и толерантности» [Там же][990]. Обещанная утопия, однако, незаметно подменяется антиутопическим бытием, исключающим понятие свободы. Возникает парадокс идеологического несоответствия с мировоззренческими взглядами Достоевского, которые прозвучали в его публицистическом наследии. Речь идет о православно-национальной герметичности по отношению к другим религиям и национальностям. Так, польский писатель Павел Хюлле особенно яркие проявления данной идеи увидел в *Пушкинской речи* Достоевского, «…в которой будто в линзе отражены взгляды писателя на Россию – избавительницу мира – и Запад – плохой,

---

[989] См. оригинал: „…w rzeczywistości występują w roli Inkwizytora z opisanej przez Dostojewskiego alegorii. Wyrażają przecież tęsknotę za centralizmem, odmawiają jednostce prawa do własnej ideologii i przekonań, nawołują do solidarności przeciw, a nie w imię czegoś".

[990] См. оригинал: „Obie wielkie dyktatury, które były udziałem Europy w mijającym stuleciu, odrzucały bowiem pluralizm, obiecywały bezpieczeństwo zamiast wolności, harmonię zamiast konfliktów, niosły obietnicę zbawienia w miejsce pragmatyzmu i tolerancji".

материалистический, полный эгоизма» [Huelle 1999: 10][991]. В своей речи Достоевский высказал мечту о русском человеке как о «брате всех людей». Другое дело, что эта теза подвергается искажениям и инструментальным модификациям не меньше, чем идеи Ницше в нацистской идеологии.

Словацкий литературовед, ставший известным политиком, интеллектуал Рудольф Хмель (Rudolf Chmel, род. 1939 г.) писал о той Европе, где после окончания фашистского тоталитаризма началась эра коммунистического тоталитаризма. Причем для этого ученого обе системы были одинаково губительны, а его самого, сына коммуниста, не принимали в ряды молодежной организации за космополитизм, «даже не за чтение Достоевского», как сам признавался:

> Нельзя сказать, что на Востоке не было Европы. Всё же Гоголь, Тургенев, Достоевский (*Братьев Карамазовых* я читал пятнадцатилетним и до сего дня из пережитого так понемногу черпаю), Толстой, Чехов (он в особенности), Бунин, Андреев, Бабель и другие были европейскими и мировыми, и – вместе с тем – русскими. В этом закрытом мире литература отличалась, вопреки любой изоляции тоталитарного общества и отсутствию у него демократии, как в царское время, так и при коммунизме [Chmel 2009: 20][992].

Именно культура и духовность, как утверждал автор, и должны быть скрепами современной Европы, объединенной преимущественно экономической и политической общностью.

В еще одной публикации газеты Анна Вольфф-Повенска, рассуждая о Германии после падения Берлинской стены, снова обратилась к тому же примеру из романа Достоевского. Выходец из восточных земель, вдруг оказавшийся в новой действительности, зачастую чувствовал страх и разочарование, ибо, обретая свободу, утрачивал миф иллюзорного счастья. Автор статьи приводила обширную цитату из главы *Великий инквизитор* о мироустройстве антиутопии. И на практике эта идеология была достаточно сложной для преодоления, что отчетливо видела историк и политолог через пятнадцать лет после падения стены 9 ноября 1989 года. Но речь шла и о том, что трансформация невозможна, если следовать исключительно воле одной, западной, части; был необходим равноправный диалог,

---

[991] См. оригинал: „…w której niczym w soczewce odbiły się poglądy pisarza na Rosję – zbawicielkę świata – i Zachód – zły, materialistyczny, pełen egoizmu”. Польский писатель нашел идеи русского мессианизма и у А. И. Солженицына, на что и мы указывали ранее. Еще будучи в Советском Союзе, он писал в 1973 году о главном свойстве русского национального сознания: «Эта статья пишется с верой в природную наклонность русских к раскаянию, к покаянию, а потому в нашу способность даже и в нынешнем состоянии найти импульс к нему и явить всемирный пример» [Солженицын 2015: 52].

[992] См. оригинал: „Nie, żeby na wschodzie nie było Europy. Przecież taki Gogol, Turgieniew, Dostojewski (*Bracia Karamazow* czytałem jako 15-latek i do dziś z tego przeżycia tak trochę czerpię), Tołstoj, Czechow (on zwłaszcza), Bunin, Andrejew, Babel i inni byli europejscy i światowi, a ciągle też rosyjscy. W tym zamkniętym świecie literatura się wyróżniała, mimo wszelkiej izolacji społeczeństwa totalitarnego i jego braku demokracji, za czasów cara tak samo, jak za komunizmu”.

в котором все будут услышаны [см. подробнее: Wolff-Powęska 2004: 22]. Мир коммунистической антиутопии сменился для восточного человека миром антиутопии потребления – они обе далеки от гуманистического утопического идеала. Стеной же, как писала Анна Вольфф-Повенска, становятся не физические ограничители, а внутренние преграды, препятствующие взаимопониманию.

Польский адвокат Кшиштоф Песевич (Krzysztof Piesiewicz, род. 1945 г.)[993], оппозиционный деятель и защитник активистов времен коммунизма, обвинявший, например, убийц ксендза Ежи Попелушко (Jerzy Popiełuszko, 1947–1984 гг.)[994] и переживший убийство собственной 82-летней матери, которую истязали таким же образом, как и Попелушко [YT 2005], на страницах газеты в одной из защитных речей обратился к Достоевскому: «Прежде всего, этот приговор должен быть приговором надежды. <…> Достоевский говорит, что всё будет зависеть от XX века. Мы отвечаем: XX век победил чудовищ, которые пришли из XIX века» [Piesiewicz 2000: 2][995]. Это речь человека, который верил в победу над тираниями прошлого и оптимистично смотрел в будущее, где возможно «создать рай на земле». Но нет ответа на парадоксальный вопрос, готов ли он обнять и простить убийц собственной матери. А историческая перспектива демонстрирует, скорее, цикличность функционирования зла в новых формах, но не его преодоление. Посттоталитаризм представляет завуалированное зло, изощренное по своей сути, приходящее под маской добра, многоликое и гибридное. Христианское миропонимание однозначно дарует надежду, но реальность подвергает ее сомнению и испытанию.

Еще одной проблемой новой Польши стала люстрация, которая выходила за границы идеи христианского всепрощения и зачастую становилась инструментом политической игры, а не только правового решения вопроса. О «польской идее солидарности» рассуждал на страницах газеты литературовед, историк, публицист Анджей Романовски (Andrzej Romanowski, род. 1951 г.), отмечавший решающую роль христианства, которое давало «солидарность с „униженными и оскорбленными", необходимость диалога и постулат общности», что стало «ответом на коммунизм». Но инструментальный подход к истории, которая «стала политической», привел к драматическим результатам «раскручивания механизма социального исключения». Ссылаясь на Достоевского, профессор подчеркивал преобладающую роль милосердия над правдой, цитировал слова писателя о его выборе

---

[993] Известен как киносценарист картин Кшиштофа Кеслёвского и других режиссеров. В 1995 году фильм *Три цвета: Красный* (*Trois Couleurs: Rouge*) за лучший сценарий был номинирован на премию «Оскар».

[994] Убит коммунистическими спецслужбами, мученик католической церкви, в 2010 году признан святым.

[995] См. оригинал: „Przede wszystkim ten wyrok musi być wyrokiem nadziei. <...> Dostojewski mówi, wszystko zależało będzie od XX wieku. Odpowiadamy: wiek XX zwyciężył z upiorami, które wkroczyły z wieku XIX".

между правдой и Христом, хотя добавлял иронично: «Но Достоевский – соотечественник Путина, ведь он не может быть прав» [Romanowski 2005: 13][996]. Публикация появилась в период ухода значимых национальных нравственных авторитетов Польши: не стало Иоанна Павла II, Чеслава Милоша, политического деятеля Яцека Куроня (Jacek Kuroń, 1949–2004 гг.), политика и юриста Станислава Стоммы (Stanisław Stomma, 1908–2005 гг.), общественного деятеля Яна Новака-Езёраньского (Jan Nowak-Jeziorański, 1914–2005 гг.). Все эти имена для А. Романовского означали личную и общественную потерю дороги к внутреннему польскому диалогу.

Остается неразрешенным вопрос не только межгосударственных отношений, но и собственной исторической правды. Люстрация привела к внутренней конфронтации и взаимным обвинениям. 10 января 2007 года в Познани (Teatr Ósmego Dnia) состоялась премьера спектакля *Teczki* (*Личные дела*), сценарий к которому написала сама жизнь. Театр, начинавший как студенческий в 1964 году, обратился к иллюстрации социально-политических тем современности, пришел к собственному стилю через экспериментальность Ежи Гротовского, а после студенческих протестов марта 1968 года и репрессий оказался в оппозиции к происходящему, пытаясь разоблачить фальшь современной пропаганды. В 1979 году театр получил статус альтернативной профессиональной труппы, но во время военного положения (1981–83 гг.) в связи с резкой критикой коммунистической власти попал под репрессии: актерам запретили зарубежные гастроли, они могли выступать либо на улицах, либо в костелах. Труппа была вынуждена эмигрировать в Италию. После падения коммунизма театр вернулся в Познань [Mokrzycka-Pokora 2011]. Новое время позволило открыть личные дела актеров, наполненные доносами спецслужб. Двоим представителям труппы театра приписывались доносы под псевдонимами. Оказалось – с целью их очернения. Труппа решила сделать из этих доносов спектакль. Тексты спецслужб на сцене озвучивали те, от имени кого их писали и на кого писали. Януш Майхерек охарактеризовал время премьеры как «карнавал, называемый нравственной революцией». Монологи актеров вызывали смех в зале. Театральный критик вспомнил спектакль театра *Musimy poprzestać na tym, co nazwano rajem na ziemi*[997] (*Мы должны остановиться на том, что называется раем на земле*, 1975 г.), который был соткан из цитат различных авторов, в том числе Достоевского. Зритель тогда услышал лекцию о «земном рае» Шигалева из *Бесов*, который рассуждал об уже упоминаемом выше устроении счастья избранных на крови масс [Достоевский 1974b: 312–313]. На тот момент это звучало как предостережение, с концом коммунизма вдруг стало комическим на сцене: «Из доносов вырастает абсурд, патроном которого становится не Достоевский, а скорее Славомир Мрожек…» [Majcherek 2007:

[996] См. оригинал: „Ale Dostojewski – rodak Putina – racji mieć przecież nie może".

[997] Из названия спектакля цензура вычеркнула слово „tu" («здесь»): изначально должно было быть *Musimy poprzestać na tym, co tu nazwano rajem na ziemi*.

20][998]. В то же время критик вспоминал, что в *Musimy poprzestać na tym, co nazwano rajem na ziemi* прозвучали и цитаты из уже упоминаемого выше Станислава Бжозовского, в свое время обвиненного в сотрудничестве с царской охранкой. Через совмещение литературы, театра, реальности прошлого и настоящего открывалась цикличность исторического развития, когда «системы не исчезают бесследно, а скорее меняют шкуру».

Директором театра в этот момент (2000–2014 гг.) была Эва Вуйцяк (Ewa Wójciak, род. 1951 г.), известная не только как актриса и режиссер, но и оппозиционная активистка в коммунистической Польше. Она связана с театром с начала его существования в 70-е годы, но позже не получила паспорта для выезда заграницу. Эва Вуйцяк также была жертвой преследований спецслужб, прошла через допросы, а ее личное дело с псевдонимом Nina обнаружили в архивах СБ. Поэтому постановка спектакля явилась для нее и личной историей. Позже (2013 г.) стало известно, что ее отец был сотрудником спецслужб. В интервью для газеты Эва Вуйцяк признавалась в особой значимости для нее русской литературы, говорила о «большом впечатлении» от романа *Братья Карамазовы* Достоевского, который первый раз прочитала в двадцатилетнем возрасте. Следующим романом писателя для нее стали *Бесы*, к которым она не раз возвращалась, считая эту книгу «гениальной и абсолютно вне времени». Отметила перевод Адама Поморского:

> Только этот второй перевод и такое количество комментариев, которые являются большой кропотливой работой, показали, в какой степени эта книга имеет репортажно-документальный характер. Достоевский был неслыханно скрупулезным наблюдателем, очень увлеченным реальностью [MAK 2011a: 6][999].

Антиутопические особенности романа как нельзя лучше подходили и к биографическому опыту Эвы Вуйцяк, переплетались с мотивами ее театрального творчества.

Христианская плоскость не решала всех социальных проблем, а зачастую их усугубляла через религиозное политизирование. Обратим внимание на ряд исторических фактов. Еще Достоевский подчеркивал неоднородность самого христианства, заостряя внимание на конфликте между православием и католицизмом. Современный польский историк Януш Тазбир главным врагом Костела называл собственный триумфализм, который подпитывается поддержкой государства. Это именно то, чего так и не смог принять Достоевский, который был обеспокоен, как отмечал Тазбир, что в 1878 году

---

[998] См. оригинал: „Z donosów wyrasta absurd, któremu nie Fiodor Dostojewski patronuje, lecz Sławomir Mrożek…". Данная публикация была перепечатана в газете из ежемесячного издания „Teatr" (nr 3, 2007).

[999] См. оригинал: „Dopiero to drugie tłumaczenie i tamtejsza ilość przypisów – które są jakąś benedyktyńską zupełnie pracą – pokazały, w jakim stopniu jest to książka o charakterze reportażowo-dokumentalnym. Dostojewski był niesłychanie skrupulatnym obserwatorem, bardzo zaangażowanym w rzeczywistość".

Папой мог стать польский кардинал Мечислав Ледуховски (Mieczysław Leduchowski, 1822–1902 гг.), но получил только один голос, а понтификом (Львом XIII) в итоге стал итальянец Винченцо Печчи (Vincenco Pecci, 1810–1903 гг.): «Федор Достоевский, напуганный этими новостями, когда узнал, что всё же итальянец Лев XIII будет Папой, записал, что „Бог хранит Россию”» [Wroński 2001: 6][1000]. Новый глава святейшего престола характеризовался как «умеренный и стремящийся избегать конфликтов», хотя в отчетах Министерства иностранных дел России за 1887 год можно найти важное описание: «Св. Престол никогда не отказывается от своих притязаний, в которых политические интересы занимают такое же место, как и религия. Его антагонизм с православной Россией неизлечим в Польше, где он поддерживает национальную ненависть» [Серова 2009: 119].

Ситуация в отношениях между Ватиканом и Россией оставалась без изменений целое десятилетие, а некоторое потепление наметилось лишь после поздравительной телеграммы самого императора Александра III по поводу пятидесятилетнего священного служения Папы в 1888 году; официальные дипломатические отношения с Ватиканом возобновились после трех декад перерыва лишь в 1894 году. Это однако произошло, как известно, после смерти Достоевского. В дипломатических документах того времени отмечалось возможное сближение Ватикана и России, что вызывало особую обеспокоенность со стороны поляков [Там же]. В то же время русскую сторону волнует нацеленность понтифика на призыв Восточной Церкви к унии с Ватиканом, что нашло отражение в энциклике *Славные общественные поздравления* (лат. *Praeclara Gratulationis Publicae*, 1894 г.) [Pope Leo XIII]. При этом звучал призыв Папы к полякам:

> Отделите религиозную сторону от политической, оставьте последнюю. Судьбы истории были таковы, что вам пришлось прекратить свое самостоятельное существование, подчиниться иной власти; этой власти надо повиноваться. Я не могу иначе смотреть на ваши отношения к России [Серова 2009: 127].

Русская дипломатия активно работала над изменением ситуации. В этом же году министр-резидент в Ватикане (1894–1897 гг.) А. П. Извольский (1856–1919 гг.) писал, что поляки, возвращаясь из Рима, были недовольны, ибо он «совершенно заполонен русскою политикой и на время потерян для польской национальной идеи» [Там же: 125].

Ранее в энциклике *О новых вещах* (лат. *Rerum Novarum*, 1891 г.) Папа Лев XIII основы социального государства видел не в революционных преобразованиях, а в нравственном поиске различных классов:

> Несомненно, огромная часть трудящегося люда предпочитает улучшать свою жизнь честным трудом, не обижая других. Но люди, пропитанные ложными

[1000] См. оригинал: „Fiodor Dostojewski, przerażony tymi wieściami, gdy dowiedział się, że jednak Włoch Leon XII będzie papieżem, zapisał, że «Bóg czuwa nad Rosją»”. Обращаем внимание, что в оригинале статьи допущена неточность: вместо Льва XIII назван Лев XII.

> учениями и жаждущие революционных перемен, направляют все свои силы к тому, чтобы вызвать мятеж и установить политику насилия. Государственная власть должна обуздать возмутителей, оградить рабочих от заразы, законных собственников – от грабежа [Лев XIII].

Всё это позволяло производить частичную и инструментальную интерпретацию как возможность подавления бунтов, но не взаимного добра.

Современный же либеральный польский взгляд на историю говорит именно о необходимости разделения Костела и государства. Что интересно, это единство и настораживало консервативного Достоевского. Уже в XX веке польской силой в Ватикане стал Папа Иоанн Павел II, который соединил в себе религиозный авторитет и национальную преданность, усиливая именно польский католицизм. Неспроста фигура Папы является столь важной для польской культуры, а появление Достоевского в данном контексте фактически всегда создает парадокс государственного национализма и религиозной нравственности, которые соединимы лишь теоретически. В то же время в процессе мирового исторического развития такие фигуры, как Папа Иоанн Павел II и сам Достоевский, стали своеобразными определителями национального нравственного сознания. В этом смысле интересно замечание в интервью газете американского актера Джона Войта (Jon Voight, род. 1938 г.), исполнившего роль Кароля Войтылы в фильме *Папа Иоанн Павел II* (*Pope John Paul II*, 2005 г.). Он поставил Папу-поляка и Достоевского в один ряд великих личностей, которые оказывают «значительное влияние» на историю человечества [Armata 2006a: 8][1001].

Иоанн Павел II так и не был приглашен в Россию Владимиром Путиным, хотя историческая встреча в Ватикане состоялась 5 июня 2000 года. Для Г. Пшебинды, который лично общался с понтификом, это был знак нежелания Москвы видеть Папу у себя. Он стал символом, причастным к падению коммунизма, а именно эта идеология имела и до сих пор имеет официальных сторонников в России. Польский исследователь обращал внимание на ряд исторических инсинуаций, вменяемых Папе-поляку, по распространению католицизма на постсоветском пространстве. Эти же претензии высказывал Иоанну Павлу II и А. И. Солженицын, встретившийся с Папой 16 октября 1993 года. Г. Пшебинда отмечал, что «старые страхи» живы в Москве, а отсюда ее противостояние абсолютной независимости Украины и Беларуси. А далее оппонировал:

> А ведь после признания религиозной, культурной и политической независимости украинского и белорусского народов также исчезает наиболее важный фундамент

[1001] В этом материале помимо Ф. М. Достоевского среди великих личностей мирового масштаба названы такие представители русской культуры, как театральный режиссер и реформатор театра К. С. Станиславский (1863–1938 гг.), писатели Л. Н. Толстой и А. П. Чехов. Данная информация была продублирована в несколько измененном виде в еще одной статье газеты [Armata, Skowrońska 2006: 52].

давнего спора Польши с Россией. Польша сегодня совсем не желает – как некогда боялся Федор Достоевский, а сейчас, после Оранжевой революции, многие русские – занять место России в славянском мире [Przebinda 2006: 30][1002].

Однако всё это по-прежнему осталось идеологическими фобиями внутри самой России.

Христианскую этику взаимного прощения и покаяния, а также отказ от национальных ксенофобии и мании величия положил в основу своих рассуждений в эссе *Dwie ojczyzny – dwa patriotyzmy. Uwagi o megalomanii narodowej i ksenofobii Polaków* (*Две родины – два патриотизма. Замечания о национальной мегаломании и ксенофобии поляков*, 1981 г.) публицист, литературовед, политический деятель Ян Юзеф Липски. Данная работа была перепечатана в газете за 25 сентября 2006 года [Lipski 2006: 22]. В эссе автор высказал мысли о разных народах (немцы, чехи, украинцы, белорусы, литовцы и др.), в том числе о русских. С возмущением Липски писал о польском желании смотреть на русских свысока в контексте культуры, называл такой подход «недоразумением», так как, подчеркивал он, это «народ, который дал Достоевского и Толстого». И далее, перечисляя еще ряд знаковых имен русской культуры, добавлял:

Ни один из польских писателей не оказал такого влияния на литературу Запада, того Запада, к которому мы хотим относиться, как Достоевский, Толстой, Тургенев, Чехов. Кроме того, ничто не указывает на то, что духовная культура польских крестьян была более богата, нежели русских – они просто другие. Есть что-то гротескное и вместе с тем жалкое в мании величия многих поляков перед русскими [Там же][1003].

Липски также рассуждал о парадоксальности польского мессианизма, определения «поляк-католик», культурной самоизоляции, что через ксенофобию вело к драматичным результатам для национальной культуры. Это было для публициста не только основанием для призыва к борьбе с польской ксенофобией и манией величия, но и предостережением перед погружением в советизм, разрушающий национальную «систему ценностей». Как и предполагал Липски, его эссе вызвало противоречивые оценки, даже обвинения в «предательстве родины». Нравственные идеалы для него были превыше всего, но не совпадали с националистическими формулировками. После смерти Липского в его парафии отказали в католическом

[1002] См. оригинал: „A przecież po uznaniu religijnej, kulturowej i politycznej niezależności narodu ukraińskiego i białoruskiego znika też najważniejszy fundament odwiecznego sporu Polski z Rosją. Polska wcale dziś nie chce – jak się obawiał ongiś Fiodor Dostojewski, a teraz po pomarańczowej rewolucji wielu Rosjan – stanąć na miejscu Rosji w świecie słowiańskim".

[1003] См. оригинал: „Żaden z polskich pisarzy nie wywarł takiego wpływu na literaturę Zachodu, tego Zachodu, do którego chcemy należeć – jak Dostojewski, Tołstoj, Turgieniew, Czechow. Nic też nie wskazuje, by kultura duchowa chłopów polskich była bogatsza niż rosyjskich. Są tylko inne. Jest coś groteskowego i żałosnego zarazem w megalomańskim poczuciu wyższości wielu Polaków nad Rosjanami".

обряде погребения [Grochowska 2006: 22]. Фрагмент его эссе был напечатан в газете за 8 мая 2010 года [Lipski 2010: 16]. Заканчивался месяц после Смоленской катастрофы президентского самолета, а в обществе нарастали конфликты, звучали русофобские голоса. Эта тема еще будет затронута в отдельном разделе. Здесь только скажем, что данная, хотя и не новая, публикация, скорее, подлила масла в огонь, нежели успокоила усиливающуюся тогда конфронтацию.

Известный специалист по теологии, ксендз Вацлав Хрыневич на страницах газеты за 8 декабря 2007 года анализировал энциклику *Спасены в надежде* (лат. *Spe Salvi*), подготовленную 30 ноября 2007 года в Риме, и отмечал, что Бенедикт XVI неудачно обращается к роману русского писателя, чтобы доказать превосходство справедливости над милостью, рассуждая о поиске правды вне Бога. Папа утверждал, что, как и у Достоевского, на великом пире не сойдутся обидчики и жертвы:

> Милость не исключает справедливости. Это не какая-то губка, которая всё стирает, так что всё, что было сделано на земле, в итоге приобретает одинаковую ценность. Против такого образа неба и милости справедливо протестовал, к примеру, Достоевский в своем романе *Братья Карамазовы*. В конце, на вечной трапезе, злодеи не будут сидеть за столом рядом с жертвами как ни в чем не бывало [Бенедикт XVI 2007].

В этой тезе наблюдается слишком упрощенное прочтение полифонического романа писателя. Главы *Бунт*, *Великий инквизитор*, *Тлетворный дух* звучат как подтверждение слов Бенедикта XVI, но далее следуют главы *Луковка*, *Кана Галилейская*, которые дают надежду для каждого, а главы о старце Зосиме сам Достоевский называл «кульминационной точкой романа». 16 сентября 1879 года писатель отсылает из Старой Руссы в редакцию «Русского вестника» очередную книгу романа и в сопроводительном письме обращается к Н. А. Любимову: «Последняя глава (которую вышлю), *Кана Галилейская* – самая существенная во всей книге, а может быть и в романе» [Достоевский 1988: 126]. Именно в этой главе во сне Алеши старец Зосима говорит знаменательные слова: «Я луковку подал, вот и я здесь. И многие здесь только по луковке подали, по одной только маленькой луковке...» [Достоевский 1976: 327]. Ксендз Хрыневич также обратил внимание на неоднозначность позиции Достоевского в отличие от Папы. Теолог отсылал к поучениям старца Зосимы, ориентированным на размышления Исаака Сирина. Один из Отцов Церкви действительно смотрел на прегрешения человека как на слабость Духа, которую может устранить Бог, а это означало надежду для каждого [Сирин 1993: 33]. Неслучайно ксендз о словах Папы, верно следовавшего учению св. Августина (354–430 гг.), писал: «Против такого образа неба и милосердия справедливо протестовал, к примеру, Достоевский в романе *Братья Карамазовы*» [Hryniewicz 2007b: 36][1004].

[1004] См. оригинал: „Przeciw takiemu rodzajowi nieba i łaski słusznie protestował na przykład Dostojewski w powieści *Bracia Karamazow*".

Речь не шла, однако, о забвении греховной ответственности, лишении человека свободы, но – величайшем даре всепрощения Бога, которая в православии является той самой «надеждой для всех», но ограничивается в католицизме. В интервью для газеты ксендз Вацлав Хрыневич, рассуждая о справедливости и милосердии, в качестве примера приводит именно вложенную в уста Грушеньки притчу о луковке – как символе надежды и любви для каждого грешника. Интервьюер, польский писатель и переводчик, публицист Ярослав Миколаевски, возразил, что «Достоевский – это не *Библия*», на что ксендз заметил: «Вроде нет, но очередным недооцененным источником надежды на милосердие Божие является интуиция художников. Все люди думают так, а исключительные личности думают иначе, ближе к праву на сочувствие. И это они правы» [Mikołajewski 2016: 14][1005]. Для Хрыневича «христианство пахнет серой, хотя должно иметь запах надежды» [Там же][1006].

Еще в 1983 году данный аспект проблемы предстал в изданной уже после смерти автора книге *O istocie prawosławia. Wybór pism* польского православного богослова Ежи Клингера (Jerzy Klinger, 1918–1976 гг.) [Klinger 1983]. В подготовке издания принимал участие Хенрик Папроцки, а вступление написал сам Вацлав Хрыневич. Как видно, совпадение идей в работах этих авторов неслучайно. В газете за 4 декабря 2010 года также не только упомянута данная книга, но и приведены некоторые цитаты из эссе *Chrystus na nowo odczytany* из книги Е. Клингера, который говорил, что человека необходимо рассматривать в христианской этике не только как носителя сознания, но и бессознательного. В таком контексте в материале встречается и фамилия русского писателя: «…уже и до Фрейда Достоевский, не научным путем, но интуитивным, <…> открыл целое сложное сплетение внутренних мотивов человека, которые требуют оправдания» [JONASZ 2010: 31][1007]. Католицизм с желанием справедливости снова вступал в противоречие с православным милосердием. Понимая под «традиционной христианской этикой» именно римско-католическую веру, автор публикации газеты, цитируя Е. Клингера, говорил его словами, что она «…калечит уже не только человека, но и самого Бога, желая оставить Ему исключительно справедливость и лишить Его аспекта милосердия» [Там же][1008]. Энциклика Папы, появившаяся значительно позже, вступала в конфликт не только с идеями Достоевского, но и православным нарративом всепрощения, который принял писатель, а потому представлял художественное воплощение данных идей.

[1005] См. оригинал: „Niby nie, ale kolejnym niedocenianym źródłem nadziei na Boże miłosierdzie jest intuicja artystów. Wszyscy ludzie myślą tak, a wyjątkowe jednostki myślą inaczej, zgodniej z prawem współczucia. I to one mają rację".

[1006] См. оригинал: „Chrześcijaństwo pachnie siarką, choć powinno mieć zapach nadziei".

[1007] См. оригинал: „…już i przed Freudem Dostojewski, nie w sposób naukowy, lecz intuicyjny <...> ujawnił cały skomplikowany splot racji wewnętrznych człowieka, które domagają się usprawiedliwienia".

[1008] См. оригинал: „…kaleczy już nie tylko człowieka, ale i samego Boga, chcąc zostawić Mu tylko sprawiedliwość i pozbawić Go aspektu miłosierdzia".

Милосердие как одну из основ христианства называл польский экуменист и религиозный теолог, автор газеты Ян Турнау (Jan Turnau, род. 1933 г.), который видел некую «золотую середину» христианства именно в католицизме, а искать «правду» предлагал не только в библейском тексте, но и гораздо шире. В интервью для издания он замечал: «Ведь великие произведения литературы, Толстой или Достоевский, не говоря уже о Фомах Аквинских, – это почти библейские книги» [Wodecka 2011b: 24][1009].

Критически к энциклике Бенедикта XVI позже также подошел профессор, антрополог культуры, теолог, историк и публицист Станислав Обирек – личность популярная у читателя, но неоднозначная: с одной стороны, проповедует христианские ценности, с другой – имеет критический взгляд на Костел как систему; сам был ксендзом, но выбрал мирской путь, научную деятельность, женился[1010]. В статье газеты *Katolicyzm znów obraził się na świat* (*Католицизм опять обиделся на мир)* [Obirek 2008: 31] исследователь рассуждал о христианских ценностях в контексте противоречивых связей Костела и светского государства, атаковал Папу Бенедикта XVI и связанную с ним структуру. Он обращается к главе *Великий инквизитор* из *Братьев Карамазовых*: раздел статьи так и называется *Wielki inkwizytor i milczący Jezus* (*Великий инквизитор и молчащий Христос*). Достоевский там назван «недостижимым талантом описания подчинения человека католическим Костелом» [Там же][1011].

Станислав Обирек также рассуждал о категоричной позиции Папы, который, ссылаясь на Достоевского, ему же противоречил. В то же время, обратив внимание на такую деталь, исследователь отождествлял героев романного пространства с самим Достоевским, отбрасывая возможность полифонического прочтения текста. В материале обильно цитируется монолог Инквизитора о счастье для каждого ценой свободы. При этом Инквизитор автором материала соотносится с папством, которое, согласно исследователю, и критикует в своем романе Достоевский. С однозначностью последнего тезиса опять же можно спорить, но автор статьи его использует для личного сражения с Костелом, который он резко критикует как систему, разрушающую человеческую свободу. В ряду таких систем также названы коммунизм и фашизм, хотя и с оговоркой, что христианство основывается

[1009] См. оригинал: „Przecież wielkie dzieła literackie, Tołstoj czy Dostojewski, nie mówiąc o Tomaszach z Akwinu, to prawie księgi biblijne".

[1010] О взаимоотношениях с Костелом, сексуальных домогательствах ксендзов, уходе из институции бывший духовный деятель детально рассказал в новейшем издании *Stanisław Obirek w rozmowie z Arturem Nowakiem. Wąska ścieżka. Dlaczego odszedłem z Kościoła* [Stanisław Obirek… 2020]; журналист, сделавший интервью, сам был сексуальной жертвой ксендза, о чем рассказал в фильме братьев Секельских *Tylko nie mów nikomu*, упомянутом выше. Для понимания отношения к Костелу как институции может быть интересен сборник, в который вошли и статьи данного автора *Co nas łączy? Dialog z niewierzącymi* [Co nas łączy… 2002], а также его монография *Religia – schronienie czy więzienie?* [Obirek 2006].

[1011] См. оригинал: „Niedościgłym mistrzem opisu zniewolenia człowieka przez Kościół katolicki pozostaje Fiodor Dostojewski".

на любви к ближнему, а потому несравнимо с названными выше системами. Но автор требует, чтобы Костел признавался в грехах внутри самой системы. Вспоминается и Папа Иоанн Павел II, который любил читать роман *Идиот* Достоевского, а ведь там речь о Христе, которого Запад якобы утратил, а Россия сохранила. Автор статьи делает вывод: «Федор Достоевский не нашел бы себе места в энциклике Бенедикта XVI. Его наследие углублялось не в теологические системы, а в живое испытание *Евангелия* его героями» [Obirek 2008: 31][1012].

Если же обратиться к энцикликам самого Иоанна Павла II *Сотый год* (*Centesimus annus*, 1991 г.) [Ioannes Paulus PP. II 1991] и *Сияние истины* (*Veritatis splendor*, 1993 г.) [Ioannes Paulus PP. II 1993], то в них вопрос вызывает теза о построении хотя и системы добра, но путем ограничения или узурпации свободы человека. Папа выступает авторитарно за свободу добра. «Авторитарные тенденции» в личности Папы видел даже Юзеф Козелецки, восхищавшийся деятельностью и личностью понтифика и прощающий ему всё во имя устремления к нравственной цели добра [Kozielecki 1995: 10].

Отметим, что и «живое испытание», о котором упоминал Станислав Обирек, тоже не было эффективным и часто приводило к катастрофическим результатам в действиях героев-богоборцев, но сам Достоевский каждому открывал дверь надежды, чего некоторых лишает в энциклике Бенедикт XVI:

> Суд Божий является надеждой – равным образом потому, что он есть справедливость, и потому, что он есть милость. Если бы Его суд был только милостью, делающей неважным всё, что относится к земной жизни, тогда Бог остался бы нашим должником в ответе на вопрос о справедливости – вопрос, имеющий для нас решающее значение перед историей и перед Самим Богом. Если бы суд был чистой справедливостью, то он в итоге мог бы стать для всех нас исключительно поводом для страха. Воплощение Бога во Христе настолько тесно соединило друг с другом суд и милость, что справедливость получила твердую основу: все мы ожидаем нашего спасения «со страхом и трепетом (Флп 2, 12) [Бенедикт XVI 2007].

В финале энциклики Папа обращался к образу Девы Марии как символу надежды для грешного человека, что обнажает противоречие с приведенной ссылкой на Достоевского, для которого в *Братьях Карамазовых* образ Божьей Матери является ключевым в осмыслении христианской аскетики, когда Она просит помиловать даже убийц Сына.

Статья Станислава Обирека вызвала не только шквал эмоций со стороны верующих и духовенства, но и дискуссию на страницах газеты. Вероятно, немаловажен и тот факт, что Станислав Обирек – человек, который не

[1012] См. оригинал: „Fiodor Dostojewski nie odnalazłby się w encyklice Benedykta XVI. Jego pisarstwo było zanurzone nie w systemach teologicznych, ale w żywo doświadczanej przez jego bohaterów Ewangelii”.

просто ушел из Костела, но и открыто критикует его как систему[1013]. Статья появилась 12 января 2008 года, а уже 9 февраля публикуется развернутый ответ отца Веслава Давидовского (o. Wiesław Dawidowski, род. 1964 г.) под заглоловком *Nie taki papież straszny* (*Не так страшен Папа*) [Dawidowski 2008: 32], где спор о перебрасывании вины за недоверие между Костелом и миром назван игрой в «социально-религиозную песочницу» („religijno-społeczną piaskownicę"). Священник обращает внимание на то, что его оппонент в одной статье смешивает разные темы общественной жизни (польские споры о выпускном экзамене по религии, искусственном оплодотворении и Достоевского) а вдобавок необоснованно, по его мнению, опирается на наследие русского писателя, но всё это позволяет сделать следующее:

> Эти темы объединяет атака католического Костела на автономию человеческого разума и злоупотребление авторитета. Обирек выдвигает тезис: это католицизм наложил путы на Иисуса из Назарета и поработил целые общества во имя выдуманной религии, и, побежденный светом просвещения, закрылся в крепости мракобесия, не желая быть партнером миру [Там же][1014].

Действительно, Станислав Обирек не просто критикует систему Костела, но и зачастую его высказывания звучат как личная обида человека, отторгнутого системой. Оппонент обращает внимание на ошибочное (в духе Эрнеста Ренана (Ernest Renan, 1823–1892 гг.)) представление о Христе как об исторической фигуре, инструменте в руках Костела для борьбы с антропологическим началом, и продолжает:

> Папа обращается к Федору Достоевскому, суровому критику папства и вообще рецензенту западного христианства в непростом вопросе страшного суда. Тогда как рецензент энциклики Папы сосредоточивает свое внимание на том, чего этот текст вообще не касается, – на критике папства. Обвинение странное: разве нельзя ссылаться на текст великого русского писателя кому-то, чья институция этим самым писателем критикуется? [Там же][1015].

[1013] В последней книге-интервью в 2020 году Станислав Обирек посягает на святого Папу Ионна Павла II, говорит о его авторитаризме, консерватизме, называет «актером», а польский Костел сравнивает с коммунизмом в желании контроля над «темной толпой»: «Мое видение такое: польский католицизм не просто отдалился от христианства за последние 30 лет, но, более того, перестал быть религией» (см. оригинал: „Moja perspektywa jest taka, że polski katolicyzm nie tylko oddalił się w ostatnich 30 latach od chrześcijaństwa, ale wręcz przestał być religią") [Stanisław Obirek… 2020: 8]. Безусловно, такие оценки воспринимаются негативно в польской клерикальной среде, хотя, как замечает сам бывший священник, находят понимание и снисхождение на Западе и в либеральных кругах. Рассуждая о целибате в польском Костеле, Обирек ссылается на *Легенду о Великом инквизиторе* Достоевского, сравнивая лишение свободы взамен на обещание избавления от греха с подчинением в духовной иерархии [Там же: 237].

[1014] См. оригинал: „Tematy te łączy zamach Kościoła Katolickiego na autonomię ludzkiego rozumu i nadużycie autorytetu. Obirek stawia tezę: o to katolicyzm nałożył pęta Jezusowi z Nazaretu i zniewolił całe społeczeństwa w imię wydumanej religii, a pokonany światłem oświecenia zamknął się w twierdzy obskurantyzmu, nie chcąc być partnerem ze światem".

[1015] См. оригинал: „Papież sięga po Fiodora Dostojewskiego, surowego krytyka papiestwa i w ogóle recenzenta chrześcijaństwa zachodniego, w trudnej kwestii Sądu Ostatecznego. Natomiast

Оба участника спора используют Достоевского в качестве аргументации, но каждый говорит не о писателе и его мировоззрении с фактическим обоснованием, а лишь о своей правде и убеждениях. На наш взгляд, такого рода дискуссии не ведут к компромиссу или переубеждению какой-либо из сторон, а лишь укрепляют их в собственной правоте, хотя оба соглашаются с тезой понтифика: «Узнать Бога – истинного Бога – значит получить надежду» [Бенедикт XVI 2007].

Нет ничего сильнее надежды, которую дает Христос, – такой взгляд представляет и Папа Франциск, который в интервью, переведенном для газеты из издания "Vatican Insider", рассуждал о «страдании невинных»: «Моим учителем в жизненных вопросах был Достоевский, а вопрос, который он задавал напрямую и косвенно, – почему страдают дети, – всегда терзал мое сердце. На него нет ответа» [Tornielli 2013: 20][1016]. Вопрос «почему?» является главным вопросом к Богу, который безмолвствует, но Папа говорит о доверии Его промыслу. И в этом нет различия между христианскими конфессиями.

Христоцентризм Достоевского – то, что его сближает с представителями разных сторон дискуссионного поля. Слова о выборе между истиной и Христом уже стали хрестоматийными и неоднократно приводились в нашем исследовании при их упоминании на страницах газеты. Но есть и еще одна значительная цитата. В публикации-рецензии, посвященной фильму *Евангелие от Иоанна* (*The Gospel of John*, 2003 г.) британского режиссера Филипа Сэвилла (Philip Saville, 1930–2016 гг.), представлены рассуждения о личности Христа в культуре [Sobolewski 2005a: 10]. Среди прочих приведены и слова Достоевского из *Записной книжки* 1864–65 гг.: «Это – быть властелином и хозяином даже себя самого, своего я, пожертвовать этим я, отдать его – всем. В этой идее есть нечто неотразимо-прекрасное, сладостное, неизбежное и даже необъяснимое» [Достоевский 1971: 248]. Обращение к Достоевскому неслучайно, ибо именно *Евангелие* от Иоанна играет основополагающую роль в православии. А это делало данный текст особенным и для писателя. Известный философ В. В. Дудкин утверждал, что именно эта книга *Библии* определила «творческую манеру» Достоевского через трагедийность поэтики [Дудкин 1998: 337–348]. В стремлении «открыть человека» в Христе и видеть скрытого Христа в человеке критик Тадеуш Соболевски определял главную задачу христианской эстетики, что подтверждено рядом примеров в культуре. Неслучайно и обращение к знаковым словам для каждого поляка-католика из проповеди Иоанна Павла II во время первого визита в Польшу в качестве понтифика 2 июня 1979 года: «Человека нельзя до конца понять без Христа»

---

recenzent papieskiej encykliki skupia swoją uwagę na tym, czego tekst w ogóle nie porusza, a mianowicie na krytyce papiestwa. Zarzut kuriozalny: czy naprawdę nie wolno powoływać się na tekst wielkiego rosyjskiego pisarza komuś, kogo urząd jest przez tego samego pisarza krytykowany?".

[1016] См. оригинал: „Moim nauczycielem w kwestiach życiowych był Dostojewski, a pytanie, które zadawał wprost i pośrednio – dlaczego cierpią dzieci? – zawsze dręczyło moje serce. Nie ma na nie odpowiedzi".

[Sobolewski 2005a: 10][1017]. И в этом прослеживается полное совпадение с посылом Достоевского в универсальности, но расхождение состоит в том, что Папа обращался в гомилии к мессианству Польши и поляков.

Фундаментализм христианства, однако, становится опасным орудием в руках религиозных фанатиков. В современности такие группы в Польше стали называть «польским „катоталибаном"», на что обратила внимание в газете философ Агата Белик-Робсон. Она также отмечала желание данных групп короновать Христа, чтобы забрать светские основания у власти; религия при этом становится «лагерем с военной дисциплиной», а «добрый Бог» преображается в «мстительного, жестокого» по отношению к врагам.

Консервативная идея христианского фундаментализма не нова. А. Белик-Робсон отсылает к франкоязычному католическому философу, литератору, политику, дипломату, основоположнику политического консерватизма и наиболее влиятельному идеологу консерватизма конца XVIII – начала XIX вв. Жозефу де Местре (Joseph de Maistre,1753–1821 гг.). В публикации газеты она отмечает: «На это же намекал Достоевский в *Легенде о Великом инквизиторе*…» [Bielik-Robson 2011: 8][1018]. Важно заметить, что Ж. де Местре работал сардинским посланником в России (1803–17 гг.), а его труды в дальнейшем оказали влияние на ряд русских мыслителей (П. Чаадаев, Н. Данилевский, К. Леонтьев, К. Победоносцев (1827–1907 гг.) и пр.), в том числе Достоевского. На данную фигуру обращал внимание и Т. Венцлова в одном из опубликованных в газете и уже упоминаемых ранее нами писем А. Михнику: «Достоевский с большим интересом читал де Местре, практически изложив его доктрину в *Легенде о Великом инквизиторе* (правда, писатель не был ее приверженцем)» [Venclova 2016: 28][1019].

Об опасности религиозного фундаментализма, по мнению польской философа, предупреждает и бестселлер *Месть Бога* (*La Revanche de Dieu: Chrétiens, juifs et musulmans à la reconquête du monde*, 1991 г.) современного французского политолога и арабиста Жиля Кепеля (Gilles Kepel, род. 1955 г.), который обратил внимание не на упадок религиозных ценностей Европы XX века, а, наоборот, на «второе крещение Европы» и опасный расцвет идей религиозного фанатизма в исламе, христианстве и иудаизме [Kepel 1994]. Фатализм Освальда Шпенглера обретал новые черты, связанные не с упадком Европы через утрату духовности, а утрачивал эту духовность и приходил в упадок из-за чрезмерного

[1017] В публикации газеты данная цитата звучит так: „Nie można zrozumieć człowieka bez Chrystusa"; но в оригинале проповеди фраза, помещенная в более широкий контекст, звучала так: „Człowieka bowiem nie można do końca zrozumieć bez Chrystusa".

[1018] См. оригинал: „To samo sugerował Dostojewski w opowieści o Wielkim Inkwizytorze…".

[1019] См. оригинал: „De Maistre'a z wielkim zaciekawieniem czytał Dostojewski, dając prawie że wykład jego doktryny w *Legendzie o Wielkim Inkwizytorze* (co prawda nie podpisywał się pod nią)". В письме Венцлова рассуждал о крайностях, которые сходятся в насилии, независимо от идейных взглядов и их первоначальной основы.

следования догмам и инструментальной интерпретации религиозных идей. Действительно, как и Инквизитор Достоевского, религиозные фундаменталисты следовали логике перевирания ценностей и нарушали принципы добра и милосердия, которые были заложены в основании каждой религии.

Бил тревогу польский философ, историк идеи, публицист Марцин Круль (Marcin Król, 1944–2020 гг.), который рассуждал о духовном кризисе европейской цивилизации, переставшей задавать важный вопрос о причинности бытия. Мысли представлены в интервью газете о его книге *Europa w obliczu końca* (2012 г.) [Sroczyński, Michnik 2014: 12]. Здесь же приведена цитата из романа *Ości* (2013 г.)[1020] современного польского писателя с белорусскими корнями Игнация Карповича (Ignacy Karpowicz, род. 1976 г.) о том, что такие авторы, как Достоевский, стояли некогда на самой высокой полке, на которую сегодня никто не заглядывает, но еще серьезнее выглядит проблема по той причине, что это автор, отвечающий на вопросы, «которых уже нет». Для философа это ряд метафизических вопросов о совести, ответственности, зле, смысле бытия и пр. В ином интервью для газеты И. Карпович в том же тоне подчеркивал значимость русского писателя, характеризуя «последнюю книгу» Михала Витковского: «Достоевский смешивается с Грохолей, высокое – с низким, вещи материальные – с нематериальными ценностями» [Wodecka 2014: 24][1021].

Собственная история, католичество, фигура Папы Иоанна Павла II становятся также поводом к внутренней социальной поляризации в новой Польше. Известный польский журналист и публицист Томаш Лис (Tomasz Lis, род. 1966 г.) вступает в дискуссию с консервативными политическими силами, которые переписывают историю коммунистического и посткоммунистического прошлого, подчеркнуто говорят о необходимости люстрации и наказания «врагов» в современности, разрушают геройский миф Леха Валенсы и всех достижений сразу после 1989 года. И не все эти шаги вызывают однозначную общественную реакцию, так как либеральные группы требуют не прибегать к генерализации. В этой идеологической дискуссии используется русский писатель:

> Достоевский презирал поляков, так как считал, что под маской святости и морализаторства спрятаны бесчестность и подлость. Да что с него взять – русский, дело известное. Сегодня самые разные люди за границей утверждаются в презрении

[1020] Данная книга писателя, а также три иных произведения (*Gesty* (2008 г.), *Balladyny i romanse* (2010 г.), *Sońka* (2014 г.)) входили в финал литературной премии „Nike" (2009 г., 2011 г., 2014 г., 2015 г.). За роман *Balladyny i romanse* он получил «Паспорт» еженедельника „Polityka" (2011 г.).

[1021] См. оригинал: „Dostojewski miesza się z Grocholą, wysokie z niskim, rzeczy materialne z dobrami niematerialnymi". Упомянутая здесь Катажина Грохоля (Katarzyna Grochola, род. 1957 г.) – современная польская писательница и журналистка. Некоторые ее произведения переведены на русский язык. Как видно из цитаты, И. Карпович оценил ее творчество как нечто противоположное по смысловой наполненности наследию Достоевского.

> к полякам, которые опять собственными руками уничтожают героя и легенду. И даже не надо их на себя натравливать [Lis 2008: 22][1022].

Такие мировоззренческие позиции Достоевского используются как инструмент осознанного обострения политического спора, вызывая гневное отношение и к самой газете. А выход на «польский вопрос» в данном случае неизбежен.

Инструментальное использование Достоевского, как отмечалось, не является новым. Так, польский интеллектуал и публицист Константин А. Еленьски (Konstanty A. Jeleński, 1922–1987 гг.) обращал на это свое внимание еще более резко, о чем читаем в рецензии на издание его книги *Chwile oderwane*[1023] в публикации за 6 мая 2008 года, когда, рассуждая о предвестниках абстракционизма в живописи, он отмечал: «Мне это напоминает коммунистическую систему, в которой Иван Грозный и Достоевский, Шекспир и Бальзак являются „предшественниками" коммунизма» [Franaszek 2008: 20][1024]. Безусловно, оценка достаточно субъективная, но хорошо показывающая факт литературного манипулирования.

Политическая игра этическими ценностями, всё тот же инструментализм, применяемый к христианству, становится неотъемлемым признаком современной политической жизни. Ксендз, писатель и публицист Эугениуш Бужик (Eugeniusz Burzyk, род. 1960 г.) в публикации о Страстной неделе обратился к роману писателя:

> В *Братьях Карамазовых* Федор Достоевский пишет об Иисусе, который во время инквизиции в Сивилле сходит на землю. Воскрешает, исцеляет, учит состраданию. Толпы приветствуют Его в радости. Когда же Его арестовывают, никто Его не защищает, а Инквизитор утверждает, что те же люди, которые сегодня радовались Его чудесам, завтра собственными руками сожгут Его на костре. Эти прекрасные пальмовые ветви – также предостережение для всех тех, в том числе политиков, кто так охотно размахивает религиозными символами и знаменами, а в их поступках и решениях не видно верности Иисусу и *Евангелию* [Burzyk 2015: 6][1025].

[1022] См. оригинал: „Dostojewski gardził Polakami, bo uważał, że pod maską świętoszkowatości i moralizatorstwa chowa się niegodziwość i podłość. Ale cóż, Rosjanin, wiadomo. Dziś różni ludzie za granicą też utwierdzają się w pogardzie dla Polaków, którzy znowu własnymi rękami niszczą bohatera i legendę. I nawet nie trzeba ich przeciw sobie szczuć".

[1023] В контексте творчества Ф. М. Достоевского автор интересен с точки зрения перспективы компаративистских связей с наследием В. Гомбровича и Ч. Милоша.

[1024] См. оригинал: „Przypomina mi to system komunistyczny, w którym Iwan Groźny i Dostojewski, Szekspir i Balzac są «prekursorami» komunizmu".

[1025] См. оригинал: „W *Braciach Karamazow* Fiodor Dostojewski pisze o Jezusie, który podczas inkwizycji w Sewilli powraca na ziemię. Wskrzesza, uzdrawia, naucza o miłosierdziu. Tłumy witają Go z radością. Kiedy jednak zostaje aresztowany, nikt Go nie broni, a Inkwizytor twierdzi, że ci sami ludzie, którzy dziś cieszyli się z Jego cudów, jutro własnymi rękami spalą Go na stosie. Te piękne gałązki palmowe to także przestroga dla tych wszystkich, również polityków, którzy tak chętnie wymachują religijnymi symbolami i sztandarami, a w ich postępowaniu i decyzjach nie widać wierności Jezusowi i Ewangelii".

Появляется и соотношение текста Достоевского с современной польской политической ситуацией после повторного прихода к власти консервативной партии «Право и справедливость» в 2015 году. Методы подчинения системы одной правящей структуре вызвали недовольство и протест либеральной части общества, которое не приняло консервативные преобразования, зачастую вступающие в противоречие с законами страны. Историк и оппозиционный деятель коммунистической Польши, родившийся в Москве Кароль Модзелевски (Karol Modzelewski, 1937–2019 гг.) говорил, что партия власти видит перед собой не просто путь изменений, но «великое задание для великого миссионера», на что в интервью с ним для газеты возражал журналист и публицист газеты Павел Вроньски: «Это, пожалуй, больше похоже на Великого инквизитора, который говорит Иисусу, что свобода не нужна, люди слабы и грешны, поэтому для их же блага необходимо ими управлять с помощью чуда и авторитета». На что Модзелевски только замечает: «Я давно не читал *Братьев Карамазовых*. Достоевский превосходно понимал сложность человеческой души» [Wroński 2016: 14][1026]. А также опубликовал текст-предупреждение о том, что невозможно делать добро методами несвободы и зла, что, обладая универсализмом смыслового посыла, может быть применено по отношению к любой политической системе. Обращаясь к личности профессора, социолога и историка Анджея Зыбертовича (Andrzej Zybertowicz, род. 1954 г.)[1027], ставшего идейным вдохновителем Ярослава Качиньского и его партии, тот же Павел Вроньски писал: «Если бы Федор Достоевский знал Зыбертовича, сделал бы из него Петра Верховенского в *Бесах*» [Wroński 2018: 8][1028]. Столь негативная характеристика, на первый взгляд, всегда в публикациях имеет место, когда предупредительная функция антиутопии подтверждает свое звучание в методах не только польской политической элиты, но и власти вообще.

Авторитаризм связан не только с удержанием власти силой, но и ложью как методом влияния, навязывания идей и позиций. Об этом предупреждал Достоевский, всё чаще об этом рассуждают и авторы газеты. Одним из примеров стала смерть польского поэта и бывшего священнослужителя Тадеуша Хабровского (Tadeusz Chabrowski, 1934–2016 гг.). Он уехал в США еще в 1961 году, но всю свою жизнь и творчество посвятил Польше, поэтому ряд общественных фигур обратились к администрации кладбища в Ченстохове (недалеко от места рождения поэта), чтобы получить

[1026] См. оригинал: „Chyba raczej Wielkiego Inkwizytora, który mówi Jezusowi, że wolność jest niepotrzebna, ludzie są słabi, grzeszni i dla ich dobra trzeba nimi rządzić cudem i autorytetem. – Dawno nie czytałem *Braci Karamazow*. Dostojewski doskonale rozumiał skomplikowanie ludzkiej duszy".

[1027] Профессор Анджей Зыбертович связан с партией «Право и справедливость», был советником (2008–2010 гг.) президента Леха Качиньского (Lech Kaczyński, 1949–2010 гг.), а с 2015 года стал советником президента Анджея Дуды (Andrzej Duda, род. 1972 г.), выходца из той же партии.

[1028] См. оригинал: „Gdyby Fiodor Dostojewski znał Zybertowicza, uczyniłby z niego w *Biesach* Piotra Wierchowieńskiego".

разрешение на похороны на Аллее почета. Они получили отказ. Как заметил публицист газеты Мариуш Щигел, это был человек, который кричал Богу, «что Он нужен, как это делали Пикассо, Моне, Достоевский» [Szczygieł 2017: 2]. Но не это определило значимость его персоны для «правильной» идеологии. В биографии Хабровского есть шаг, который сделал его чужим: в 1967 году он ушел из монастыря и женился. А это перевесило в идеологическом ключе все его достижения и заслуги. Как видим, это же стало причиной общественного и системного конфликта и с другими священниками.

Известный в Польше ксендз, философ, поэт и публицист Альфред Марек Вежбицки (ks. Alfred Marek Wierzbicki, род. 1957 г.), рассуждая в публикации газеты о надежде, свободе и милосердии, охарактеризовал данные понятия как «неразрушимую триаду». При этом он обратил внимание на опасность «политизированной религии», которая используется в борьбе с политическими оппонентами. В качестве «показательного пересказа драмы христианства» священник назвал *Легенду о Великом инквизиторе*:

> Достоевский видит деструктивные для сущности христианства результаты Костела без Христа, занимающегося устроением мира без свободы, милосердия и надежды. Эта триада является стержнем послания Христова. Поэтому Великий инквизитор считает, что его новое пришествие на землю создает препятствие для проекта тотальной власти Костела над человеком. Антропология и религия в политизированной версии поддаются радикальному расщеплению, нет речи о доверии человеку, признании его слабости и его величия, но – о миропорядке, устроенном через эффективные рациональные действия [Wierzbicki 2017: 11][1029].

Духовная сущность свободы человека подменяется материальными благами, но вне свободы. Ксендз Вежбицки обширно цитирует слова Инквизитора о свободе как о страшной тяжести для человека[1030], а также демонстри-

---

[1029] См. оригинал: „Dostojewski dostrzega destrukcyjne dla istoty chrześcijaństwa konsekwencje Kościoła bez Chrystusa, zajmującego się urządzaniem świata bez wolności, miłosierdzia i nadziei. Ta triada jest rdzeniem przesłania Chrystusa, dlatego Wielki Inkwizytor uznaje, że jego ponowne zjawienie się na ziemi stanowi przeszkodę dla projektu totalnej władzy Kościoła nad człowiekiem. Antropologia i religia w upolitycznionej wersji ulegają radykalnemu rozszczepieniu, nie chodzi o zaufanie do człowieka, afirmację jego słabości i jego wielkości, lecz o porządek zbudowany za sprawą skutecznych racjonalnych działań".

[1030] В тексте публикации приведена следующая цитата из романа: «Вместо того чтоб овладеть людскою свободой, ты умножил ее и обременил ее мучениями душевное царство человека вовеки. Ты возжелал свободной любви человека, чтобы свободно пошел он за тобою <…> Вместо твердого древнего закона – свободным сердцем должен был человек решать впредь сам, что добро и что зло, имея лишь в руководстве твой образ пред собою, – но неужели ты не подумал, что он отвергнет же наконец и оспорит даже твой образ и твою правду, если его угнетут таким страшным бременем, как свобода выбора» [Достоевский 1976а: 232]. (Польск. пер. Александра Вата: „Zamiast zapanować nad ludzką wolnością, zwiększyłeś ją i obciążyłeś jej mękami duchowe królestwo człowieka na wieki. Zapragnąłeś dobrowolnej miłości człowieka, aby z wolnej woli poszedł za Tobą <…> Zamiast dawnego twardego prawa – odtąd człowiek miał w swobodzie swojego serca rozstrzygać sam, co jest dobre, a co złe, mając

рует, как в современной жизни духовные лица ограничивают человеческую свободу якобы из страха перед утратой истинной веры и либеральными ценностями. За благими намерениями скрывается опасное «осознанное низведение свободы и совести», о чем предупреждал уже ксендз Тишнер. Звучит антиутопическое предостережение об опасности инструментализма религиозных категорий, о чем говорил Достоевский, но его художественная реальность стала действительностью в современной жизни, которая неизбежно совмещает идеи христианства и либерализма в демократическом мироустройстве, как констатирует Вежбицки.

Милосердие определено ксендзом как важнейшая основа христианства (и в этом он сходится с идеей Папы Иоанна Павла II и Папы Франциска), которая приближает к идеалам Бога, а потому так близка к дефиниции свободы: «Неслучайно Великий инквизитор, отбросив дар свободы, с подчеркнутым пренебрежением относится и к милосердию» [Там же][1031]. Через милосердие Вежбицки видел путь не только к обновлению самого костела, но и общества.

В интервью с Янушем Опрыньским также появился вопрос о Великом инквизиторе и возможности узнаваемости Христа в современности, на что режиссер ответил: «У Великого инквизитора много масок, он убеждает нас, что порабощение – это свобода, и он готов послать на костер каждого бунтовщика, включая первого юродивого, каким был Христос» [Krysiak, Opryński 2017: 20][1032]. Данный ответ напрямую соотносится с разными сферами жизни, когда лидеры примеряют на себя различные обличия. Зло остается вечно современным и актуальным для режиссера, а ответственность несет в первую очередь сам человек, который может быть как жертвой, так и палачом. Именно для этой характеристики Опрыньски приводит слова Дмитрия Карамазова: «Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил» [Достоевский 1976а: 100]. Режиссер призывал воспользоваться уроком от Достоевского, чтобы «выслушать все правды».

Тадеуш Гадач, сам покинувший монастырские стены после беременности его любовницы, вступил в конфронтацию с системой и, как и Станислав Обирек, увидел ее сущность изнутри. Гадач признавался, что получил от Костела предложение «туризма» – выезда на учебу за границу. Он отказался, но знал, что многие из его коллег имели детей и продолжали служить в Костеле. Идея замалчивания грехов для Гадача ведет к еще большим катастрофам для данной институции. Однако это разрушает миф святости самого Иоанна Павла II, который не пресек ужасающих педофильских

---

tylko przed sobą Twój obraz, Twój wzór. Ale czyś Ty nie pomyślał, że człowiek w końcu odrzuci nawet Twój obraz i Twoją prawdę, jeżeli się go obciąży takim strasznym brzemieniem jak wolność wyboru?").

[1031] См. оригинал: „Nie przypadkiem Wielki Inkwizytor, odrzuciwszy dar wolności, z wyraźną pogardą odnosi się do miłosierdzia".

[1032] См. оригинал: „Wielki Inkwizytor ma wiele przebrań, wmawia nam, że zniewolenie to wolność, i gotów jest posłać na stos każdego buntownika, łącznie z pierwszym Jurodiwym, jakim był Chrystus".

преступлений во время своего понтификата. Гадач в интервью для газеты ставит вопрос, в полной мере присущий Ивану Карамазову:

> Для меня опыт зла связан с тем, что пишет Достоевский: одна слезинка ребенка не оправдывает спасения для всех. Одна обида. Мне не хочется верить, что у Иоанна Павла II не было такой чувствительности. Но есть внутри меня и вопрос: была чувствительность, но был уничтожен системой? Поэтому не реагировал? [Skowrońska 2019: 18][1033].

Как видим, историко-политический и религиозный контекст рецепции Достоевского в газете отражает масштабные геополитические процессы рубежа XX–XXI вв. Творчество писателя становится яркой иллюстрацией современности. Постототалитарное развитие несет целый спектр неразрешенных проблем в различных странах и регионах. В рецепции звучат вопросы нравственности, религиозности, духовности, вписанные в политическое развитие новой истории. Общества, травмированные коммунизмом, оказываются неспособными до конца пройти путь очищения. На обломках старой тоталитарной системы рождается новая антиутопическая реальность, лишенная милосердия и правды. Дополнительную опасность привносит религиозный фундаментализм, в котором подменяются ценностные ориентиры во имя инструментальных решений. Идея взаимного раскаяния и прощения звучит утопически и даже инфантильно. В современности происходит геополитическое позволение на зло, что выглядит как цикличность в существовании различных систем.

Смоленская катастрофа, ее последствия и Достоевский

Страшнейшей трагедией современной польской истории стала катастрофа президентского самолета под Смоленском. 10 апреля 2010 года в ней погиб президент Польши Лех Качиньски с супругой и еще 94 человека, среди которых значительная часть польской политической элиты. Мероприятие памяти 70-й годовщины Катынских расстрелов превратились в новую национальную трагедию. Однако после траура страну охватили политические манипуляции, а также обвинения, в том числе и россиян. Говорилось о взрыве самолета, о том, что русские должны попросить прощения и пр.

Военные преступления НКВД, массовые убийства поляков, в основном офицеров в 1940 году, имели шанс после их официального признания российской стороной[1034] стать точкой преодоления исторических недомолвок.

[1033] См. оригинал: „Dla mnie doświadczenie zła wiąże się z tym, co pisze Dostojewski: jedna łza dziecka nie usprawiedliwia zbawienia wszystkich. Jedna krzywda. Nie chce mi się wierzyć, żeby Jan Paweł II nie miał takiej wrażliwości. Ale jest też we mnie pytanie: miał wrażliwość, ale był zniszczony przez system? Dlatego nie reagował?".

[1034] Еще до трагедии в Смоленске 2 апреля 2010 года, изменив программу эфира, государственный телеканал «Культура» показал в пятничной вечерней сетке *Катынь* (*Katyń*, 2007 г.)

Этого, однако, не произошло – новая трагедия на фоне Катыни разделила не только Варшаву и Москву еще больше, но и произвела трещину внутри польского общества.

В некотором смысле закономерно, что фамилия Достоевского не могла не появиться в контексте данного события. В интервью для газеты философ Лилианна Кейзик (Lilianna Kiejzik) предлагала смотреть на Катынь как на «преступление сталинизма, а не русского народа». На ее замечание, что русские всегда хорошо относились к полякам, журналист газеты Петр Волковски (Piotr Wołkowski) заметил: «Достоевский был бы хорошим контрпримером этой тезы» [Wołkowski 2010a: 2][1035]. Подчеркнем, что писатель появляется там, где возникает хоть некий конфликт или намек на него между русскими и поляками. Профессор ответила так: «Достоевский, после того как его смертный приговор был заменен ссылкой, встретился там со многими поляками. Он пережил с ними очень трудный опыт. Не было у него за что их любить. Но разве у Достоевского нет права на собственное мнение?» [Там же][1036]. И здесь звучал призыв к взаимному познанию, указывалось, что существует множество поляков, которые любят творчество Достоевского, но при этом забывают, что русская литература гораздо шире. Плоскость культуры и проникновения через нее – тот срез, на котором можно укладывать отношения между людьми, а государственная политика должна быть направлена на единение, а не разделение. Славянство и христианство – это схожесть и различие на пути к экуменизму через их осознание и приятие. При этом философ не считала, что русские должны извиняться за Катынь, ибо это уже было сделано ранее, а слова останутся только словами.

Специально для газеты подготовил статью писатель Виктор Ерофеев, который рассуждал о фатуме Катыни в польской истории. В то же время для России это был лишь фрагмент личной национальной трагедии сталинизма:

> Они даже не понимали, в чем дело, а даже если и понимали, то склонялись к мысли, что на протяжении веков в отношениях с Россией на совести у поляков

Анджея Вайды, хотя до этого фильм не попал в широкий прокат в России. Это не была трансляция на наиболее рейтинговых каналах, но так символически реализовывалось политическое решение перед визитом тогдашнего премьер-министра Владимира Путина в Катынь на памятные мероприятия. Уже после трагедии (26 ноября 2010 года) Государственная Дума Российской Федерации приняла заявление *О Катынской трагедии и ее жертвах*. Массовые расстрелы польских граждан были названы «актом произвола тоталитарного государства» и совершались «по прямому указанию Сталина и других советских руководителей». Данные преступления были подвергнуты «осуждению» [Заявление 2010].

[1035] См. оригинал: „Dostojewski byłby dobrym kontrprzykładem tej tezy".

[1036] См. оригинал: „Dostojewski, po tym jak jego wyrok śmierci został zamieniony na zsyłkę, spotkał na zesłaniu wielu Polaków. I miał z nimi bardzo złe doświadczenia. Nie miał za co ich kochać. Ale czy Dostojewski nie ma prawa do własnej opinii?". Данное интервью было напечатано на региональных страницах (Zielona Góra), а уже через день перепечатано на страницах иного приложения (Radom) [Wołkowski 2010b: 2].

> столько вины, что убийство офицеров – это, в общем, разумное наказание за взгляд на Россию как на неспособную к изменениям империю. Кривлялись: «У нас есть культура, великая, мировая, Достоевский, Толстой!» Не помогало: культура – культурой, а Россия – говно [Jerofiejew 2010: 25][1037].

Получалось, что самой великой культуры для диалога недостаточно. Смоленская катастрофа вскрывала старые раны истории и обоюдные обиды. Писатель пытался разобраться в значимости катынских преступлений для двух народов. В то же время Ерофеев входил в поле «польского вопроса», когда открыто назвал решение на посадку президентского самолета в сложных погодных условиях результатом «польской гордости», за которую «нужно платить». Трагедия же имела для писателя и иное измерение: на этот раз она давала шанс россиянам, чтобы заглянуть вглубь исторической правды о Катыни, становившейся «знаком совместного несчастья».

Собственно польская дорога к демократии протянулась через политические разделы и погруженность в общественные споры на протяжении долгих лет. Выхода из кризисных ситуаций искали многие исследователи, публицисты и политики. Так, социолог, публицист, литературный и театральный критик, основатель и редактор издания „Krytyka Polityczna" Славомир Сераковски (Sławomir Sierakowski, род. 1979 г.) написал *List otwarty do partii* (*Открытое письмо к партиям*), в котором попытался разобраться в выборе «между двумя Польшами». Письмо было опубликовано на портале газеты 19 июня 2011 года. Автор упрекал политические партии, устремленные лишь к росту рейтингов, а не к системным изменениям, и ставил вопрос о ложности демократии, к которой шли после 1989 года, а пришли к политическому цинизму и популизму. Обратился Сераковски и к наследию Достоевского:

> В последнем написанном Достоевским рассказе *Сон смешного человека* герой считает, что жизнь является куда более важной, нежели смысл жизни. В противовес героям *Бесов*, в которых Кириллов считает свою теорию важнее, чем жизнь, или Шигалев утверждает, что теория важнее, чем миллион жизней. Разве современный «постполитический контракт» выгоден для нас? Стоит ли отказываться от демократии за гарантию избежать физического насилия? Стоит ли отдать возможность деятельности за безопасность? [Sierakowski 2011][1038].

[1037] См. оригинал: „Nawet nie wiedzieli, o co chodzi, a jeśli nawet wiedzieli, to skłaniali się ku myśli, iż na przestrzeni dziejów w stosunkach z Rosją Polacy mają na sumieniu tak wiele win, że zabójstwo oficerów to w sumie rozsądna kara za patrzenie na Rosję jako na nierokujące zmian imperium. Krzywili się: «Mamy kulturę, wielką, światową, Dostojewski, Tołstoj!». Nie pomagało: kultura – kulturą, a Rosja – gównem".

[1038] См. оригинал: „W ostatnim napisanym przez Dostojewskiego opowiadaniu *Sen śmiesznego człowieka* bohater uważa, że życie jest ważniejsze niż sens życia. Odwrotnie niż bohaterowie *Biesów*, w których Kiryłow przedkłada swoją teorię nad życie czy Szigałow, twierdzący, że teoria ważniejsza jest niż milion żyć. Czy współczesny «kontrakt postpolityczny» nam się opłaca? Czy warto rezygnować z demokracji, za gwarancje uniknięcia przemocy fizycznej? Czy warto oddać podmiotowość za bezpieczeństwo?".

Уже в печатном издании газеты за 9 июля ответ дал социолог, политолог, публицист и преподаватель Радослав Марковски (Radosław Markowski, род. 1957 г.), который вступил в полемику с Сераковским и заявил, что «это еще не конец демократии» и что нет сговора партий. Обращение же в письме к наследию «провидцев уровня Милоша и Достоевского» он охарактеризовал как неясное для читателя [Markowski 2011: 23]. В то же время исследователь подчеркивал, что польская демократия насчитывала всего два десятилетия, а это требовало дальнейшей работы по ее формированию.

На поиск исторической справедливости обращалось внимание в еще одной публикации. В интервью для газеты, рассуждая о фигуре Леха Валенсы, писатель Януш Гловацки указывал на личную зависть как главную причину попыток политического очернения героя, который для него не только в силе, но и в слабости. Для подтверждения своих доводов он прибегнул к Достоевскому: «Еще мастер Достоевский учил, что мы зачастую совершаем геройские поступки от страха, а честными бываем потому, что у нас не хватает отваги поступить по-свински» [Smoleński 2011: 18][1039]. Писатель здесь говорил не только о Валенсе, которого под псевдонимом Bolek обвинили в сотрудничестве с коммунистическими спецслужбами, но и о поляках как народе, создающем свои исторические мифы. Смоленскую катастрофу Гловацки охарактеризовал как повод к выстраиванию «стены ненависти» между людьми. А то, что трагедия случилась в России, стало дополнением к характеристике уже известных ранее истоков и причин политического и социального конфликта, который смешивал трагедию с фарсом.

Кшиштоф Варга[1040] в своем эссе для газеты идет еще дальше и смотрит на Польшу через эстетику зла. Отмечая, что «силой ускорения» для культуры вообще стал образ Сатаны, а в качестве примеров он привел Данте, Мильтона, Гёте, Байрона, Достоевского и пр. В свете инфернального анализа Варга пришел к выводу, что «дьявол является поляком», но «как побежденный герой», судьба которого напоминает публицисту судьбу страны: «…она бунтует против сильнейшего, а затем по-геройски проигрывает и изгоняется в ад. А ко всему прочему имеет плохие связи с общественностью. И никто, как и Сатану, Польшу не понимает» [Varga 2011a: 22][1041].

[1039] См. оригинал: „Już mistrz Dostojewski nauczał, że często dokonujemy bohaterskich czynów ze strachu, a jesteśmy uczciwi, bo nie mamy odwagi zrobić świństwa".

[1040] Кшиштоф Варга является редактором отдела культуры ежедневника „Gazeta Wyborcza"; автор нескольких романов и эссе, в 2009 году за книгу эссе *Gulasz z turula* (*Гуляш из турула*) получил приз читательских симпатий в главном литературном конкурсе Польши „Nike". В своем эссе в газете о серии из шести автобиографических романов *Моя борьба* (*Min Kamp*, 2009–2011 гг.) современного норвежского писателя Карла Уве Кнаусгора (Karl Ove Knausgård, род. 1968 г.) К. Варга обратил внимание на литературный дискурс нашего времени, который базируется на «императиве сравнения», когда авторов называют «новый Кафка», «новый Достоевский» и пр. Норвежского писателя критика сравнивала с Прустом [Varga 2014a: 16].

[1041] См. оригинал: „…buntuje się przeciw silniejszemu, a potem bohatersko przegrywa i zostaje strącona do piekieł. A w dodatku ma złe public relations i nikt Polski tak jak Szatana nie rozumie".

Кроме того, он обращает внимание на отрицание католиками допускаемого гностиками примирения Бога с Дьяволом, а это для Варги и есть главная причина невозможности объединения поляков как народа:

> …каждое воссоединение для нас несет в себе запах предательства, капитуляции, «торговицы». Сатана поэтому не может получить искупления. Польша, кажется, тоже не может. А поэтому мы вместе с Сатаной обречены друг на друга. Нечего обижаться, протестовать, бить в колокола – нет Польши без Сатаны, а может, и Сатаны без Польши уже не было бы [Там же][1042].

От христоцентризма Польша здесь уведена в инфернальный центр в социальном и политическом противостоянии внутри страны. Такая характеристика для консервативной части конфликтного дискурса сразу же углубляет конфронтацию.

Уже через две недели на страницах газеты за 15 октября 2011 года появилось очередное эссе автора. Заголовок перефразирует название книги консервативного политического лидера Ярослава Качиньского: оригинал названия *Polska naszych marzeń* (*Польша наших мечтаний*, 2011 г.) стал звучать в публикации Варги как *Polska naszych szaleństw* (*Польша наших безумий*). Автор останавливался на анализе культурных взглядов политика, который обвинял писателей современности Ольгу Токарчук (Olga Tokarczuk, 1962 г.) и Анджея Стасюка (Andrzej Stasiuk, род. 1960 г.) в следовании коммерческим целям для «рыночного успеха в Германии». Обратим внимание, что Ольга Токарчук и Анджей Стасюк на тот момент уже были обладателями национальной литературной премии „Nike" – 2008 г. и 2005 г. соответственно, а также множества иных наград. Позже Токарчук получит Букеровскую премию (2018 г.) и станет лауреатом Нобелевской премии по литературе (2018 г.). Политик же говорил о «глупости, обезьянничаньи, чувстве слабости, посткоммунистической реакции», чем вызвал возмущение Варги, обвинившего Качиньского в грубости и зависти, здесь со ссылкой на Достоевского он в ироничном тоне продолжил: «…я уверен, что Достоевский и Манн также испытывали чувство зависти к чужим успехам» [Varga 2011b: 38][1043]. Данная публикация вписывалась в польский социально-политический конфликт, но, как видно, не служила его преодолению, а снова лишь усугубляла.

В своих эссе на страницах газеты в 2012 году К. Варга снова обратился к Достоевскому, анализируя публикации американской славистки, литературоведа Эвы Томпсон. Речь шла об отсутствии и потребности «большого романа» в современной польской литературе, в качестве

[1042] См. оригинал: „…każde pojednanie dla nas ma od razu zapach zdrady, kapitulacji, targowicy. Szatan zatem nie może być zbawiony. Polska, zdaje się, też nie. A więc jesteśmy z Szatanem skazani na siebie, nie ma co się obrażać, protestować, dzwonić na trwogę, nie ma Polski bez Szatana, a może i Szatana bez Polski by już nie było".

[1043] См. оригинал: „…jestem przekonany, że Dostojewski i Mann też bywali zazdrośni o cudze sukcesy".

образца назывался Достоевский (а не Толстой): нечто «вроде улучшенного Достоевским нового *Потопа*». На что К. Варга иронично отмечал: «Дело серьезное, если мы должны брать за образец антипольского великорусского писателя» [Varga 2012a: 14][1044]. Если американская литературовед говорила о расширении проблематики литературного контекста до мирового уровня, то Варга делал обратный ход: сужал значение русского писателя до уровня стереотипности.

Желание правых сил контролировать литературу привлекло внимание К. Варги в еще одном очерке газеты, в котором автор обращался к публикациям о современной польской литературе в журнале „Uważam Rze”[1045], где критиковался и сам Варга, и такие писатели, как Гомбрович и Пильх, но восхвалялся журналист, писатель, общественный деятель Бронислав Вильдштейн (Bronisław Wildstein, род. 1952 г.), имеющий явно правые политические взгляды. К. Варга приводил высказывание о его романе *Ukryty* (2012 г.) другого польского писателя, переводчика, специалиста по творчеству Самюэля Беккета (Samuel Beckett, 1906–1989 гг.) Антони Либеры (Antoni Libera, род.1949). Текст Вильдштейна сравнивался с *Бесами* Достоевского и рядом других произведений иных авторов (Конрад, Оруэлл, Кёстлер, Уэльбек). На такое восхваление К. Варга отреагировал обещанием купить роман, ибо его интересует, как он иронично замечал, «возрождение национальной литературы» [Varga 2012c: 14]. Уже в следующей публикации К. Варга признавался, что исполнил обещание прочитать роман, и предлагал его субъективный разбор. Упоминал польского литературного критика Хенрика Березу (Henryk Bereza, 1926–2012 гг.), который, по его словам, также «имел чрезвычайную склонность к провозглашению время от времени польских Достоевских и польских Кафки» [Varga 2012d: 14][1046]. Только эти «гении» как появлялись, так и исчезали. К. Варга определил жанр романа как «постсмоленский детектив» („kryminał postsmoleński”), в который вплетаются элементы катастрофы президентского самолета, ставшей основой разделения поляков, как пишет автор, на «патриотов» и «предателей». Одни становятся в романе защитниками национальных ценностей, традиционализма, другие – их разрушителями либеральной направленности, поэтому изображаются тенденциозно негативно с целью усугубления политической конфронтации. Литература снова становилась инструментом в руках политиков и их сторонников.

В контексте общественной конфронтации усилителем служит обращение к религиозным символам в культуре, что может выходить из пространства произведения в жизнь. Современный акционизм – это также переход определенных границ, «жертвоприношение сакрум на алтаре профанум». Таким

[1044] См. оригинал: „Sprawa poważna, skoro mamy się wzorować na antypolskim wielkoruskim pisarzu”.

[1045] Издание было еженедельным, позже – ежемесячным, выходило в 2011–2016 гг. (Варшава).

[1046] См. оригинал: „…miał intensywną skłonność do ogłaszania co jakiś czas polskich Dostojewskich i polskich Kafków”.

примером стало скандальное выступление группы "Pussy Riot" 21 февраля 2012 года в храме Христа Спасителя в Москве. В итоге участницы панк-молебна *Богородица, Путина прогони!* Мария Алёхина и Надежда Толоконникова получили по два года исправительной колонии за «хулиганство по мотивам религиозной ненависти». На страницах газеты данное событие не осталось без внимания и даже привело к параллелям с нынешней польской ситуацией. В этом контексте появилась фамилия современного русского режиссера театра и кино Ивана Вырыпаева (род. 1974 г.). Он жил в России и Польше (его жена – польская актриса Каролина Грушка (Karolina Gruszka, род. 1980 г.)) и предвещал «гибель мира без Бога». Здесь намечена параллель с Достоевским, для которого тоже, как отмечалось, мир без Бога – нечто немыслимое. Автор статьи – польский поэт, переводчик русской литературы, публицист Ежи Чех – писал:

> …Вырыпаев, хотя и погружен в современность, вырастает из наследия великой русской религиозно-философской мысли. Эпохи, ознаменованной именами Льва Толстого, Федора Достоевского и Владимира Соловьева. Великих писателей и мыслителей, величие которых заключалось не только в силе формы и содержания литературного произведения, но в первую очередь в понимании основных вызовов, перед лицом которых стали русские и без преувеличения – всё человечество. Достоевский и Соловьев также обладали профетическим даром: они писали о событиях, решающих, когда наступит судный день в момент второго пришествия Христа на землю [Czech 2012: 23][1047].

Иван Вырыпаев говорит об угрозе католической вере в Польше, нарушении пространства сакрум в современной культуре. Это, однако, вызывает несогласие автора публикации, который, ссылаясь на Чеслава Милоша (*Traktat teologiczny*), К. Кеслёвского (*Dekalog*), Д. Масловскую (ее высказывание о том, что «мир без Бога потерял центр»), демонстрирует неотъемлемость темы существования Бога, правды и смысла бытия от польской культуры. Настоящую проблему и угрозу Ежи Чех видел в «форме веры и религии» в современной действительности. Здесь он ссылался на работу *Etyka solidarności* (2000 г.) польского священнослужителя, философа Юзефа Тишнера, который предостерегал Костел от связи с политиками, результатом чего стала «болезненная религия». Умение вести диалог на плоскости христианства – это для автора и есть то, о чем говорит вера и дело Иоанна Павла II. Через акцию "Pussy Riot" Ежи Чех выходил на концептуальную дискуссию о религии, которую представлял не просто как конгломерат запретов, но идею всепрощения, к которой парадоксально был устремлен

[1047] См. оригинал: „…Wyrypajew – choć zatopiony we współczesności – wyrasta z dorobku wielkiej rosyjskiej myśli filozoficznej i religijnej. Epoki znaczonej nazwiskami Lwa Tołstoja, Fiodora Dostojewskiego i Władimira Sołowjowa. Wielkich pisarzy i myślicieli, których wielkość polegała nie tylko na sile formy i treści dzieła literackiego, lecz nade wszystko na uchwyceniu zasadniczych wyzwań, przed którymi stanęli Rosjanie i bez mała cała ludzkość. Dostojewski i Sołowjow mieli też dar profetyczny – pisali o sprawach ostatecznych, gdy nadejdzie dzień sądu podczas drugiego przyjścia Chrystusa na ziemię".

и Достоевский. Акция русской панк-группы для автора обретала такой же профанум, как и «болезненная религия» Ярослава Качиньского и Тадеуша Рыдзыка, «мессианская интерпретация смоленской катастрофы», «надругательство над крестом» перед резиденцией президента. Речи о правде здесь не шло, религиозные же символы становились орудием циничного политического манипулирования.

В другой публикации о Ярославе Качиньском приводились слова представителя его партии, политика Станислава Пенты (Stanisław Pięta, род. 1971 г.), утверждавшего, что Адам Мицкевич, если бы был жив, вступил бы в их партию и написал бы эпос об их лидере. Автор публикации, иронизируя, задается вопросом: а что с другими польскими писателями, а также представителями мировой литературы, среди которых и «некий Достоевский» [Anderman 2013: 10]? Опора на известные символы культуры выступает средством риторической убедительности в политической игре. Такие ходы должны также демонстрировать элитарность говорящего, образованность, хотя и не имеют под собой никакой фактологической основы. Тогда как иронически звучит иное упоминание Ярослава Качиньского вместе с фамилией Достоевского в публикации за 18 мая 2017 года: «Недавно сенсацию вызвала информация, что Ярослав Качиньски появился в сейме с книгой – нет, это не был Достоевский, Троянов или Уэльбек, а книга на тему здорового питания» [Parys 2017: 19][1048].

Политические споры и конфронтации предстают чертой демократического общества, но зачастую конфликтность переходит этические границы. Голосом в политике становятся и отзывы или заявления иерархов Костела. Так, рассуждая о духе человека во время поста, архиепископ Варшавы Казимеж Ныч (Kazimierz Nycz, род. 1950 г.) обратился к верующим с посланием, в котором напомнил о сохранении духовности во время поста, а не только об отказе от мясной пищи. Одним из атрибутов поста является искушение, о механизмах которого кардинал рассуждал, обращаясь к примеру из романа *Преступление и наказание* Достоевского, герой которого изобретает философию убийства через исправление заповеди «не убий»:

> Эта новая формулировка пятой заповеди декалога гласила: не убий, если только речь не идет о ком-то бессмысленном, чья смерть будет иметь общественную пользу. Молодой бедный студент, у которого нет средств к существованию и на оплату учебы, поддается искушению. Во имя высокой, в его представлении, идеи доходит до убийства. Но вместо удовлетворения переживает кошмар: его душу тяготят невыносимые угрызения совести. Погасит их только признание вины и путь покаяния [Zakrzewski, Nycz 2017: 12][1049].

[1048] См. оригинал: „Niedawno sensację wzbudziła informacja, że Jarosław Kaczyński pokazał się w Sejmie z książką – nie, nie był to Dostojewski, Trojanow czy Houellebecq, lecz książka na temat zdrowego odżywiania".

[1049] См. оригинал: „To nowe sformułowanie piątego przykazania Dekalogu brzmiało: nie zabijaj, chyba że chodzi o kogoś bezwartościowego, kogo śmierć będzie społecznie użyteczna. Młody, ubogi student, który nie ma środków na utrzymanie i dokończenie studiów, ulega pokusie.

Здесь ключевым становится подмена евангельских понятий, что допускает и современный человек. Архиепископ призывал сделать Великий пост поводом называть вещи своими именами, а не удобными заменителями. Прозвучал призыв отказаться от языка вражды в публичной сфере и политической жизни страны.

В тексте для газеты историк Вальдемар Лазуга указывал на подмену польскими политиками фундаментальных нравственных категорий. Ситуацию с властью он характеризовал через сравнение с Россией: «Достоевский когда-то объяснял, что русских от поляков отличает преимущественно то, что русские любую разрозненную власть сосредоточат, а поляки каждую сосредоточенную разделят» [Łazuga 2018: 11][1050]. В этом пути конфликтности, отсутствии единого фронта ученый видит опасность для страны, примеры чего в истории уже были. Ссылка же на Достоевского в этой ситуации вновь создает зону конфликтности с польскими фобиями в его миропонимании.

К вопросам польской современной демократии снова обратился Виктор Ерофеев, который на страницах газеты высказывал удивление, что Польша «дрейфует в направлении авторитаризма», хотя и «мягкого». Его публикация появилась в газете по случаю выхода книги *Z dziejów honoru w Polsce i inne szkice* (2019 г., издательство „Agora") Адама Михника, но касалась политической ситуации:

> Когда поляк говорит о чести, мне становится страшно. Что-то не так с этой страной, нужны перемены. <…> В противовес Польше у нас, в России, с честью плохо. Не сегодня, а всегда. Наши воинствующие ксенофобы, конечно, высмеивают польскую «честь», по их мнению, «раздутую», ненужную. Еще Достоевский говорил о нашей национальной склонности к подлости. А с того времени мы вырвали с корнями вроде всех, кто что-то там слышал о чести. Надо начинать с нуля [Jerofiejew 2019: 32][1051].

Интересно, что Достоевский здесь представлен не как «поляконенавистник», а тот, кто в наиболее негативном ключе оценил самих русских. Через личность своего друга, редактора газеты, и историческую память Ерофеев рассуждал об угрозе национализма в современной Польше. При этом он осознавал, что ситуация в самой России еще хуже – как раньше, так и сейчас. Верность кодексу чести – это универсальная ценность.

W imię szlachetnej, w jego przekonaniu, idei dopuszcza się morderstwa. Zamiast satysfakcji przeżywa jednak koszmar: jego duszę trawi nieznośna gorączka wyrzutów sumienia. Ugasi ją dopiero przyznanie się do winy i podjęcie pokuty.

[1050] См. оригинал: „Dostojewski tłumaczył kiedyś, że Rosjan od Polaków różni głównie to, że Rosjanie każdą rozproszoną władzę skupią, a Polacy każdą skupioną rozproszą".

[1051] См. оригинал: „Kiedy Polak mówi o honorze, zaczynam się bać. Coś jest nie tak z tym krajem, trzeba zmian. <…> W przeciwieństwie do Polski u nas, w Rosji, z honorem jest źle. Nie od dziś, od zawsze. Nasi wojujący ksenofobi wyśmiewają oczywiście polski «honor», ich zdaniem «rozdęty», niepotrzebny. Już Dostojewski mówił o naszej narodowej skłonności do nikczemności. A od jego czasów wycięliśmy w pień bodaj wszystkich, którzy coś tam słyszeli o honorze. Musimy zacząć od zera".

Смоленская катастрофа и вызванные нею конфронтации являются центральным мотивом современной польской политической жизни. Рецепция Достоевского в этом тематическом ключе выступает как нечто фрагментарное либо связанное с его воплощением «польского вопроса». Политический конфликт выстраивает драматическую перспективу социального развития, а также демонстрирует историческую ретроспекцию государственной польской драмы. При этом неразличимым выступает момент перехода сакрум в профанум и наоборот, когда разрешение конфронтации и компромисс не представляются возможными.

Как видим, идейный мир Достоевского через рецепцию в ежедневнике „Gazeta Wyborcza" представлен разносторонне и широко. В публикациях издания отмечены и охарактеризованы центральные элементы миропонимания писателя: христоцентризм и антропоцентризм. В то же время не оставлены без внимания его общественные и политические взгляды. Достоевский выглядел прогрессивно в свете представления женского вопроса, но не избежал шовинистского и националистического подхода в геополитических проблемах. Писатель также стал тем, кто предвидел драматические события тоталитарных систем XX века, а позже – желание устроить мир авторитарным путем в социальном, политическом или религиозном свете. Всё это делает автора актуальным и вписанным в современную жизнь, насыщенную новыми конфликтами, но с узнаваемыми в истории лекалами.

Рецепция образа Достоевского через современную культуру

К читателю газеты Ф. М. Достоевский также попадает через современную элитарную и массовую культуру, отраженную в фантастике, детективах, сайнс-фикшн, через театр и кино, телевидение, комиксы и т. д. Причем возникающие контексты рецепции, параллели и связи зачастую оказываются весьма неожиданными. Всё это дает представление о том, как образ Достоевского существует в общественном сознании, которое его воспринимает по-своему, даже в отрыве от неких принятых академических стандартов. При этом создаются условия для нового спектра рецепции, которая позволяет взглянуть на писателя и его наследие в нешаблонном формате.

«Икона» современной польской поп-культуры Куба Воевудзки (Kuba Wojewódzki, род. 1963 г.), который на протяжении двух десятилетий ведет авторское ток-шоу „Kuba Wojewódzki" (с 2002 года – на телеканале „Polsat", а с 2006 года – на телеканале „TVN") в интервью для газеты произносит интересную фразу о себе, но в сравнении с русским писателем: «Мне выставят счета за собственные цитаты! Как Миллеру или Достоевскому!» [Matkowska-Święs 2004: 6][1052]. Помимо самолюбования Воевудзки обращает внимание, что каждое слово известной личности, даже если это случайно оброненная фраза, становится достоянием культуры и в дальнейшем подвергается анализу.

Современная культура расширяет границы осмысления. Таким образом, сложный автор анализируется на глубинных метафизических посылах или становится ближе и понятнее, соотносится со знакомыми элементами собственного культурного пространства. Хотя, например, польский кинокритик Яцек Щерба, описывая картину *Бэтмен* (*Batman*, 1989 г.)

[1052] См. оригинал: „Będę rozliczany z własnych cytatów! Jak Miller czy inny Dostojewski!".

американского режиссера Тима Бёртона (Tim Burton, род. 1958 г.), поставил на два полюса Достоевского и американскую поп-культуру, которой, по его мнению, не хватает интеллектуальности [Szczerba 1995: 27]. В то же время писатель Анджей Щипёрски на встрече с читателями в 1998 году говорил о том, что массовая культура неизбежно победит высокую культуру: «Мы дети поп-культуры, Шекспир должен проиграть Майклу Джексону, это он, а не Толстой или Достоевский, формирует нашу чувствительность» [Bomanowska 1998: 4][1053]. В данной тезе не учтено, однако, что именно элитарная культура создает базу, которая определяет дальнейшее движение и развитие. Именно поэтому рассмотрение жанров массовой культуры предполагает обращение к классическому наследию, основы которого для европейца и сам Щипёрски видел в христианстве, греческой философии, римском праве, достижениях эпохи Просвещения. В этом некоторый риторический парадокс автора. Высокая культура имеет характер избранности, а поэтому не может представляться образцом прекрасного для большинства, хотя в действительности именно она и формирует ведущие тенденции эстетического бытия.

На встрече в Кракове в мае 2004 года по случаю нового перевода романа *Братья Карамазовы* Адамом Поморским, о чем писала газета, русская писательница и литературовед Н. Б. Иванова заметила:

> Мы жалуемся на массовую литературу, но с другой стороны, когда по телевидению показали сериал *Идиот* по мотивам романа Достоевского, на следующий день книгу раскупили во всех книжных магазинах. Может, всё же людям необходима литература, которая заставляет задуматься, как эта – Достоевского [MDV 2004: 6][1054].

Режиссер В. В. Бортко, снявший ленту *Собачье сердце* (1988 г.) по одноименной повести М. А. Булгакова, также прошел через ряд сериалов массовой культуры, таких как *Улицы разбитых фонарей* (1996 г.) или *Бандитский Петербург* (2000–2003 гг.) и пр. Несколько серий последнего были сняты в Варшаве, куда перенесли действие. И именно во время работы над этим сериалом режиссеру приходит идея снять *Идиота*. В интервью газете он рассказывал, что мало кто верил в успех именно из-за сомнений в том, что экранизация классики нужна массовому зрителю. Далее В. В. Бортко признавался:

> Но я взял прекрасных актеров (в главной роли гениально сыграл Евгений Миронов). Сценарий для меня написал Достоевский, я же старался его только не испортить. Я избегал сюжетных сокращений. Если герой копался в своей

[1053] См. оригинал: „Jesteśmy dziećmi pop kultury, Szekspir musi przegrać z Michaelem Jacksonem, to on, a nie Tołstoj czy Dostojewski, kształtuje naszą wrażliwość".

[1054] См. оригинал: „Narzekamy na masową literaturę, ale z drugiej strony, gdy telewizja wyemitowała serial *Idiota* na motywach powieści Dostojewskiego, następnego dnia książka zniknęła ze wszystkich księgarń. Może więc jednak ludzie potrzebują literatury, która daje do myślenia, jak ta Dostojewskiego". Речь идет о телесериале *Идиот* В. В. Бортко.

> душе на 25 страницах, то я давал ему восемь минут монолога. Это много. И всё же зрители не переключались на другие каналы. После первых серий люди бросились в библиотеки и книжные магазины, книга переиздавалась. Зрительская аудитория превысила *Рабыню Изауру* и *Санта-Барбару* [Żebrowska 2006: 12][1055].

А следующий сериал *Мастер и Маргарита* (2005 г.), как отмечалось в статье, хотя и критиковался, по рейтингам обошел даже новогоднее поздравление В. В. Путина. Режиссер нашел себя в массовом жанре, сделав классику достоянием для зрителя, заинтересовал его текстом. А интервью газеты было приурочено к началу работы над новой лентой *Тарас Бульба* (2009 г.), съемки отдельных сцен которой проходили в Польше.

Об уходе современной культуры в развлекательность рассуждала в интервью на страницах телевизионного приложения газеты и польская журналистка, на тот момент директор (2011–2015 гг.) общественного телеканала „TVP Kultura" Катажина Яновска (Katarzyna Janowska, род. 1966 г.):

> До этого, если ты принадлежал к элите, то читал Достоевского. Сейчас ты интеллектуальная элита, но знаешь, что происходит на сайте-таблоиде „Pudelek", смотришь теленовеллы. В нашей природе заключено стремление к упрощению. Зачем мне напрягаться с *Братьями Карамазовыми* на „TVP Kultura", если в то же время можно посмотреть интересное ток-шоу? [Bryndal 2013: 6][1056].

Это то, чего требует современный зритель, а поэтому невозможно его игнорировать, соблюдать лишь былые стандарты элитарности культуры. На медиарынке создается такая ситуация, когда интеллектуальные элементы продвигаются к потребителю через поле массовой культуры, популярность и коммерческие ходы. Фамилия Достоевского в публикации была даже вынесена в заголовок как феномен, противопоставленный реалити-шоу (*Dostojewski vs Reality Show*).

Фамилия русского писателя появилась в газете также в контексте уже упоминаемого[1057] телевизионного реалити-шоу «Большой брат», которое транслировалось и в Польше. Публицист Мариуш Щигел замечал:

> Достоевский писал сто лет назад: «Что из того, если объявлю на афишах, что якобы каждую субботу или воскресенье буду публично показывать голый зад. Верю, что найдутся заинтересованные, которые придут массово, но будут ли

[1055] См. оригинал: „Ale wziąłem świetnych wykonawców, w tytułowej roli genialnie wystąpił Jewgienij Mironow. Scenariusz napisał mi Dostojewski, starałem się go tylko nie kancerować. Unikałem skrótów fabularnych. Jeśli bohater grzebał się w swej duszy na 25 stronach, to dawałem mu osiem minut monologu. To dużo. Mimo to nie przełączano się na inne kanały. Po pierwszych seriach ludzie rzucili się do bibliotek i księgarń, wznowiono książkę. Oglądalność przeskoczyła *Niewolnicę Isaurę* i *Santa Barbarę*".

[1056] См. оригинал: „Przedtem, jeśli należałeś do elity, to czytałeś Dostojewskiego. Teraz jesteś intelektualną elitą, ale wiesz, co się dzieje na Pudelku, oglądasz telenowele. W naszej naturze leży chodzenie na łatwiznę. Dlaczego mam się wysilać przy *Braciach Karamazow* w TVP Kultura, jeśli w tym czasie można zobaczyć zabawny talk-show?".

[1057] Речь о данном шоу шла выше, когда мы обращались к анализу постановки Франка Касторфа по *Униженным и оскорбленным*.

относиться ко мне с уважением?» Сто лет назад – нет, сегодня – да [Szczygieł 2001: 8][1058].

Достоевский здесь взят достаточно произвольно и сомнительно, хотя автор уже не в первый раз ссылается на писателя в подобном контексте, что мы отмечали ранее. Это своеобразный прием привлечения внимания к материалу о современном мире, в котором распад нравственности происходит уже на глазах у зрителя, не вызывая негодования масс. Телевидение становится создателем бихивеоральных моделей личности. Это явление продолжают социальные сети, видеоресурсы, приложения, чаты, в которых личная жизнь во всех подробностях стала достоянием общественности.

Своего рода реалити-шоу становится современное цифровое кино, когда режиссером может без затрат стать каждый. Так, Мариуш Фронт (Mariusz Front, род. 1965 г.) дебютировал с художественной картиной *Portret podwójny* (*Двойной портрет*, 2000 г.), которую полностью снял на цифровую камеру, в ней играли профессиональные актеры и любители, изображался режиссер, который ищет возможности снять фильм, находясь в ситуации выбора между коммерцией и творчеством. В одном из диалогов с руководителем киностудии герой слышит:

Что это будет за фильм вообще? Вы вписываетесь в такое направление культуры, которая занимается сама собой. То есть это, во-первых, не очень-то приятно, а во-вторых, за чьи деньги вы хотите это делать? Даже Достоевский или Гоголь – его терпеть не могу, – если уж интересуются человеческим тряпьем, то знаете ли, есть в этом некое волнение, есть некое смущение, почему этот лоскут, эта тряпка слоняется по земле. А вы, к сожалению, понимаете ли, отождествляете себя с этим лоскутом. То есть тряпка пишет о тряпке [Sobolewski 2001b: 10][1059].

В обоих случаях можно отметить противопоставление современного телекиноискусства Достоевскому.

В данном культурном контексте немаловажен факт, что именно Достоевский назван в газете среди авторов, которыми увлекался известный французский этический философ литовско-еврейского происхождения Эммануэль Левинас (Emmanuel Levinas, 1906–1995 гг.), не видящий другой возможности для существования «я», как только в диалоге с «ты» [Rutkowski 1991: 16]. Только так существует личность, произведение, явления культуры. Если нет диалога с современностью, новыми тенденциями, утрачивается значимость, актуальность, бытийность.

[1058] См. оригинал: „Dostojewski pisał sto lat temu: «Cóż z tego, że obwieszczę na afiszach, że co sobotę albo niedzielę będę publicznie pokazywał goły tyłek. Wierzę, że znajdą się amatorzy, którzy przyjdą tłumnie, ale czy będą darzyć mnie szacunkiem?». Sto lat temu nie, dziś – tak".

[1059] См. оригинал: „Co to w ogóle ma być za film? Pan się wpisuje w taki nurt kultury, która zajmuje się sama sobą. To jest mało sympatyczne – to raz. A po drugie – za czyje pieniądze pan to chce robić? Nawet Dostojewski czy Gogol – którego nie znoszę – jak się pochylają nad ludzkim łachem, to wie pan, jest w tym jakieś zmartwienie, jest jakieś zakłopotanie, dlaczego ten łach, ta szmata pałęta się po ziemi. A pan – niestety – się, wie pan, identyfikuje z tym łachmanem. Czyli – szmata pisze o szmacie".

В одной из публикаций газеты о вреде сериалов для здоровья человека Кшиштоф Варга заметил, что, если бы Достоевский был жив, то писал бы сценарии именно для этого жанра, причем речь шла бы о сериалах «психологических, с налетом детектива». И далее добавлял:

> Наблюдая не только за мировыми сериальными хитами и будучи на короткой ноге с польской продукцией, я осмелюсь при случае отметить, что, если они там делают Достоевского в сериальной версии – то мы Элизу Ожешко; если они Бальзака – то мы Крашевского [Varga 2015: 3][1060].

Здесь критик представлял русского писателя в масштабе мировой литературной традиции, умаляя при этом польских классиков.

Соотнесение продуктов современной культуры с наследием Достоевского зачастую служит своеобразным усилителем качества, подчеркивающим выход за границы массовости и попа. Так, польский журналист и автор репортажей Мариуш Завадзки (Mariusz Zawadzki, род. 1970 г.)[1061] писал в газете, что американский сериал *Во все тяжкие* (*Breaking Bad*, 2008–2013 гг.)[1062] напоминает ему Достоевского:

> Схоже преувеличенные и сумасбродные, но странным образом по-своему реалистичные персонажи. Такая же маниакальная забота о деталях и точность сюжета. Только действие разворачивается не в России или Европе, а в живописных красных пустынях Нью-Мексико [Zawadzki 2015: 11][1063].

Главный герой кинодрамы – Уолтер Уайт (Walter White), учитель химии, который, узнав, что болен раком, решается на торговлю метамфетамином, чтобы обеспечить будущее своей семьи. В главной роли – Брайан Крэнстон (Bryan Cranston, род. 1956 г.). Одна из центральных в картине – проблема нравственного выбора, а в связи с этим – двойственность мировосприятия героя и его оценок зрителем. Вполне по-достоевски можно оценить и финал, когда гибель героя предстает как закономерность и неизбежность, как возмездие за выбор зла, но и как надежда за желание добра. Внутренний личностный конфликт разворачивается на плоскости желания совершить добро, но методами зла, как и у персонажей-идеологов писателя, совмещая черты героя и антигероя в одном персонаже.

[1060] См. оригинал: „Śledząc nie tylko światowe przeboje serialowe, ale obcując też czasami z polską produkcją, ośmielam się przy okazji postawić tezę, że o ile oni tam robią Dostojewskiego w wersji serialowej, to my Elizę Orzeszkową, jeśli oni Balzaka, to my Kraszewskiego".

[1061] Работал корреспондентом газеты на Ближнем Востоке и в США, его книга *Nowy wspaniały Irak* (2012 г.) была номинирована на премию „Nike", а также оказалась в финале премии имени Рышарда Капущиньского.

[1062] Сериал выходил на телеканале „AMC" на протяжении пяти сезонов, включающих 62 эпизода, получил высокую оценку критиков и множество наград.

[1063] См. оригинал: „Podobnie przerysowane i zwariowane, ale na swój dziwny sposób prawdziwe postaci. Taka sama maniakalna dbałość o szczegóły i precyzja fabuły. Tyle że akcja rozgrywa się nie w Rosji czy Europie, ale na malowniczych, czerwonych pustyniach Nowego Meksyku".

Творчество Достоевского попадает к читателю газеты через зарубежное культурное наследие на уровне обширных компаративистских соотношений с произведениями массовой культуры. Первые такие международные связи в издании отмечаются в заметке, посвященной фильму *Бегущий по лезвию* (*Blade Runner*, 1982 г.) Ридли Скотта (Ridley Skott, род. 1937 г.), который основывает свою ленту на сценарии по произведению Филипа К. Дика (Philip K. Dick, 1928–1982 гг.) *Мечтают ли андроиды об электроовцах* (*Do Androids Dream of Electric Sheep?*, 1968 г.), определенную как «Достоевский сайнс-фикшн» [Łowca androidów 1991: 8]. Отметим, что в 2017 году появилось продолжение картины – *Бегущий по лезвию 2049* (*Blade Runner 2049*). А в 1996 году в газете опубликовано приглашение на встречу „Dick, Dostojewski, science fiction" («Дик, Достоевский, сайнс-фикшн») в Варшаве с польским переводчиком, публицистом и экспертом сайнс-фикшн Лехом Енчмыком (Lech Jęczmyk, 1936–2023 гг.) [Zaproszenia 1996b: 10], который среди прочего перевел несколько книг Филипа Дика.

Время действия первого фильма – 2019 год (книги – 1992 г.), когда к картине и личности самого Филипа Дика обратился Войцех Орлиньски, посвятив этому статью в газете. Публицист подчеркивал, что только люди, отходящие от традиционного понятия нормативности, способны создавать вечные произведения:

> В литературе так часто случается, что те зависимые, те сумасбродные, те негетеросексуальные видят больше, нежели их приятели и приятельницы. Сколько же здесь примеров: Оскар Уайльд, Федор Достоевский, Вирджиния Вулф, Ф. Скотт Фицджеральд, Эмили Бронте, Уильям Берроуз, Мишель Уэльбек… [Orliński 2019: 74][1064].

Правда, таким пороком из биографии Достоевского здесь обозначена только его страсть к игре. Филип Дик, который прошел через наркотическую зависимость, оказывался на самом дне, смог разглядеть и представить в своем творчестве главную характеристику современности – двуличие, замечает Орлиньски.

Жанр фантастики на страницах газеты будто не отделим от наследия Достоевского. Так, Стефан Русецки (Stefan Rusiecki), повторяя уже озвученную тезу, называет Филипа Дика «Достоевским научной фантастики» в рецензии на его вышедшую по-польски в десятую годовщину смерти автора книгу *Klany księżyca Alfy*:

> Хотя он использует тех же реквизиторов и представляет похожие события, как у других авторов, появляющийся у него фактор, если и проявляется в симптомах, остается непонятым. Мир, описываемый Диком, ведет себя так, будто бы

[1064] См. оригинал: „W literaturze często jest tak, że ci uzależnieni, ci pokręceni, ci nieheteronormatywni widzą więcej od swoich poukładanych koleżanek i kolegów. Ileż tu przykładów: Oscar Wilde, Fiodor Dostojewski, Virginia Woolf, F. Scott Fitzgerald, Emily Brontë, William Burroughs, Michel Houellebecq...".

пребывает в загадочном болезненном состоянии, атакующем метастазами очередные сферы жизни [Rusiecki 1992: 4][1065].

В рецензии прослеживаются связи с Достоевским на уровне «странности», «болезненности», «необычности», что является лишь поверхностной характеристикой. Через биографию Дика, который проходил через психофобии, а также сюжет книги, рассказывающей о психлечебнице на спутнике в Системе Альфа, будто дается косвенная указка на психическое здоровье Достоевского, однако без какой-либо конкретизации.

Достоевским современной польской фантастики можно назвать Анджея Сапковского (Andrzej Sapkowski, род. 1948 г.), который создал пятитомную фэнтези-сагу *Ведьмак* (*Wiedźmin*, 1994–1999 гг.). Он является одним из самых издаваемых авторов в Польше, переводится на многие языки мира, на базе его книг созданы комиксы, компьютерные игры, сняты фильмы и сериалы. В газете читаем: «Если бы хотел писать, как Достоевский, был бы лучше» [Dajbor 1994: 1][1066]. Для Сапковского ключевыми в выстраивании сюжета являются динамика и диалогичность, а его герой Геральт (Geralt) психологически раздвоен, поставлен в ситуации осцилляции выбора. Поэтика текста определяется мифологической карнавализацией в реальном пространстве, постмодернистской деконструкцией фольклорного материала.

В 2002 году в газете появился материал о сыне писателя Кшиштофе Сапковском (Krzysztof Sapkowski), который, согласно медиалегенде, подтолкнул к написанию известной саги *Ведьмак*, хотя сам не помнил этого факта. Именно отец привил сыну любовь к литературе. В доме последнего на полке среди читаемых книг, как отмечено в материале, находились и произведения Достоевского. Сапковски-младший признавался: «Я влюбился в Достоевского, которого отец считает занудой» [Adamczewska 2002: 23][1067].

Фантастика как аллегория современности представлена в творчестве русского писателя-фантаста Кира Булычева (1934–2003 гг.), который назван в газете одним из наиболее влиятельных авторов этого жанра для польского читателя, наряду с уже упомянутыми братьями Стругацкими. Но если у последних проступает завуалированная критика тоталитаризма, то у Булычева его описание дается без оценок. Статья газеты посвящена польскому переводу романа *Любимец* (1993 г.; *Pupilek*, 2001 г.), в котором будущая Россия представлена под управлением инопланетян-спонсоров, а человек стал домашним любимцем, наподобие собаки, о котором заботятся и которым управляют. Бунтующий герой после побега узнает о другой

[1065] См. оригинал: „Chociaż używa tych samych rekwizytorów i przedstawia podobne wydarzenia co inni twórcy, działający u niego czynnik, mimo że widoczny w objawach, pozostaje niepojęty. Świat opisywany przez Dicka zachowuje się jakby był ogarnięty zagadkową chorobą, atakującą przerzutami kolejne dziedziny życia".

[1066] См. оригинал: „Gdyby chciał pisać jak Dostojewski, byłby lepszy".

[1067] См. оригинал: „Zakochałem się w Dostojewskim, którego ojciec uważa za nudziarza". Сын Анджея Сапковского учился на философском факультете, писал стихи, занимался переводами. Его не стало в 2019 году.

реальности, мире прошлого: станции метро, как дворцы, заставляют задуматься, кто же мог тогда править, если строились такие сооружения только для проезда поездов; странные существа, запечатленные в скульптуре *Работник и колхозница*; висящая в деревенском доме картина на доске некой женщины с ребенком. Происходит аллегорическое столкновение русской идеи с западными псевдоценностями. И здесь автор статьи сравнил Булычева, которого читать куда легче, со Стругацкими, «думающими категориями Запада, осуждающими свой собственный народ за его неумение жить в свободе»:

> С соблюдением всех пропорций это можно, вероятно, сравнить с давним спором между Достоевским, защитником самодержавия и великорусского шовинизма, с Тургеневым, сторонником западных ценностей. Из этих двух авторов ведь именно Достоевский лучше прошел испытание временем. С Булычевым и Стругацкими может оказаться так же [Orliński 2001: 12][1068].

Через упоминание автора-фантаста и его книгу на страницы газеты проникает давний идеологический спор славянофилов и западников, а Достоевский охарактеризован достаточно критично. Антиутопическое звучание *Любимца*, в котором захват «спонсорами» землян звучит как предупреждение перед опасными элементами мира капитализма и потребления, также соотносится с метажанровыми антиутопиями Достоевского, особенно если смотреть на того же *Великого инквизитора* как на критическое осмысление католицизма, выступающего частью западной жизни.

Комикс[1069] как жанр массовой культуры пережил свой золотой век в прошлом столетии, в процессе развития он трансформировался: от развлекательности устремился в интеллектуальность. Как отмечалось выше, роман

[1068] См. оригинал: „Z zachowaniem wszelkich proporcji można to chyba porównać do dawnego sporu między Dostojewskim – obrońcą samodzierżawia i wielkoruskiego szowinizmu – a Turgieniewem – zwolennikiem zachodnich wartości. Z tych dwóch pisarzy to przecież Dostojewski lepiej przetrwał próbę czasu. Z Bułyczowem i Strugackimi być może będzie podobnie".

[1069] В 1993 году вышла книга *Понимание комикса* (*Understanding Comics*) американского художника и теоретика этого жанра Скотта Макклауда (Scott McCloud, род. 1960 г.). Это искусствоведческий комикс, в котором автор формулирует теоретические положения и обоснования жанра через основные средства его создания – картинки и текст. Автор писал о «безграничности потенциала комикса»: «Как вид искусства комикс представляет собой сосуд, способный вмещать любой набор идей и изображений»; «комикс (англ. comics) – иллюстративные и другие изображения, сопоставленные рядом в продуманной последовательности для передачи информации и/или получения эстетического отклика от зрителя» [Макклауд 2011: 6; 9]. Исследователь представляет краткую историю комикса, отмечает отличительные черты жанра: его универсальность, абстрактность и доступность, реалистичность и динамику, домысливание сюжетов и образов, соучастие читателя в художественном мире изображения. Раскрытие смысла комикса в большой мере опирается на работе воображения читателя [Там же: 93]. Макклауд также разбирает особенности времени и пространства комикса: «Обучаясь читать комиксы, мы научились постигать время пространственно, поскольку в мире комиксов время и пространство – одно и то же» [Там же: 100]. Автор приходит к выводу, что комикс является искусством с неограниченными возможностями.

Достоевского *Преступление и наказание* преобразился в комикс Петра Думалы, который на его основе и в процессе многолетней работы осуществил мультипликационную экранизацию. Но дипломный проект Думалы – это, скорее, работа не для массового адресата. В 1991 году в городе Кельце состоялся первый польский съезд авторов комиксов, а уже со следующего года мероприятие с большим успехом прошло в Лодзи. Это история утверждения жанра в новых историко-культурных условиях, когда после долгих лет комикс не рассматривался как жанр, заслуживающий серьезного внимания. В процессе развития жанра в нем появляются свои «Достоевские комикса»: например, создатель рисунков об Астериксе Рене Госинни (René Goscinny, 1926–1977 гг.), художник Жан Жиро (Jean Giraud, 1938–2012 гг.). Важным звучит замечание о комиксе и со стороны критиков, и авторов, что «солидный реалистический комикс требует слишком большой эрудиции», а это зачастую ведет большинство авторов к бегству в мир абстрактной фантазии [Saramonowicz 1994: 9]. Анджей Сарамонович приводит слова упомянутого выше Анджея Сапковского, на базе произведения которого также был создан комикс: «Это мой мир, мой never-neverland, и это я решаю, носит ли моя героиня трусики или нет. А то, что в Средневековье не носили? А кто сказал, что я пишу о Средневековье?» [Там же][1070].

В статье Войцеха Орлиньского *Dostojewski w trykotowym wdzianku* (*Достоевский в трикотажном жакете*) [Orliński 2009a: 11] невозможно найти тех моментов, с помощью которых творчество Ф. М. Достоевского стало бы ближе читателю напрямую, но его имя – становится точно. Заголовок фактически не раскрыт в самой статье, а направлено лишь на привлечение внимания с помощью смысловой скандальности. В данном случае мы имеем дело с примером движения СМИ в сторону таблоидизации, «желтушности», а Достоевский становится неким орудием коммерческого воздействия на сознание читателя, который лишь просматривает заголовки издания и – «покупается». В самом же тексте речь идет о премьере экранизации культового комикса *Хранители* (*Strażnicy*; *Watchmen*, 1985 г.) Алана Мура (Alan Moore, род. 1953 г.). В основу сюжета положено действие в альтернативной реальности времен холодной войны, когда супергерои объединяются для борьбы с несправедливостью. О сценаристе Алане Муре автор статьи замечает: «Проникновение в наиболее мрачные уголки души, пограничная философия гностики и мистицизма, а также эпический размах фабул – из-за них его прозвали „Достоевским комикса"» [Там же][1071]. Кроме того, он говорит об избытке у Мура «мрачного реализма» („ponurego realizmu"). И на этом всё, что читателя, незнакомого с творческой системой Ф. М. Достоевского, может хоть как-то подтолкнуть к автору. В самой статье больше нет ни слова о русском классике. Остается только предположить,

[1070] См. оригинал: „To jest mój świat, mój never-neverland i to ja decyduję, czy moja bohaterka ma nosić majtki czy nie. Że w średniowieczu nie noszono? A kto powiedział, że ja piszę o średniowieczu?".

[1071] См. оригинал: „Drążenie najmroczniejszych zakamarków duszy, filozofia z pogranicza gnozy i mistycyzmu oraz epicki rozmach fabuł dały mu przydomek «Dostojewskiego komiksu»".

что некий читатель захочет понять, почему Алан Мур поставлен в один ряд с Достоевским, и начнет активный поиск ответов. Однако это оптимистический сценарий. Другое дело – специалисты-литературоведы: они отмечают, что в супергероях Мура прослеживаются идеологические герои писателя, которые также сражаются за мировую справедливость из романа в роман. Обрывочный антиутопизм и антисистемность прочитываются в наследии обоих. Уже в первом произведении автора *Бедные люди* звучит вердикт несправедливому миру, в который человек попадает как заведомо несчастное существо. Но еще нет четко выраженного бунта против мировой несправедливости, а перед Достоевским долгая дорога до того момента, когда Иван Карамазов будет возвращать Богу билет. Однако это и опасность, о которой предупреждал писатель: уничтожение зла злом неконструктивно в своем основании. Топор, который становится орудием наведения мирового порядка, обрушивается с убийственной силой с жертв Раскольникова на него самого, снося все духовные основания на своем пути (*Преступление и наказание*). В романе *Бесы* в огне наведения порядка погибла половина героев, но главный бес, чистейшее зло – Верховенский – выживает, чтобы в любой момент появиться и ударить с новой опасной силой. С другой стороны – всепрощающая любовь Мышкина (*Идиот*), его беззаветная жертвенность также не приводят к спасению. И в этом парадокс от Достоевского. Ответа на вопрос, как сделать мир лучше, не дано. А утопические мечтания о «золотом веке», «мировом братстве» по-прежнему нереальны в практическом смысле. Для мира потребления, активного становления античеловеческих систем в обществе данные вопросы звучат болезненно, ибо читатель не просто знакомится с антиутопией на страницах романов, но и сам пребывает в действительной реальности антиутопии. Литература в данном пункте более нежели когда-либо приобретает прикладной характер, но это порождает безграничный пессимизм современного человека, некую «мировую скорбь». И все эти нюансы остаются без ответа для читателя газеты, ускользают вместе с промелькнувшим именем писателя.

Комикс-сюжет свойствен и книге *Strażnik parku* (*Хранитель парка*, 2010 г.) современного польского писателя и сценариста Блажея Дзиковского (Błażej Dzikowski, род. 1976 г.). Именно в связи с этим произведением о молодежи в газете также несколько фрагментарно появилась фамилия Достоевского. Герой романа из обижаемого всеми «очкарика» перевоплощается в народного мстителя, который, одевая маску, расправляется с социальной несправедливостью. Звучит вопрос о природе зла, основы которого автор романа видел в психологических травмах насилия, передаваемых из поколения в поколение. В рецензии газеты сделан вывод: «Конечно, это не Достоевский, но роман Дзиковского обладает иным бесценным качеством. Он содержит описание поведения школьной молодежи» [Nowacki 2010: 12][1072].

[1072] См. оригинал: „Jasne – Dostojewski to nie jest, ale powieść Dzikowskiego ma inny bezcenny walor. Zawiera opis zachowań młodzieży licealnej”.

Музыка современности – еще один важнейший блок культуры, в которую проникает Достоевский и его наследие. Газета, реагируя на актуальные события, тут же делает данный аспект объектом рецепции писателя. В ежедневнике „Gazeta Wyborcza" сообщается о предстоящем в Варшаве 23 мая 1997 года концерте австралийского рок-музыканта Ника Кейва (Nick Cave, род. 1957 г.). Исполнитель известен также как поэт и писатель. Среди книг, которые оказали на него наибольшее влияние, сам Кейв называл *Библию*, а также произведения Достоевского и Фолкнера: «К *Библии* он подходит как к источнику сюжетов и тем. Достоевский и Фолкнер вдохновляют его на освоение извилистых тропок человеческой психики и углубления природы зла» [Czubaj, Musiał 1997: 8][1073]. Среди его излюбленных тем – детство, в котором заключено совершенство человека; любовь, скрывающая спасительную силу в такой мере, в какой является нереализованной; убийство, ибо вмещает насилие и зло. С одной стороны, Кейв подходит к Достоевскому, как Михайловский, создает свой «язык насилия» в творчестве, с другой – это эпатаж массовой культуры, поставленный на основу интеллектуализма. Механическим средством переноса в другую реальность для музыканта становятся наркотики. Важным вдохновителем для Кейва, по его собственному признанию, выступает также религия, в которой любимым образом становится Христос. Название группы "The Bad Seeds" перекликается с евангельским эпиграфом к *Братьям Карамазовым*, но остается вопрос, какой именно «плод» эти зерна могут принести.

Польский музыкальный критик Роберт Лещиньски (Robert Leszczyński, 1967–2015 гг.) говорил о биографиях рок-музыкантов как о новых примерах агиографии (житий), так как в последние три десятилетия XX века появились «свои пророки и святые», к которым не относятся «поэты, писатели, революционеры, философы, актеры или художники, но – рок-мены». Автор пользовался «псевдорелигиозным языком» для характеристики тех, чьи «плакаты вырастают до ранга иконы, автографы – реликвии, талант – до уровня божественного помазания» («пророк любви» Джим Моррисон (Jim Morrison, 1943–1971 гг.), солист "The Doors"; «недомытый ангел», «пророк поколения X» Курт Кобейн (Kurt Cobain, 1967–1994 гг.), вокалист и гитарист группы "Nirvana"; польский вокалист, «наш родной „святой"» Рышард Ридель (Ryszard Riedel, 1956–1994 гг.) из группы „Dżem"). Критик привел краткие сведения из творческой биографии музыкантов, а в финале сделал заключение:

> Кто-то может спросить, какие же образцы для подражания пропагандирует развивающийся культ артистов рока. Кажется, все эти личности не хуже тех, на которых воспитывались предыдущие поколения. Байрон, Мицкевич, Бодлер, Верлен, Ван-Гог, Достоевский, Гомбрович святошами, скорее всего, не были [Leszczyński 1999: 16][1074].

[1073] См. оригинал: „Biblię traktuje jako kopalnię wątków i tematów. Dostojewski i Faulkner inspirują go do penetracji krętych ścieżek ludzkiej psychiki i zgłębiania natury zła".

[1074] См. оригинал: „Ktoś może spytać, jakież to wzorce do naśladowania propaguje rozwijający się kult artystów rocka. Zdaje się, że mimo wszystko są to postaci nie gorsze od tych, na

Из газетной публикации, приуроченной к восьмой годовщине смерти упомянутого Рышарда Риделя, также можно было узнать, что любимым автором музыканта был Достоевский, книгой – *Преступление и наказание*, литературным героем – Раскольников [Na dachu świata 2002: 12][1075].

Упомянут Достоевский в связи с музыкой еще в одной публикации газеты, в которой речь идет о величии польских гор, где ощущается близость Бога, свободы и красоты, хотя и мешает уединению развивающийся туризм. В финале статьи автор приходит к заключению, что и цивилизация всё же может быть прекрасна, когда посреди ночи слушает песню *Same Time Tomorrow* (завершающий трек альбома *Bright Red*, 1994 г.) с лондонского концерта американской певицы Лори Андерсон (Laura Anderson, род. 1949 г.): "I think is geting beter, or geting worse... this book... Dostojewski..." [Gibas 2000: 10][1076]. Автор привел только избранные фрагменты из песни, в полной версии которой лирическая героиня предлагает действовать по книге, но, как звучат слова текста, есть «большая разница, если это Достоевский или только… *Айвенго*»[1077]. Данное сопоставление, вероятно, не имело для певицы той связи, которую видят литературоведы, обращаясь к сравнению творчества русского писателя с наследием Вальтера Скотта (Walter Scott, 1771–1832 гг.). Так, Э. М. Жилякова указывала на английского романиста «…как на один из важных источников формирования и развития идеи приоритета нравственного начала в системе этических и художественных ценностей Ф. М. Достоевского…» [Жилякова 2012: 56]. Сам Достоевский в письме от 18 августа 1880 года из Старой Руссы Н. Л. Озмидову давал рекомендации тех авторов, произведения которых стоило бы прочитать его дочери. Среди таких назван «великим писателем», который «имеет высокое воспитательное значение», и Вальтер Скотт:

> 12-ти лет я в деревне, во время вакаций, прочел всего Вальтер-Скотта, и пусть я развил в себе фантазию и впечатлительность, но зато я направил ее в хорошую сторону и не направил на дурную, тем более, что захватил с собой в жизнь из этого чтения столько прекрасных и высоких впечатлений, что, конечно, они составили в душе моей большую силу для борьбы с впечатлениями соблазнительными, страстными и растлевающими [Достоевский 1988: 212].

Среди своих любимых авторов Достоевского называет также скандальный польский рок-музыкант Мацей Маленьчук (Maciej Maleńczuk, род. 1961).

---

których wychowały się poprzednie pokolenia. Byron, Mickiewicz, Baudelaire, Verlaine, Van Gogh, Dostojewski, Gombrowicz świętoszkami raczej nie byli".

[1075] Публикация в газете была подготовлена на основе книги музыкального журналиста Яна Скарадзиньского (Jan Skaradziński, род. 1963 г.) *Dżem. Ballada o dziwnym zespole* (1994 г.), имевшей три переиздания (еще в 1998 г. и 2009 г.). Автор написал также биографию вокалиста – *Rysiek* (1999 г.).

[1076] Здесь фамилия писателя приведена в оригинальном написании цитаты в газете.

[1077] См. оригинальный фрагмент песни: «"We're gonna do this by the book," / You have to ask "What book?," / Because it would make a big difference / If it was Dostoyevsky or just / You know, Ivanhoe…».

В его сольном альбоме *Ande Le More* (2002 г.) есть композиция, которая называется *Dostojewski*. Эту песню он упоминает в одном из интервью газете [Babko 2001: 8]. О писателе речь идет в первых восьми строках композиции:

Достоевский был человеком, полным слабостей,
Его страстью была рулетка,
Он проиграл почти все свои деньги,
Играл страстно, почти всё проиграл

Может, вы мне скажете, откуда это?
Не та ли это слепая вера?
И не спрашивай, почему я, почему я, почему…
А хотя, можешь себе спрашивать [Maleńczuk][1078].

Как видно, звучит биографический факт о писателе – его игровой зависимости, но также появляется в неоднозначном осмыслении концепт «вера». Во второй части песни Маленьчук обратился к еще одному автору, но уже современной американской литературы – Курту Воннегуту. Там вокалист задавался вопросом о смысле смерти. Интересно, что в марте 2004 года в Хожуве (Teatr Rozrywki) вокалист сыграл роль Воланда и написал музыкальные композиции персонажа в мюзикле *Bal u Wolanda* (*Бал у Воланда*) по роману *Мастер и Маргарита* М. А. Булгакова в режиссуре Лукаша Чуя (Łukasz Czuj, род. 1969 г.).

В интервью газете за 5 мая 2007 года звучит вопрос Мацею Маленьчуку: «Думаешь ли ты, как Достоевский, что человеку лучше в несчастье?». На что музыкант ответил: «В такой ситуации наверняка больше чувствую себя человеком. Кроме того, кому интересен счастливый кретин?» [Gdowski 2007: 50][1079]. А далее признавался, что, хотя и не любил ходить в школу, много читал; среди своих любимых авторов называл Булгакова, Достоевского, Херлинга-Грудзинского, Воннегута, Лема. Но знакомство с Достоевским началось не там. В 1980–81 гг. М. Маленьчук находился в тюрьме за уклонение от воинской службы, о чем признавался в другом интервью для газеты и добавлял: «В тюрьме я также начал читать Достоевского» [Niemczyńska 2014b: 22][1080].

[1078] См. оригинал песни:
„Dostojewski był człowiekiem pełnym słabości
Namiętnością jego była ruletka
Przegrał prawie wszystkie swoje oszczędności
Grał namiętnie prawie wszystko przegrał
Może powie mi pan skąd to jest
Czy to czasem nie ta ślepa wiara
I nie pytaj czemu ja czemu ja czemu ja
Możesz zresztą sobie pytać".

[1079] См. оригинал: „Myślisz jak Dostojewski, że człowiekowi lepiej w nieszczęściu? – Wtedy z pewnością bardziej czuję się człowiekiem. Poza tym kogo interesuje szczęśliwy kretyn?".

[1080] См. оригинал: „W więzieniu zacząłem też czytać Dostojewskiego". При этом вокалист говорил, что из русской литературы полюбил еще творчество А. С. Пушкина и О. Э. Мандельштама.

Еще один польский вокалист, лидер рок-группы „T.Love" Зыгмунт «Мунек» Стащик (Muniek Staszczyk, наст. Zygmunt Marek Staszczyk, род. 1963 г.) также обращался к Достоевскому. Последняя композиция альбома *Al Capone* (1996 г.) называется *She Loves Dostoyevsky*, и в ней основные мотивы творчества писателя становятся предметом поп-культуры. Героиня песни – «студентка-зубрилка»:

А потом она говорит:
«Достоевский, Раскольников,
гильотина, эшафоты крови,
безумные сны» [T.Love 1996][1081].

В интервью по случаю двадцатилетия группы Мунек признавался, что для него важное значение имеет текст песен, но они не являются лишь воплощением историй литературных героев, а всегда соотносятся с реальностью. Об этой песне он говорил следующее: «*She Loves Dostoyevsky* является представлением о несколько извращенной и странной студентке филологического факультета, таких много можно встретить в кафе возле университета» [Kłoś 2002: 9][1082]. Интересно, что такая же героиня появилась в том же 1996 году в исполненной популярным российским певцом Валерием Меладзе (род. 1965 г.) песне *Девушка из высшего общества* (альбом *Последний романтик*):

Ты натура утонченная,
Папа твой в посольстве служит дипломатом,
Достоевским увлеченная,
А ведь замуж выходить давно уж надо [Меладзе 1996].

Позже в другом интервью польский певец признавался, что, если бы ему дали сто польских злотых, он среди прочего приобрел бы повесть *Кроткая*, которую перед выездом на гастроли вокалисту посоветовал прочитать актер Ян Новицки, сыгравший Рогожина и Ставрогина у Анджея Вайды, а также создавший собственную театральную версию *Кроткой*, что отмечалось выше. Музыкант с восхищением говорил: «*Кроткая* – это абсолютное мастерство прозы. А Достоевский и Шекспир – это наиболее значимые авторы, задающие вопросы о смерти, любви, Боге, его отсутствии, смысле бытия, запутанных человеческих проблемах» [Staszczyk 2009: 25][1083]. В этих

[1081] См. оригинал песни:
„A potem mówi: Dostoyevsky
Raskolnikow, rewolucja
gilotyna, szafoty krwi
Szalone sny"

[1082] См. оригинал: „*She Loves Dostojewski* jest obrazem lekko perwersyjnej i wykręconej studentki jakiegoś wydziału filologii, których znajdziesz w knajpach przy uniwerku masę".

[1083] См. оригинал: „*Potulna* to absolutne mistrzostwo prozy. Bo też, Dostojewski wraz z Szekspirem to najważniejsi twórcy zadający pytania dotyczące śmierci, miłości, Boga, jego braku, sensu istnienia, pogmatwanych ludzkich problemów".

словах читатель слышал не просто важный посыл о писателе, но и его оценку со стороны своего музыкального кумира, пользующегося громадной популярностью и авторитетом.

Польская группа альтернативного рока "3moonboys" из Быдгоща, как можно было прочитать в газете, обратилась в своих текстах к «темным сторонам жизни», играла музыку, «которую лучше всего слушать по ночам», так как в ней была «меланхолия» и «глубокая печаль», провоцирующие мышление. Автором текстов в группе является Марцин Карновски (Marcin Karnowski), который, как отмечалось в издании, свое вдохновение черпал из литературы: назван именно Достоевский, побуждающий обратиться к «мрачным глубинам человеческой психики» [Stemplowska 2004a: 5][1084].

Польский рок-вокалист, музыкант Рышард Вольбах (Ryszard Wolbach, род. 1954 г.) к своим любимым авторам причислял современного польского писателя Вальдемара Лысяка (Waldemar Łysiak, род. 1944 гг.) и Достоевского. Об этом сообщалось в заметке о музыканте, который вместе со своей группой „Harlem"[1085] выступил на разогреве перед концертом легенды рока "Deep Purple" в Варшаве в 2004 году [AA 2004: 2]. Информация о «любимых авторах» (Достоевский и Лысяк) появилась и в заметке газеты, посвященной концерту по случаю 25-летия сценической деятельности вокалиста [MO 2005: 7].

Среди личных литературных авторитетов Достоевский и у польского рэпера Ендкера (Jędker; Andrzej Wawrykiewicz, род. 1977 г.), который жил в Латвии и Грузии и сдавал выпускной экзамен по русскому языку. Он входил в хип-хоп-группу „W Witrynach Odbicia"[1086]. Среди близких ему классиков русской литературы рэпер называл Булгакова, Достоевского, Тургенева [Łupak 2001a: 7]. Он также восхищался творчеством Марека Хласко, с которого, напомним, началась дорога Анджея Вайды к Достоевскому.

Неожиданное пересечение с Достоевским – в публикации об австрийской исполнительнице Кончите Вурст (Conchita Wurst, род. 1988 г.), «женщине с бородой», победившей на конкурсе «Евровидение» в 2014 году. Обозначена скандальность образа дрэг-квин в современной культуре, его неоднозначное восприятие, но в то же время и беспрецедентный интерес публики. Ряд консервативных политиков даже заговорили о «закате

[1084] Материал изначально был опубликован в газете на страницах регионального приложения города Торунь, а уже через день продублирован и в приложении города Быдгоща [Stemplowska 2004b: 5].

[1085] С этой группой Рышард Вольбах был связан с 1993 по 2008 год, когда начал сольную музыкальную карьеру.

[1086] Группу создали Jędkier и Sokół (Войцех Сосновски (Wojciech Sosnowski, род. 1977 г.)) в Варшаве в 1999 году. Интервью с музыкантами показывает их нищенское существование, хотя их первый альбом *Masz i pomyśl* (2000 г.) бил рекорды продаж в Польше. Музыканты противопоставили мир реальности тому, который скрывался за вывесками потребления, витринами магазинов [Łupak 2001a: 7]. Данный материал был также перепечатан без каких-либо изменений, даже названия, в трех следующих номерах газеты [Łupak 2001b: 7]; [Łupak 2001c: 7]; [Łupak 2001d: 7].

Европы». Журналист Роман Дащиньски (Roman Daszczyński, род. 1967 г.), подчеркивая карнавальность образа, замечал о неадекватно серьезном восприятии смехового элемента культуры в политическом контексте: «…мы живем во времена Великого идиота – это младший брат Великого инквизитора, которого столь проницательно описал Достоевский» [Daszczyński 2014: 13][1087]. Через иронический стиль публикации автор представляет антиутопический характер любого авторитарного мышления, для которого право на существование имеют только отобранные им ценности.

Как некий смысловой абсурд звучит фамилия Достоевского в публикации газеты, посвященной песне *Сделан в СССР* из одноименного альбома (2005 г.) российского эстрадного исполнителя Олега Газманова (род. 1951 г.):

> Глинка, Толстой, Достоевский, Чайковский,
> Врубель, Шаляпин, Шагал, Айвазовский
> Нефть и алмазы, золото, газ,
> Флот, ВДВ, ВВС и спецназ [Газманов 2005].

В этой же композиции звучит ностальгия об «утраченном рае» СССР, а также появляются Рюрики, Романовы, Ленин, Сталин, КГБ, МВД и пр. Марцин Войцеховски пишет в газете о тенденциях в российских медиа, которые тепло отзываются об «упадшей империи». Газманов же стал певцом правящей партии «Единая Россия», а его песня была не пародией, а «гимном», точно вписавшимся в политические настроения своего времени [Wojciechowski 2005b: 2]. Позже певец выступил с абсолютной поддержкой войны России против Украины.

Польский музыкант Войцех Ваглевски (Wojciech Waglewski, род. 1953 г.)[1088] в интервью признавался, что еще в юности на него большое влияние оказали русские классики – Толстой, Достоевский, Чехов, Бунин. Достоинством Достоевского он называл его «детективность» [Subbotko 2015b: 28]. Польский рэпер Биш (Bisz, род. 1984 г.)[1089] говорил в интервью о трех писателях, к творчеству которых постоянно возвращался: Достоевский, Гомбрович, Кортасар. У русского классика музыканта привлекали «духовные поиски, этика» [Lewińska 2016: 4][1090]. На тридцатилетие

[1087] См. оригинал: „…żyjemy w czasach Wielkiego Idioty – jest to młodszy brat Wielkiego Inkwizytora, którego tak przenikliwie opisał Dostojewski".

[1088] В 1985 году основал группу „Voo Voo", с которой записал около тридцати студийных альбомов джаз-, рок- и фолкмузыки. Кроме того, успешен в сольной карьере; сотрудничал с множеством польских музыкантов. Радиоведущий.

[1089] Настоящее имя – Ярослав Ярушевски (Jarosław Jaruszewski). Начал музыкальную карьеру в 1999 году. Пишет стихи. Сотрудничает с различными музыкантами, но преимущественно выступает в группе „B.O.K". Зачастую его определяют как автора «интеллектуального рэпа», это Bisz воспринимает критически, считая, что лишь пишет тексты так, как ему близко, как он любит [Lewińska 2016: 4].

[1090] Данное упоминание встречается в еще одной публикации газеты того же автора об этом исполнителе [Lewińska 2017: 2].

группы „Voo Voo" в издательстве „Agora" вышла биографическая книга бесед музыкального радиожурналиста Петра Меца (Piotr Metz, род. 1957 г.) с музыкантами – *Voo Voo. Dzień dobry wieczór* (2016 г.). По этому поводу Войцех Вагневски высказал в ином интервью для газеты свое недовольство биографиями, ибо они раскрывают неприятные факты о творческих людях: «Как-то мне было жаль узнать, что Толстой был хулиганом, Достоевский в своих письмах постоянно требовал денег, а Майлз Дэвис был исключительным болваном» [Kamiński 2017: 4][1091].

В 2015 году появилась первая биография американского музыканта из семьи русских евреев Лу Рида (Lou Reed, 1942–2013 гг.). Книга *Notes from the Velvet Underground: The Life of Lou Reed* британского автора, журналиста, биографа Ховарда Саунса (Howard Sounes, род. 1965 г.) представила одного из ведущих музыкантов современности как человека со сложным характером, он мог избивать женщин и позволять себе расистские высказывания. При этом именно Рида журнал "Rolling Stone" причислил к сотне «величайших гитаристов всех времен». В 2016 году вышел польский перевод биографии *Lou Reed. Zapiski z podziemia* (пер. Яцек Мацкевич (Jacek Mackiewicz); издательство „Kosmos Kosmos", Warszawa). Польский перевод названия напрямую отсылал к *Запискам из подполья* Достоевского, на что в газете обращал внимание писатель и эссеист Януш Рудницки (Janusz Rudnicki, род. 1956 г.), который отмечал, что именно творчеством русского классика увлекался Рид: «…но я бы был осторожен с этой его начитанностью и вкусом, если величайшим создателем стиля для него был именно Достоевский» [Rudnicki 2017: 72][1092]. Рудницки также указывал на двойной прием в названии книги: музыкант работал в группе "The Velvet Underground", а "notes" («записки») в сочетании с "underground" («подполье») – из Достоевского, хотя для Рида таким подпольем была жизнь Нью-Йорка. В польском переводе Владислава Броневского повесть писателя озаглавлена *Notatki z podziemia*, а поэтому прямое указание на название русского оригинала выглядит неоднозначно, ибо подчеркивает связь с произведением Достоевского и в то же время отдаляет от этой связи польского читателя, не владеющего русским языком. Хотя перевод Броневского также не отражает полноценно название у Достоевского, на что мы уже указывали ранее в главе о *Записках из подполья*. Иронизируя, Рудницки добавлял: «И почему автор *Записок* Ховард Саунс не решился взять у Достоевского другое название, например *Идиот*, – тоже загадка» [Там же][1093]. Нет никаких сомнений, что биография музыканта, который любил читать Достоевского, имеет немало связей с героями подполья.

[1091] См. оригинал: „Jakoś przykro mi było się dowiedzieć, że z Tołstoja był kawał łobuza, Dostojewski w swoich listach ciągle domagał się pieniędzy, a Miles Davis był wyjątkowym cymbałem".

[1092] См. оригинал: „…ale ja byłbym ostrożny z tym jego oczytaniem i gustem, jeśli największym stylistą był dla niego Dostojewski właśnie".

[1093] См. оригинал: „I dlaczego autor *Zapisków*, Howard Sounes, nie zdecydował się na inny tytuł Dostojewskiego, na *Idiotę* mianowicie, też pozostaje zagadką".

В увлеченности русской литературой признавался в интервью и вокалист, один из первых исполнителей польского реггамаффина Павел Солтыс (Paweł Sołtys, род. 1978 г.), выступающий под псевдонимом Паблопаво (Pablopavo). Музыкант называл близкими ряд классиков (Толстой, Чехов, Платонов, Бабель, Пильняк и пр.), но не Достоевского:

> Это не та литература, которая меня затягивает. У меня есть такая проблема – в принципе в этом его упрекали современники, – что он пишет газетным стилем, низким. Это, конечно, один из важнейших писателей, с огромным влиянием на всю европейскую культуру. Может быть, даже самый интересный, если имеется представление о русских, культурном бэкграунде, православии [Subbotko 2017b: 98][1094].

В Достоевском вокалисту, по его словам, не хватает художественности, которая присуща, например, Бабелю или Грабалу.

А вот польский ди-джей Игорь Пудло (Igor Pudło, род. 1966 г.), известный также как Игорь Бокс (Igor Boxx), свой концепт-альбом *Fyodor* (2018 г.) создал, вдохновляясь преимущественно творчеством Достоевского. Музыкант, отвечая на вопрос, «почему Достоевский?», утверждал, что это была своего рода случайность:

> Я получил заказ на театральную музыку для современной пьесы, отсылающей к творчеству Достоевского. Начал над этим работать, но режиссер в какой-то момент отказался от моих услуг, даже не знаю почему. У меня осталось несколько набросков. Тема меня затянула. Я осознал, что плохо знаю творчество Достоевского, а поэтому решил нагнать упущенное и немного почитать. Очередные композиции появлялись по мере чтения произведений. Это был хороший повод создать что-то сильное – музыку, отражающую сильные эмоции [Sobczyk 2018: 16][1095].

Ди-джей отразил агрессию, которую увидел в тексте романа *Идиот*, напряжение переживаний, мистицизм. Музыка соединяла литературное произведение прошлого с современностью через ритм и обработку песнопений православного хора.

В этой музыке герои Достоевского нашли своих двойников из поп-культуры XX века. Так, английский рок-музыкант Иэн Кёртис (Ian Curtis, 1956–1980 гг.), вокалист группы “Joy Division”, ассоциировался у польского

[1094] См. оригинал: „To nie jest literatura, która mnie uwodzi. Mam taki kłopot – zresztą zarzucali mu to współcześni – że on pisze stylem gazetowym, niskim. To oczywiście jeden z najważniejszych pisarzy, z ogromnym wpływem na całą europejską kulturę. Być może jednak najciekawszy, jeśli ma się pojęcie o Rosjanach, backgroundzie kulturowym, prawosławiu”.

[1095] См. оригинал: „Dostałem zamówienie na muzykę teatralną do współczesnej sztuki odwołującej się do twórczości Dostojewskiego. Zacząłem nad tym pracować, ale reżyser w pewnym momencie zrezygnował z moich usług, nie wiem nawet dlaczego. Zostałem z kilkoma szkicami. Temat mnie wciągnął. Uświadomiłem sobie, że mało znam twórczość Dostojewskiego, postanowiłem więc nadrobić zaległości i trochę poczytać. Kolejne utwory powstawały wraz z postępem lektury. To był dobry pretekst, żeby stworzyć coś mocnego, muzykę odzwierciedlającą silne emocje”.

музыканта с князем Мышкиным. Иэн Кёртис также болен эпилепсией, которая становится своеобразным прозрением в моменты припадков, что нашло отражение в его композиции *She's Lost Control* (1979 г.); он совершил самоубийство, слушая дебютную пластинку *The Idiot* (1977 г.) американского рок-вокалиста Игги Попа (Iggy Pop, род. 1947 г.). Это позволило Игорю Боксу отыскать ряд параллелей и отразить свое видение в композиции *The Idiot's Lost Control*.

В свою очередь, композиция *Power to the Demons* напрямую указывает на связь с романом *Бесы*, а также с песней *Power to the People* (1971 г.) Джона Леннона (John Lennon, 1940–1980 гг.). Это название является цитатой известного американского культурного и политического слогана 1960-х годов, который противопоставляет молодое поколение старому и человека массы – власть имущим. Левые взгляды самого Джона Леннона и такая же направленность слогана пробуждают связь с изображением революционного кружка в романе Достоевского.

Далекоидущей ассоциацией с образом Родиона Раскольникова стал британский музыкант, вошедший в "Pink Floyd" и придумавший название группы, Роджер Кит «Сид» Барретт (Roger Keith "Syd" Barrett, 1946–2006 гг.). Композиция поляка *Careful With That Axe, Rodion* имеет свою параллель с песней *Careful With That Axe, Eugene* (1968 г.) именно у "Pink Floyd".

Джазовая и хип-хоп композиция *The Gambler* указывала на связь с романом *Игрок* и биографической игровой зависимостью Достоевского. Музыкант представил звучание хип-хопа в атмосфере казино XIX века, как в фильме *Мария-Антуанетта* (*Marie Antoinette*, 2006 г.) американского режиссера Софии Копполы (Sofia Coppola, род. 1971 г.), которая использовала развлекательную музыку в исторической картине.

Каторжный опыт Достоевского, отраженный в *Записках из мертвого дома*, стал основой для композиции *The Hause Of The Dead*. Есть здесь и аллюзия на компьютерную игру о зомби *House of the dead*.

Для музыканта Достоевский интересен прежде всего как психолог, представляющий человека в критических ситуациях, но, как подчеркивал Игорь Бокс, ему чужды ведущие идеи писателя:

> Согласно его миропониманию, за вселенной присматривает Бог, у которого есть в мире свой наместник, освященный диктатор, правящий вместе с Костелом. Внизу находится человечество, которое не является таким темным, как казалось бы. От него светит мудростью, доходящей до правителя. Читая Достоевского, я, например, понял, почему о Качиньском говорят как о политике, который опирается на мысли XIX века. Достоевский мог бы быть его любимым писателем. Его или Путина. Я атеист, смотрю со стороны на религиозную одержимость Достоевского [Там же][1096].

[1096] См. оригинал: „Według niego nad światem czuwa Bóg, który ma na nim swojego namiestnika, oświeconego dyktatora rządzącego wraz z Kościołem. Na dole jest lud, który nie jest taki ciemny, jak by się wydawało. Bije od niego mądrość, która dochodzi do władcy. Czytając

Нашел музыкант у Достоевского и юмор, а за любовными романами и детективностью – умение мыслить «по-коммерчески», когда нужно заинтересовать читателя и продать собственные произведения.

Один из главных польских музыкальных журналистов Войцех Манн (Wojciech Mann, род. 1948 г.)[1097] в интервью для газеты по случаю выхода книги *Artysta. Opowieść o moim ojcu* (издательство „Znak", 2018 г.) о его отце, художнике Казимеже Манне (Kazimierz Mann, 1910–1975 гг.), говорил о литературных предпочтениях. Среди различных книг на своих полках он, «чтобы вышло возвышенно», называл в одном ряду «Жеромского, Байрона, Достоевского, Джойса и разных нобелевских лауреатов». Добавлял, что всё это читает в оригинале [Nogaś 2018: 92].

В материале о польской поэтессе, написавшей тексты множества популярных песен, Агнешке Осецкой (Agnieszka Osiecka, 1936–1997 гг.) дважды упомянут Достоевский. В 1956 году Осецка поступила на факультет журналистики Варшавского университета, ее описание-наблюдение эпохи попало в книгу *Szpetni czterdziestoletni*, над которой она работала до 1982 года [Osiecka 2008]. Воспоминание из этой книги, опубликованное на страницах газеты, характеризуя время оттепели, относится к молодежи 1950-х годов, которая «разговаривала Достоевским». А далее в статье читаем: «Ее дочь Агата говорит, что мать прожила всю жизнь с комплексом второстепенной поэтессы: ни Достоевского из нее вышло, ни карьеры на Бродвее не сделала» [Bikont 1999a: 6][1098]. При этом Осецку можно назвать Достоевским польской песни, в которую она вместила бесконечную двойственность, страдание, поиск человека. Это ее стихотворения переводил Булат Окуджава, посвящал ей свою лирику, что стало поводом видеть в их многолетней дружбе нечто большее. Это ее спектакль *Вкус черешни* (*Apetyt na czereśnie*) ставили в «Современнике», а играл в нем сам Олег Табаков (1935–2018 гг.). Это она написала около двух тысяч песен, которые исполняли Анна Герман, Марыля Родович (Maryla Rodowicz, род. 1945 г.), Ирена Сантор (Irena Santor, род. 1934 г.), Виолетта Виллас (Violetta Villas, 1938–2011 гг.) и др. В то же время это вечный поиск себя, даже боли, утрат и предательств, эмоций, которые сублимируют в поэзию, песню, ставшую настоящей классикой.

Dostojewskiego, zrozumiałem na przykład, dlaczego mówi się o Kaczyńskim, że jest politykiem osadzonym w myśli XIX wieku. Dostojewski mógłby być jego ulubionym pisarzem. Jego albo Putina. Ja jestem ateistą, patrzę z boku na religijne obsesje Dostojewskiego".

[1097] Войцех Манн – известная фигура польского медиапространства: ведущий, педагог, автор-песенник, актер, сатирик. Более тридцати лет проработал на общественном радио (Program Trzeci Polskiego Radia), в 2020 году ушел с радио в знак солидарности с уволенной коллегой Анной Гацек (Anna Gacek, род. 1981 г.) и стал сооснователем „Radio Nowy Świat". Журналист получил огромное количество различных наград за свою профессиональную деятельность.

[1098] См. оригинал: „Jej córka Agata mówi, że matka przeżyła całe życie z kompleksem drugorzędnej poetki: ani z niej Dostojewski, ani kariery na Broadwayu nie zrobiła". Этот материал был перепечатан в газете почти через двадцать лет (26 июля 2018 года) в специальном приложении к женскому приложению „Wysokie Obcasy" – *Kobiety, które igrały z PRL-em* [Bikont 2018: 6]. Данная публикация включала полный текст, который ранее был разбит на два номера издания.

На переломе 2020–21 гг. Польское общественное телевидение (TVP 1) показало 13-серийный биографический сериал *Osiecka*, посвященный поэтессе. В третьей серии Осецка разговаривает со своим любовником, писателем Мареком Хласко, который, как помним, привел Вайду к Достоевскому. Это беседа о русском писателе: героиня сериала спрашивает Хласко, чем тот отличается от Достоевского, ибо оба являются достаточно мрачными авторами. На это замечание Хласко отвечает, что Достоевский был оптимистом, устремленным к христианским идеалам, а не к мраку, как это видела Осецка. А вот проза самого Хласко действительно полна меланхолии и экзистенциального разочарования. Но это может служить и своеобразным рецептом творческого успеха, на что обратил внимание в интервью для газеты французский сценарист, писатель и актер Жан-Клод Каррьер (Jean-Claude Carrière, 1931–2021 гг.)[1099], который работал также с Вайдой:

> С Бунюэлем мы пришли к выводу, что хороший сценарист каждый день обязан убить своего отца, изнасиловать свою мать и изменить отечеству. Нет смысла описывать обычной, спокойной повседневности. Представьте себе, сколько раз Шекспир должен был убить своего отца, сколько раз Достоевский изнасиловал свою мать. Мы существуем для того, чтобы открывать мрачные сферы [Bielas 2015a: 24][1100].

Вечное противостояние двух начал культуры и искусства, в котором творец выбирает лишь путь изображения. Существует множество примеров как пути через мир красоты, так и движения через мир безобразного, аномального. А далее всё, как у Достоевского, – «поле битвы – сердца людей».

Именно о такой борьбе говорил в интервью и польский режиссер Мацей Пепшица (Maciej Pieprzyca, род. 1964 г.) в контексте своего фильма *Jestem mordercą* (2016 г.) о серийном убийце Здзиславе Мархвицком (Zdzisław Marchwicki, 1927–1977 гг.), называемом «вампир из Заглембя» („wampir z Zagłębia"), обвиненного в убийстве 14 женщин и приговоренного к смертной казни. И если Порфирий Петрович Достоевского знает, кто убийца, следователь из фильма Януш Ясиньски (Janusz Jasiński) в сомнениях, ибо подозреваемый не признавал вины. Дилемма подкреплялась политическим давлением и возможностью карьерного роста, ибо художественная фикция опиралась на реальной истории, согласно которой одной из жертв была племянница политического деятеля, первого секретаря Эдварда Герека (Edward Gierek, 1913–2001 гг.). Режиссер говорил: «Что ж, Федор Достоевский писал, что „человек – это зверь", в котором столько же добра,

---

[1099] Является автором многочисленных сценариев, режиссером, актером; обладатель ряда наград, среди которых две премии «Оскар»: за лучший короткометражный фильм (1963 г.) – *Счастливая годовщина* (*Heureux anniversaire*) и Почетный «Оскар» (2015 г.); а также Гран-при жюри Каннского кинофестиваля (1969 г.) за лучший короткометражный фильм – *Маникюрные ножницы* (*La pince à ongles*).

[1100] См. оригинал: „Z Bunuelem doszliśmy do wniosku, że dobry scenarzysta każdego dnia powinien zabić swojego ojca, zgwałcić swoją matkę i zdradzić ojczyznę. Nie ma sensu opisywać zwykłej, spokojnej codzienności. Proszę sobie wyobrazić, ile razy Szekspir musiał zabić swojego ojca, ile razy Dostojewski zgwałcił swoją matkę. Jesteśmy po to, żeby odkrywać mroczne sfery".

сколько и зла. И только в зависимости от конкретной ситуации одно берет верх над другим» [Bielak 2016: 24][1101]. И речь здесь не о выборе убийцы, а следователя, который может стать причастным к смерти невинного человека. Парадокс человеческого естества, выбор, муки совести – темы произведений Достоевского и искусства вообще, самой жизни. Внутреннее сражение переносится в плоскость борьбы с системой, которая не считается с судьбой индивида. Как и в *Сне смешного человека*, для режиссера мир без зла не представляется возможным, рай – утопия, подкрепленная действительностью.

Хласко и Достоевский встречаются в одном ряду в телеприложении к газете, где описывается картина *О торжестве и гостях* (*O slavnosti a hostech*, 1966 г.) представителя чехословацкой новой волны 1960-х годов, чешского режиссера Яна Немеца (Jan Němec, 1936–2016 гг.), работы которого характеризовались влиянием Кафки, Достоевского, сюрреализма. В 1966 году режиссеру запретили снимать кино. В газете читаем: «Уже во время учебы у него были проблемы с цензурой, которая обвиняла его в выборе неуместных тем, обращении к творчеству нежелательных авторов (Хласко, Достоевский) или их неправильной интерпретации» [RED 2006: 44][1102].

Органично творчество Достоевского вписывается и в современное киноискусство. Сюжеты наследия писателя представляют собой вечные образцы драматического построения. Мотивы автора насыщены универсальностью. А это означает, что его творчество неминуемо попадает в круг интересов режиссеров любого времени. Его читают, ему подражают, им увлекаются, его парадируют – и всё это насыщает рецепцию писателя в газете, расширяя масштабный образ в современной культуре.

Автором, на котором «сосредоточено зло мира», назван британский режиссер остросоциального кино Кен Лоуч (Ken Loach, род. 1936 г.), упомянутый в связи с его картиной *Меня зовут Джо* (*My Name is Joe*, 1998 г.). Это кинолента о поиске справедливости и чувстве вины за «разные стороны того самого социального зла». Рецензент Тадеуш Соболевски задается вопросом, не «есть ли это та самая традиция, к которой принадлежали Диккенс, Достоевский и наш Жеромски?» [Sobolewski 1999: 15][1103]. Как нам кажется, здесь имеет место недостаточно четкое представление об авторах, которые идут дальше социальных детерминант, находя природу зла в метафизических основаниях. Хотя нет никакого сомнения, что в данном случае заявлена одна из центральных проблем творчества Достоевского – проблема зла. В подобном ключе в издании появляется и материал, анонсирующий киноленту *Рожденные ветром* (*Brucio nel vento*, 2002 г.) итальянского

[1101] См. оригинал: „Cóż, Fiodor Dostojewski pisał, że «człowiek to bydlę», w którym jest tyle samo dobra co zła. I dopiero w zależności od konkretnej sytuacji jedno bierze górę nad drugim".

[1102] См. оригинал: „Już na studiach miał kłopoty z cenzurą, która zarzucała mu niewłaściwy dobór tematów, sięganie do twórczości nieodpowiednich autorów (Hłasko, Dostojewski) albo ich złą interpretację".

[1103] См. оригинал: „…a czy nie jest to ta sama tradycja, do której należy Dickens i Dostojewski, i nasz Żeromski?"

режиссера Сильвио Сольдини (Silvio Soldini род. 1958 г.) по новелле *Hier* (1995 г.) швейцарской писательницы венгерского происхождения Аготы Кристоф (Kristof Ágota, 1935–2011 гг.). Картина была представлена на Берлинском кинофестивале в 2002 году. В основе сюжета – история талантливого чешского писателя-эмигранта с психическими проблемами, он убивает отца и мужа сестры, которую любит; оказывается, что жертвы выжили. Критик Т. Соболевски писал в газете: «Перед вами европейская сказка о преступлении и спасении через искусство. Новый Достоевский на уровне низкопробного любовного романа» [Sobolewski 2002: 2][1104].

Современный мир, живущий с огромным динамизмом и среди потоков информации, требует быстрых реакций, а новые текстовые жанры ориентированы на краткость. Массовый читатель, утомленный работой, желает читать, не испытывая затруднений с пониманием, герои должны быть узнаваемыми, а описываемые ситуации забавными. Именно такими стали фельетоны супругов Моники Пёнтковской (Monika Piątkowska) и Лешека Талько (Leszek Talko), которые сначала печатались в цикле *Po robocie przy sobocie* (*После работы в субботу*) в телевизионном приложении к газете, а затем были изданы отдельной книгой *Talki w wielkim mieście* (*Тальки в большом городе*, 2002 г.). В оригинальном названии использована игра слов: фамилия Талько и английское "talk" – беседовать; вторая же часть отсылает к польскому переводу названия известного американского сериала *Секс в большом городе* (*Seks w wielkim mieście*; *Sex and the City*), который транслировался и снимался (1998–2004 гг.), когда выходила книга. В итоге по книге был снят польский сериал *Talki z resztą* (реж. Филип Зыльбер (Filip Zylber, род. 1960 г.)), который в 2005 году показал телеканал „TVP 2".

В одном из рассказов, опубликованном 1 марта 2002 года в газете, встречаем героя Эдзё Обста (Edzio Obst), писателя, который после своего литературного дебюта беседует с журналисткой, сначала опаздывающей, а потом всё время спешащей. Создается эффект комичности и ироничного взгляда на современную действительность большого города. Журналистка задает вопросы и сама пытается на них ответить. Один из вопросов касается литературных образцов для книги Обста, и сразу же девушка предлагает написать Достоевского: «В последнее время редко кто на него ссылается, вот и будет что-то оригинальное в вашем высказывании. И еще Кинг. Стивен Кинг. Соглашаемся?» Писатель-дебютант едва успевает пробормотать «да», как интервью заканчивается, а в газетах появляется напечатанный материал, в котором можно было прочитать: «Его роман – это сочетание Достоевского и Кинга» [Piątkowska, Talko 2002: 39][1105]. Ситуация демонстрировала и манипуляции, и невежество, и обычное безразличие

[1104] См. оригинал: „Oto europejska bajka o zbrodni, miłości i zbawieniu przez sztukę. Nowy Dostojewski na poziomie Harlequina".

[1105] См. оригиналы: „Ostatnio rzadko się ktoś do niego odwołuje, to będzie taka oryginalna rzecz w pana wypowiedzi. I jeszcze King. Stephen King. Zgadzamy się?"; „Jego powieść to mieszanina Dostojewskiego i Kinga".

к значимым вещам, но представляла всё забавно и комично, будто анекдот. Правда, параллели между американским «королем ужасов» Стивеном Кингом (Stephen King, род. 1947 г.) и Достоевским существуют в современной культуре. Сравнил их в газете и уже упоминаемый польский режиссер Томаш Базан (Tomasz Bazan, род. 1982 г.): «Если существует Достоевский ужасов, то им, безусловно, является Кинг» [Adamczewska 2015a: 9][1106].

Через рецепцию фильма *Завтрак для чемпионов* (*Breakfast of Champions*, 1999 г.) американского режиссера Алана Рудольфа (Alan Rudolph, род. 1943 г.) на страницы газеты также попадает Достоевский. Лента снята по роману *Завтрак для чемпионов, или Прощай, Черный понедельник!* (*Breakfast of Champions, or Goodbye Blue Monday*, 1973 г.) американского писателя-сатирика Курта Воннегута, о котором читаем:

> Воннегут с вдохновением нигилистического пророка изображал Америку как чужую планету. «Жизнь – как океан! – утверждал Достоевский. – А я вам говорю, что жизнь – как целлофан». Ему было 50 лет, когда он писал эти слова, но была в них разрушительная радость хиппи, неповторимая сегодня [Sobolewski 1999a: 19][1107].

Так вновь обнаруживаются созвучия массовой и элитарной культур, которые соединяются через смысловую многоуровневость. Нельзя не вспомнить при этом слов известного режиссера Андрея Тарковского, фрагменты дневников которого публиковала газета и который, прочтя роман *Бойня номер пять, или Крестовый поход детей* (*Slaughterhouse-Five, or The Children's Crusade*, 1969 г.) Воннегута, давал такую оценку: «Пишет скверно. Где же наша нелепая, непрактичная и неизмеримая русская глубина? Это грустно» [Tarkowski 1999: 36][1108].

Вопросы смерти, существования Бога, преступления, совести переходят в современное кино от Достоевского, именно они продолжают делать сюжеты увлекательными, а повествование динамичным и напряженным. Философия зла не утрачивает интереса. Шведский режиссер и сценарист Магнус фон Хорн (Magnus von Horn, род. 1983 г.)[1109] в своем творчестве

[1106] См. оригинал: „Jeśli istnieje Dostojewski horroru, to jest nim właśnie King". Данное высказывание прозвучало в публикации, посвященной театральной премьере режиссера *Lśnię* (*Сияю*) по тексту современного писателя Марцина Цецко (Marcin Cecko, род. 1981 г.), которого вдохновили роман *Сияние* (*The Shining*, 1977 г.) Стивена Кинга и одноименный фильм (1980 г.) по этой книге британско-американского режиссера Стэнли Кубрика (Stanley Kubrick, 1928–1999 гг.).

[1107] См. оригинал: „Vonnegut pokazywał Amerykę jako obcą planetę z pasją nihilistycznego proroka. «Życie jest jak ocean! – wołał Dostojewski. – A ja wam powiadam, że życie jest jak celofan». Miał 50 lat, pisząc te słowa, ale była w nich burzycielska, hipisowska radość, dziś nie do podrobienia".

[1108] См. польск. пер.: „Marnie pisze. Gdzież jest nasza niedorzeczna, nieprzydatna i niezmierzona rosyjska głębia? To smutne".

[1109] Учился в Польше, остался жить в стране, женат на польке. Является лауреатом многочисленных наград, среди которых – главные польская („Złote Lwy", 2015 г.) и шведская ("Guldbagge", 2011 г.) кинопремии.

исследует генеалогию человеческой жестокости, насилия, боли. Об этом он рассуждает в интервью к премьере его картины *Будущая жизнь* (*Efterskalv*, 2015 г.; польск. *Intruz*), в которой представлена история подростка, вышедшего из тюрьмы после срока за убийство. Это путь преодоления и социального неприятия его преступления. Режиссер же ищет ответа на вечный метафизический вопрос, почему человек решается на такой крайний шаг. Среди своих литературных кумиров Хорн назвал Достоевского, который «производил огромное впечатление всегда», а такие авторы, по мнению режиссера, помогают людям чувствовать себя «менее одинокими» [Bielas 2015b: 22]. Американский психоаналитик, крупнейший специалист по насилию, практикующий в тюрьмах США и других стран, автор программ по профилактике насилия Джеймс Гиллиган (James Gilligan) выходом из мира зла для преступников видел их социализацию – не исключение, а открытие пути их нужности и любви. Соборность миропонимания Достоевского приобретала психологическое наполнение:

> Мне мечтается, чтобы это было общество, в котором «всякий перед всеми за всех и за всё виноват», как это сформулировал Достоевский в *Братьях Карамазовых*. Я думаю, что в таком обществе меньше людей прибегало бы к насилию в качестве единственного решения их проблем [Jucewicz 2016: 20][1110].

Склонность к насилию, по мнению специалиста, возрастает по мере снижения любви ближних.

Темы одиночества, насилия, зла не являются новыми в искусстве и не были придуманы Достоевским – они относятся к группе вечных вопросов. Еще одним примером этого ряда из материалов газеты является картина *Таксист* (*Taxi Driver*, 1976 г.) американского режиссера Мартина Скорсезе (Martin Scorsese, род. 1942 г.). В телевизионном приложении издания сообщалось о трех показах для польского зрителя (CBC Europa) в январе и феврале 2016 года. Сценарий написал Пол Джозеф Шрейдер (Paul Joseph Schrader, род. 1946 г.), с которым режиссера познакомил его коллега Брайан Де Пальма (Brian De Palma, род. 1940 г.):

> Скорсезе искал кого-то, кто напишет сценарий на основе *Игрока* Федора Достоевского. Но Де Пальма преподнес ему уже готовый текст *Таксиста*. Он понравился Скорсезе, ибо напомнил ему иное произведение Достоевского – *Записки из мертвого дома* [Wróblewski 2016: 12][1111].

Феноменология зла как метод восстановления справедливости раскрывается в ленте через сознание и преступные поступки одинокого ветерана

[1110] См. оригинал: „Marzy mi się, żeby to było społeczeństwo, w którym «wszyscy są odpowiedzialni za wszystkich», jak to ujął Dostojewski w *Braciach Karamazow*. Myślę, że w takim społeczeństwie mniej ludzi odwoływałoby się do przemocy jako jedynego rozwiązania ich problemów".

[1111] См. оригинал: „Scorsese szukał kogoś, kto napisze scenariusz na podstawie *Gracza* Fiodora Dostojewskiego. Ale De Palma podsunął mu gotowy już tekst *Taksówkarza*. Spodobał się Scorsesemu, bo przypominał mu inny utwór Dostojewskiego – *Zapiski z domu umarłych*".

Вьетнама, таксиста, в роли которого выступил Роберт Де Ниро (Robert De Niro, род. 1943 г.). Возложение на себя миссии очищения мира от зла переходит границу богоборчества. Читаем в газете, что это «почти как Достоевский». Режиссер определил жанр картины как соединение «готического ужаса с нью-йоркским дневником», в которых с легкостью просматриваются следы русского классика. Фильм, от которого многого не ожидали и делали быстро, получил множество наград и номинаций, среди которых «Золотая пальмовая ветвь» Каннского кинофестиваля в 1976 году.

Одну из страниц современной рецепции писателя в газете отражает обращение к российскому кинематографу. Так, Тадеуш Соболевски анализирует фильм *Груз 200* (2007 г.) Алексея Балабанова (1959–2013 гг.). Критик удивлялся, что ленту показали в Венеции вне конкурсной программы. В картине раскрываются ужасающие стороны человеческого естества. Идиллию провинциальной жизни нарушает не историческая трагедия войны в Афганистане, которая проходит фоном, а психопатические действия местного милиционера. Т. Соболевски замечал:

> Следуя американскому пути, Балабанов всё же остается верным кругу русской православной традиции, а-ля Достоевский[1112]. Эрупция зла, которое разливается в ту ночь с ужасающей силой, пробудит веру в преподавателе научного атеизма. Как только тревога – то сразу к Богу [Sobolewski 2007c: 10][1113].

Именно в таком контексте упоминается писатель и в еще одной статье автора: «Разве у Достоевского не найдем всех элементов этого хоррора, которые здесь по-американски сгустили и усилили» [Sobolewski 2008a: 10][1114]. С особым цинизмом в таком сюжете звучит черный юмор, переходящий границу сугубо комического.

Достоевский делается неким адвокатом русской ментальности, а через адаптацию цитат из его произведений, аллюзии, ссылки на его авторитет будто бы объясняется то, чего автор не может или не желает сделать своими словами. Типично русской дискуссией назван пародийный отсыл к роману *Братья Карамазовы*: «Скажи, есть Бог или нет Бога?». При этом обращается внимание, что один из героев, бывший заключенный, верит в «утопический Город Солнца, рай на земле». И далее автор статьи характеризует ужасающую действительность: «Многие в это верят. Только не

[1112] Ссылка на культурную традицию «а-ля Достоевский» в театре уже встречалась ранее [мал 1998: 4]; стиль «театр а-ля Достоевский» упоминается еще раз на страницах газеты – относительно кинодебюта *Lincz* (2010 г.) польского режиссера Кшиштофа Лукашевича (Krzysztof Łukaszewicz, род. 1976 г.) [Podgajna 2011: 6].

[1113] См. оригинал: „Idąc tropem amerykańskim, Bałabanow pozostaje jednak w kręgu tradycji rosyjskiej, prawosławnej, a la Dostojewski. Erupcja zła, które rozlewa się tej nocy ze straszliwą siłą, wzbudzi wiarę w wykładowcy naukowego ateizmu. Jak trwoga, to do Boga".

[1114] См. оригинал: „Czy u Dostojewskiego nie znajdziemy wszystkich elementów tego horroru, które tutaj zostały po amerykańsku zagęszczone i zintensyfikowane".

могут преодолеть пугающей пропасти между идеалом и действительностью. Преодолевают ее с помощью водки» [Там же][1115]. В последнем подзаголовке *Nihilizm, wiara i Dostojewski* (*Нигилизм, вера и Достоевский*) автор проводит сравнительный анализ фильма с творческим наследием писателя: разговоры героев о Боге за водкой, а во дворе – баня, где совершается преступление. Очевидна связь с пониманием вечности Свидригайловым в *Преступлении и наказании* в качестве «деревенской бани», которая «закоптелая, а по всем углам пауки». Механизм прочтения образа Достоевского предложен читателям газеты, которые не только иначе начинают смотреть на ленту Балабанова, но и открывают новое понимание творчества писателя и всей русской культуры, которая проявляется в постмодернистских связях.

Четвертый кинофестиваль русских фильмов „Sputnik nad Polską" в 2010 году в обзорном материале для газеты кинокритик Т. Соболевски представил через призму литературных связей с *Бесами* Достоевского и изображением метафизики зла на экране. Так, о ленте *Я* (2009 г.) Игоря Волошина (род. 1974 г.) читаем:

> Это не случайность, что в заставке фильма *Я* (о севастопольских наркоманах), снятого бывшим панк-рок-музыкантом Игорем Волошиным, появляется евангельский эпиграф, как из *Бесов*: о нечистом человеке, из которого Иисус изгнал бесов, которые затем вошли в свиней [Sobolewski 2010b: 13][1116].

Кочегар (2010 г.) Алексея Балабанова назван в материале «современными *Бесами*». Профессиональный убийца, который прошел войну в Афганистане, пытается найти оправдание совершаемого зла. Русская проблематика расширяется:

> Впечатляет, как русские режиссеры, преследуя зло, умеют выразить родной опыт универсальным языком. Именно поэтому я смотрю их фильмы с завистью. Нам закрывают рот сенкевичское чувство собственной невиновности. У нас не было польских *Бесов* [Там же][1117].

Здесь затронут вопрос национального шовинизма, который характерен и для Достоевского. Неким оправданием, однако, может стать и самокритичное рассмотрение категорий зла в его творчестве. Снова появляется *Груз 200* режиссера как «паталогического реалиста»: «Балабанов проявляет небрежное отношение к „проклятым проблемам" Достоевского, пытается

[1115] См. оригинал: „Wielu w to wierzy, nie mogą tylko pokonać straszliwej przepaści między ideałem i praktyką. Pokonują ją dzięki wódce".

[1116] См. оригинал: „To nie przypadek, że w czołówce filmu *Ja*, o sewastopolskich narkomanach, zrealizowanego przez byłego punkrockowego muzyka Igora Wołoszyna pojawia się ewangeliczne motto jak z *Biesów* – o człowieku nieczystym, z którego Jezus wypędzał diabły, które potem wlazły w wieprze".

[1117] См. оригинал: „Imponujące, że filmowcy rosyjscy, tropiąc zło, potrafią wyrazić rodzime doświadczenie w języku uniwersalnym. Dlatego właśnie oglądam ich filmy z zazdrością. Nam knebluje usta sienkiewiczowskie poczucie własnej niewinności. Nie mieliśmy polskich *Biesów*".

лечить русские комплексы конской дозой макабры и иронии» [Там же][1118]. Лента *Бубен, барабан* (2009 г.) Алексея Мизгирева (род. 1974 г.) охарактеризована как «малые, современные *Бесы*». Совершаемое героями «маленькое зло» также укладывается в палитру глобальных масштабов. В *Жить* (2010 г.) Юрия Быкова (род. 1981 г.) жертвы становятся палачами и наоборот. Здесь же звучат вечные вопросы:

> В какой кинематографии был бы возможен диалог, как из Ницше или из Достоевского: «А Бога не боишься? – А Он есть? – А как же! – Это на иконах что ли? Так это люди нарисовали. Боль есть. Смерть есть. Бога я не видел. Бога овцы придумали – волков стыдить, чтоб поменьше кусали…» [Там же][1119].

Русская культура приходила в польское пространство разными путями. В октябре 2007 года состоялись показы фильмов К. Г. Шахназарова (род. 1952 г.) в Варшаве, Кракове и Люблине. В газете за 11 октября вышло большое интервью с известным режиссером и директором «Мосфильма». На вопрос о своей принадлежности к некой политической партии Шахназаров, сославшись на Достоевского, отметил, что, если русские вступают в партии, из этого выходят одни несчастья [Żebrowska, Szczerba 2007: 15]. Это очередной пример фрагментарного упоминания писателя с целью большей убедительности высказывания. Отметим, что факт непричастности к некой партии не является свидетельством отсутствия определенных политических взглядов. Шахназаров изначально симпатизировал президенту В. В. Путину, поддерживал его политику в Чечне еще до выхода этого интервью в газете (с 2000 года), а позже – по Украине и Крыму, он входит в различные провластные структуры, участвует в пропагандистских эфирах на федеральных каналах.

Еще один известный русский режиссер, который симпатизирует власти, попал на страницы газеты. Это было интервью с Н. С. Михалковым (род. 1945 г.) в связи с выходом на экраны второй части его диптиха *Утомленные солнцем – 2: Цитадель* (2011 г.)[1120]. Лента не получила положительной оценки кинокритиков, но режиссер утверждал, что остался непонятым, а «заигрывание» с властью назвал патриотизмом. В основе русской ментальности он видел «потребность в сильном правителе», которого уважают. Ссылался Н. С. Михалков и на классика: «Достоевский говорил, что

[1118] См. оригинал: „Bałabanow okazuje nonszalancję wobec «przeklętych problemów» Dostojewskiego, usiłuje leczyć rosyjskie kompleksy końską kuracją makabry i ironii".

[1119] См. оригинал в публикации: „W jakiej kinematografii możliwy byłby dialog jak z Nietzschego czy z Dostojewskiego: «Ty Boga się nie boisz!». «A czy On jest? Taki jak na ikonach? Ludzie je namalowali. Ból istnieje. Śmierć istnieje. Ale Boga nigdzie nie widziałem. Wymyśliły Go owce dla zawstydzenia wilków, żeby ich nie kąsały...»". При переводе цитаты из газеты использован оригинал диалога из кинофильма.

[1120] Первая часть диптиха *Утомленные солнцем – 2: Предстояние* (2010 г.). Данные ленты стали попыткой продолжения успеха фильма *Утомленные солнцем* (1994 г.), за который Н. С. Михалков получил премию «Оскар» (1995 г.) в номинации «Лучший фильм на иностранном языке», а также Гран-при Каннского кинофестиваля (1994 г.).

народ начинает свое существование, когда ощущает угрозу исчезновения. Я бы призывал, чтобы люди каждодневно, всегда имели осознание того, кем они являются» [Kwiatkowski 2011: 44][1121]. В Польше появление ленты на DVD совпало с российской агрессией в Украине 2014 года, что добавляло новых смыслов работе Михалкова, занявшего явно прокремлевскую позицию.

В своем эссе о кинокартине Кшиштоф Варга обратился к мистицизму русской души, которую Михалков представлял в качестве духовной спасительной силы. Несколько раз польский писатель говорил о Достоевском, упоминал его как автора *Бесов*, признаваясь, что, хотя и читает русских классиков, ему ближе западная культура. Здесь же появилось обращение к *Зимним заметкам о летних впечатлениях*, задуманным во время первого путешествия писателя за границу:

> …именно эта малоизвестная книжечка Достоевского писалась во время Польского восстания 1863–64 гг., однако русский гений изображал свои мысли о Западной Европе, скорее ему там не нравилось, предпочитал Россию, и это в общем-то не является сюрпризом [Varga 2014b: 3][1122].

Дискурс между Достоевским и Михалковым подводит публициста к вопросу отношения обоих к власти. Как известно, каждый их них пришел в итоге к имперскому миропониманию через русскую мессианскую идею. Именно поэтому, как писал Варга, он отбросил «слишком простой вопрос»: «Поддерживал бы Достоевский Путина сегодня?» [Там же][1123]. В этой «простоте», вероятно, заключен утвердительный ответ, который для себя нашли и деятели современной культуры, опирающиеся на имя писателя и его идеи.

Достоевский выстраивает сценарную драматургию на карнавальном совмещении трагического и комического. В этом также его успех у современного реципиента культуры. И здесь появляется еще один термин для характеристики наследия писателя. В июне 2006 года кафедра международного изучения польского языка (Katedra Międzynarodowych Studiów Polonistycznych) Ягеллонского университета и краковская галерея современного искусства „Bunkier Sztuki" организовали и провели двухдневную научную сессию о явлении кэмпа в эстетике. Кэмп подробно описала Сьюзен Зонтаг еще в 1964 году в эссе *Заметки о кэмпе* (*Notes on Camp*)[1124].

[1121] См. оригинал: „Dostojewski mówił, że naród zaczyna istnieć, kiedy jest zagrożony wyginięciem. Ja bym wolał, żeby ludzie na co dzień zawsze mieli świadomość tego, kim są".

[1122] См. оригинал: „…akurat ta mało znana książeczka Dostojewskiego pisana była w czasie naszego powstania styczniowego, rosyjski geniusz jednak o Europie Zachodniej swoje myśli kreślił, raczej mu się tam nie podobało, wolał Rosję, jakoś nie jest to zaskakujące".

[1123] См. оригинал: „Czy Dostojewski popierałby dzisiaj Putina".

[1124] На основе данного эссе Умберто Эко писал об эстетике кэмпа в книге *История уродства* [Eco 2012b: 408–418]. Интересен факт, что сама С. Зонтаг упоминает Достоевского в своих дневниковых записях в августе 1949 года: *Идиот*, *Подросток*, *Рассказы* перечислены в ее списке книг, которые необходимо приобрести. Эта деталь отмечена в публикации газеты за 29 ноября 2012 года, в которой приводятся недавние издания по-польски, а среди

В ее понимании, кэмп – это «неестественный вид чувствительности», которая «обращает серьезное во фривольное», его определяют «искусственность» и «преувеличенность»: «…В самом общем виде кэмп – это определенный вид эстетизма. Существует некий способ видеть мир как эстетическое явление. Этот способ, способ кэмпа, выразим не в терминах красоты, но в терминах степени искусственности, стилизации» [Зонтаг]. В эссе она представляет черты кэмпа: андрогинность, театральность, двойственность, необычность, интенсивность, эстетичность, антисерьезность, манерность и пр. С. Зонтаг завершает характеристику кэмпа фразой: «Это хорошо, потому что это ужасно». Организатор краковского мероприятия культуролог, историк искусств Петр Очко (Piotr Oczko, род. 1973 г.) среди представителей кэмпа назвал в интервью газете и Достоевского [JOTA 2006: 6]. Хотя в высказывании нет какого-либо комментария по этому поводу, мы допускаем, что произведения Достоевского могут быть рассмотрены через эстетику кэмпа. Это неизбежно приводит к уже упоминаемым карнавализации М. М. Бахтина, диалогичности, полифонии, миниппее, которые открываются в свете современной эстетики. Кэмп можно также обнаружить в театральных и кинопостановках по наследию Достоевского. Но не следует забывать: С. Зонтаг подчеркивала, что «не всё может быть увидено как кэмп» [Зонтаг].

Не проходит мимо Достоевского и один из наиболее значительных польских экспериментальных театров „Akademia Ruchu", появившийся еще в 1973 году в Варашаве. В основе их представлений – мимика, жест, движение на границе театрального искусства, арт-перформанса, визуального представления [Historia teatru 2008][1125]. На страницах газеты кратко изложено содержание постановки *Piosenka* (1995 г.), в центре которой судьба героя-постреволюционера. Одна из сцен включает чтение фрагментов биографий известных личностей (Мария Склодовска-Кюри, Роза Люксембург, Че Гевара, Карл Маркс), в числе которых в рецензии назван и Достоевский [Skórzyńska 1997: 7]. Цикличность истории для человека оказывается неизбежной, как и действие под влиянием тех или иных обстоятельств и идей, неясно только, что могут принести семена революции. Как известно, Достоевский представлял итогом плоды действительности антиутопии. Красное полотно на сцене в финале сменяется рядами белых палаток, которые запечатлены на фотографии с 1861 года на Замковой

них и дневники Зонтаг (*Odrodzona. Dzienniki, Tom 1. 1947–1963* (przeł. Dariusz Żukowski), Kraków: Karakter, 2012, 337 s.) [Kęczkowska 2012: 14].

[1125] О театре и семи наиболее важных постановках можно прочитать подробнее в книге *Akademia Ruchu. Teatr* (2015 г.) [Plata 2015]. Это история театра, подробные описания представлений, фотогалереи перформансов, а также реакции на них и справки об авторах. О спектакле, упомянутом в газете, читаем: «*Песня* является перформансом *par excellence* – выражением мнения артистов о действительности, но вместе с тем и попытка формирования этой действительности с помощью слова и движения» (см. оригинал: „*Piosenka* jest performansem *par excellence*: wyrażaniem opinii artystów o rzeczywistości, ale zarazem próbą kształtowania tej rzeczywistości za pomocą słowa i ruchu") [Там же: 243].

площади Варшавы, – это военный лагерь царских войск после введения военного положения в Польше (14 октября) императором Александром II с целью предотвращения собраний и революционных выступлений в сорок четвертую годовщину смерти национального героя Тадеуша Костюшко. Спектакль представил связь истории двух стран через революционный процесс. С одной стороны, это устремленность к революционно-демократическим идеалам, но с другой – мученический путь в свете искаженной реализации данных идеалов. Этот тип двойственности характерен и для Достоевского, который совместил идеалы свободы личности с имперскими симпатиями, а желая счастья для человека, предвидел жестокую его утрату через идеологов в духе Петра Верховенского. В ретроспекции просматривается и «польский вопрос», хотя он скрывается в глубинах постмодернистского плюрализма.

Взгляд на Достоевского как автора, создающего образы «юродивых», «сумасшедших святых», «святых глупцов», на уже несколько раз упоминаемом фестивале „Konfrontacje teatralne" в Люблине в 2009 году представил „Teatr Maat Projekt". Зритель увидел совмещение движения-танца и актерской игры. Это был спектакль *Idiota albo Trans* (*Идиот, или Транс*), который открывал фестиваль и являлся частью большего проекта *Dostojewski* (*Достоевский*), художественным руководителем которого был неоднократно называемый Януш Опрыньски. Режиссером и одним из актеров спектакля был танцор и хореограф Томаш Базан, который и создал этот театр в 2004 году. В спектакле также играл актер-перформер Ромуальд Кренжель (Romuald Krężel, род. 1985 г.). В основе данного театра именно поиск смыслов через чистый язык тела, который сосуществует с эклектикой различных искусств на сцене.

Томаш Базан считается одной из наиболее влиятельных фигур в истории современного польского танца. Что интересно, его сотрудничество с Опрыньским на базе творчества Достоевского продолжилось: в 2011 году он сыграл в его спектакле *Братья Карамазовы*. Основой для спектакля *Идиот, или Транс* стали уже описанные книги известного исследователя Цезария Водзиньского *Święty Idiota* и *Trans* <…>:

> Понятие фазового сдвига в отношении к явлению транса как культурного феномена стало главным принципом в работе с телом и голосом. Ведущей материей представления выступает слово, соединенное непосредственно с движением и вытекающее под влиянием преобразований тела. Актер/танцор становится в некотором роде спикером, а целостность – абстрактной «лекцией» [Co oglądać… 2009: 6][1126].

[1126] См. оригинал: „Pojęcie przesunięcia fazowego w odniesieniu do zjawiska transu jako fenomenu kulturowego stało się główną zasadą w pracy z ciałem i głosem. Główną materią prezentacji staje się słowo połączone bezpośrednio z ruchem i wypływające pod wpływem przekształceń ciała. Aktor/tancerz staje się pewnego rodzaju prelegentem – całość abstrakcyjnym «wykładem»". О данном спектакле и фестивале также упоминается в иных публикациях газеты [Szczecina 2009a: 17]; [Szczecina 2009b: 3].

В феврале 2010 года спектакль привезли на циклические встречи с современным танцем „Wibracje taneczne" во Вроцлав (Impart), что анонсировалось на региональных страницах газеты с краткой аннотацией представления: «Создатели проекта пытаются перевести сущность творчества Достоевского, записи психических состояний и эмоций его героев на язык танца» [MAGA 2010: 5][1127].

Не пропустили фигуры Достоевского и одни из ярчайших русских акционистов рубежа XX–XXI веков – «Товарищество Новые Тупые»[1128]. Группа образовалась в Петербурге в 1996 году в галерее «Борей». Абсурдизм, дадаизм, традиции художников-передвижников они представляли через иронию и ассоциации, показывая жизнь через перформанс. Это был поиск собственного стиля в современном искусстве. А уже в октябре 1998 года «Новых Тупых» увидел и польский зритель – сначала в Лодзи, а затем в Щецине, о чем информировала газета [Cichoń 1998: 6]. Среди прочего был и перформанс *Чтение Достоевского у фонтана*. Правда, на сцене читался роман *Господа Головлевы* (1875–80 гг.) М. Е. Салтыкова-Щедрина (1826–1889 гг.). Так к зрителю и читателю попало достаточно точное указание артистов на смысловые параллели у обоих писателей. В газете за 23 апреля 2010 года по случаю премьеры спектакля *Judaszek* (*Иудушка*) в Варшаве (Ateneum) по мотивам *Господ Головлевых* в режиссуре Анджея Бубеня было отмечено, что Салтыкова-Щедрина иногда называют «еще более мрачным, чем Достоевский» [WYB… 2010: 20]. А сам режиссер в комментарии для газеты говорил: «Федор Достоевский считал роман Салтыкова недостижимым образцом языкового мастерства» [Szymańska 2010: 3][1129]. Актер Пшемыслав Блющ (Przemysław Bluszcz, род. 1970 г.), сыгравший у Бубеня заглавного героя, признавался, что русская классика обладает «странной силой», а актерам нравится играть в таком репертуаре:

> Образы из пьес, книг Достоевского и Чехова отличаются исключительным магнетизмом. В них есть неочевидность, которая позволяет войти в разнообразный диалог со зрителем. Я уверен, что необычные герои *Господ Головлевых* Салтыкова-Щедрина, скорее неизвестные польской публике, благодаря постановке найдут место среди Раскольниковых, Платоновых или Раневских [Там же][1130].

[1127] См. оригинал: „Twórcy projektu próbują przełożyć istotę twórczości Dostojewskiego, zapis stanów psychicznych i emocji jego bohaterów na język tańca".

[1128] Группа просуществовала до 2002 года, представила публике более семидесяти перформансов, которые часто вписывались в пространство Санкт-Петербурга и были сложно воспроизводимы на сценах. Артисты давали представления также в галерее «Борей». «Новые Тупые» не покидали каких-либо вещественных свидетельств своего творчества, что привело к мифологизации их существования и наследия после исчезновения. Остались отдельные воспоминания, фотографии и видео, которые являются важной страницей в развитии современного русского искусства акционизма.

[1129] См. оригинал: „Fiodor Dostojewski uważał powieść Sałtykowa za niedościgniony wzór kunsztu językowego".

[1130] См. оригинал: „Postaci ze sztuk, książek Dostojewskiego i Czechowa cechuje wyjątkowy magnetyzm. Jest w nich nieoczywistość, która pozwala wejść w zróżnicowany dialog z widzem. Jestem pewien, że niezwykli bohaterowie *Rodziny Gołowlewów* Sałtykowa-Szczedrina, raczej

«Новые Тупые» представили польскому зрителю перформанс и в городском пространстве в центре Щецина, о чем также сообщала газета. Актер-перформер Игорь Панин изображал памятник Достоевскому: через шланг, подключенный к фонтану, лился дождь, вода вытекала из рукавов пиджака, а дети под ней мыли яблоки. «Памятник писателю» читал новости из газеты петербургских бездомных «На дне». Сам актер отметил: «Перформанс тем отличается от театра, что невозможно предвидеть, как всё пойдет» [ak 1998: 3][1131].

Философия разочарования и скептицизма, которая в культуре возвращается с некой периодичностью, ожила в постановке *Metafizyka dwugłowego cielęcia* (*Метафизика двуглавого теленка*, 1921 г.) по одноименной пьесе Виткаци. 17 сентября 2010 года премьеру представил в Варшаве (TR Warszawa) один из самых талантливых режиссеров современности Михал Борчух (Michał Borczuch, род. 1979 г.). Как отмечалось в газете, в этом театре господствует «экзотика на интеллектуальном и эстетическом уровнях». Пьеса Виткаци лишена сюжетности, направлена на разрушение смысла. На сцене Достоевский проходит с флагом Папуа – Новой Гвинеи вместе с исповедующими культ предков вуду. Автор предстает как носитель некой крайней архаики. А еще на сцене появляется клоп, укус которого смертелен и не требует никакого повода. Клоп визуально напомнил рецензенту Джима Моррисона, но мог бы быть «двойником Достоевского». На этом аллюзии не заканчиваются. В определенный момент перед зрителем остаются только представители молодого поколения: «Когда молодые герои остаются на сцене одни, проявляются известные из *Бесов* ужас и банальность ситуации, когда лишенная лидеров группа ровесников желает исправить человечество… и заканчивает идиотскими убийствами» [Derkaczew 2010c: 18][1132]. Деструктивная эстетика Достоевского всё же направлена на пасхальность, чего нет в экзистенциальной тоске Виткаци и его мира, избавленного авторитетов. Таков и современный спектакль, исполненный пессимизма и депрессивности.

Отдельно следует упомянуть некоторые связи с Достоевским представителей современной литературы. Их творчество не всегда выходит на уровень компаративистских отношений, но позволяет отметить точки соприкосновения. Именно поэтому эти сведения мы поместили в данном разделе. Достоевского среди своих любимых авторов называл современный польский писатель Ремигиуш Спульны (Remigiusz Spólny, род. 1945)[1133], который

---

nieznani polskiej publiczności, dzięki przedstawieniu znajdą miejsce wśród Raskolnikowów, Płatonowów czy Raniewskich".

[1131] См. оригинал: „Performance tym różni się od teatru, że nie można przewidzieć, jak się wszystko potoczy".

[1132] См. оригинал: „Gdy młodzi bohaterowie zostają na scenie sami, ujawnia się znana z *Biesów* groza i banalność sytuacji, gdy pozbawiona przewodników grupa rówieśnicza chce naprawiać ludzkość... i kończy na idiotycznych morderstwach".

[1133] Опубликовал четыре романа: *Niemoc* (1998 г.), *Pajęczyna* (2001 г.), *Sąsiadki* (2003 г.), *Zmartwychwstały* (2007 г.).

признавался в увлеченности русской литературой. Его творческий дебют состоялся, когда автору было за пятьдесят, а до этого он работал на стройке. За что он так любит Достоевского, Спульны не говорил, но называл черту, которая их объединяла, – желание наблюдать за миром, проникать в него, читать и собирать информацию для писательства везде, где возможно, чтобы произведение было реалистичным. Именно поэтому польский писатель был убежден, что «нельзя писать, не имея за плечами прочитанных полок с книгами». Любовь к русскому классику распространилась и на личную жизнь: «Возможно, благодаря увлечению Достоевским, моего шестилетнего внука зовут Алекс, как героя *Братьев Карамазовых*?» [Matuszewska 1999: 7][1134].

Тема наказания за зло возвращается в книге современного автора Лешека Обуховского (Leszek Obuchowski), написавшего роман *Nogi* (*Ноги*, 2008 г.) – произведение о безответной любви юного провинциального писателя-школьника. В рецензии на страницах газеты Марцин Монька (Marcin Mońka) отмечал: «Амбициозная книга для подростков, в которой маркиз де Сад или Федор Достоевский появляются на фоне рассказа о безответной любви и подозрительных историй» [Mońka 2008: 6][1135]. Юноша влюбляется в новую одноклассницу, а точнее – в ее ноги, но, получив отказ, решает стать писателем-созерцателем – настоящий герой ранних романов Достоевского. Проникают в газету через страницы романа также имена Томаса Манна и Джеймса Джойса. Рецензент продолжает об авторе: «Решил также заставить задуматься молодых читателей над парой важных вопросов: каждое ли преступление завершается наказанием, можно ли на насилие отвечать насилием, решает ли в нашей жизни случай или другие силы» [Там же][1136]. Это прямые вопросы от Достоевского, попадающие к молодому читателю, которому современный роман адресован. И снова через, казалось бы, произведение, стоящее на границе бульварности и беллетристики, к массовому читателю проникает контент элитарной культуры.

Книга *Odwet: prawdziwa historia braci Bielskich* (2009 г.) современного польского писателя и публициста Петра Глуховского (Piotr Głuchowski, род. 1967 г.)[1137] вызвала обвинения в плагиате, критику за отсутствие новизны и даже стиля, что стало причиной спора автора, который использовал фамилию Достоевского для защиты: «Каждый автор пишет так хорошо, как может, меня зовут Глуховски, а не Достоевский. Конечно, можно было всё написать еще лучше» [Głuchowski 2009: 21][1138]. Русский писатель выступил

[1134] См. оригинал: „Może dzięki fascynacji Dostojewskim mój sześcioletni wnuczek ma na imię Aleks, jak bohater *Braci Karamazow*?”.

[1135] См. оригинал: „Ambitna książka dla nastolatków, w której markiz de Sade czy Fiodor Dostojewski pojawiają się w tle opowieści o niespełnionej miłości i podejrzanych historii”.

[1136] См. оригинал: „Postanowił też pobudzić młodych czytelników do zastanowienia się nad paroma ważnymi pytaniami (czy każda zbrodnia zostanie ukarana, czy na przemoc można odpowiadać przemocą, o naszym życiu decyduje przypadek czy inne siły)”.

[1137] Книга написана в соавторстве с Марцином Ковальским (Marcin Kowalski).

[1138] См. оригинал: „Każdy autor pisze najlepiej jak umie, ja nazywam się Głuchowski, a nie Dostojewski, na pewno można było napisać wszystko jeszcze lepiej”.

как образец стиля, хотя к нему в разное время существовало и существует большое количество претензий. Глуховски получил иронический ответ в публикации газеты уже через несколько дней: «…Петр Глуховски – это не Достоевский, что подчеркивает в своем ответе на случай, если кто-то не знает…» [Libionka, Adamczyk-Garbowska 2009: 19][1139]. Таким образом, благодаря книге, которая к Достоевскому никакого отношения не имеет, писатель попадает в польское медиапространство дважды.

Еще с одним скандалом о плагиате связана публикация газеты о современном американском авторе Дэне Брауне (Dan Brown, род. 1960 г.), ряд романов которого стали бестселлерами (*Ангелы и демоны* (*Angels and Demons*, 2000 г.), *Код да Винчи* (*The Da Vinci Code*, 2003 г.), *Утраченный символ* (*The Lost Symbol*, 2009 г.), *Инферно* (*Inferno*, 2013 г.)). Оправдываясь перед обвинениями в плагиате в суде, писатель рассказал о технике своей работы, которая связана с вдохновением от других авторов, но не копированием. Одна из авторских рекомендаций – поездка на экзотические каникулы и чтение романа *Конец света* (*The Doomsday Conspiracy*, 1991 г.) американского писателя Сидни Шелдона (Sidney Sheldon, 1917–2007 гг.). Это была первая сенсационная книга, которую, как признавался сам Браун, прочитал до 29 лет: «До этого момента в его чтении преимущественно задавали тон былые мэтры – Шекспир, Достоевский» [Orliński 2009b: 29][1140].

В 2005 году на встречу с польскими читателями впервые приехал известный постмодернист Владимир Сорокин. Поводом стало польское издание его романа *Лед* (2002 г.) – первого романа *Ледяной трилогии* (также *Путь Бро* (2004 г.) и *23000* (2005 г.)). Встреча в Варшаве сопровождалась публичным чтением драмы писателя *Dostoevsky-Trip* (1997 г.) в рамках цикла „Nowa Dramaturgia" («Новая драматургия») в „TR Warszawa" (Teatr Rozmaitości). Кратко о встрече информировала газета [Zaproszenia 2005a: 8][1141]. В этом же номере издания вышло сделанное в Москве большое интервью с Владимиром Сорокиным, который определял литературу как «наркотик, без которого мы не можем обойтись и который помогает жить»: «Русская литература – такая же марка, как черная икра и водка. Достоевский является нашей валютой, которая нисколько не потеряла в цене за два столетия. Поэтому слово „писатель" в сознании народа имеет особое значение» [Wojciechowski 2005a: 16][1142]. Литература, как замечал автор, оставалась неподконтрольной власти, таким образом сохраняя свою ценность.

[1139] См. оригинал: „…Piotr Głuchowski to nie Dostojewski (co rzetelnie zaznacza w swojej odpowiedzi na wypadek, gdyby ktoś nie wiedział)…".

[1140] См. оригинал: „Do tej pory jego lektury wyznaczali głownie dawni mistrzowie: Szekspir, Dostojewski".

[1141] Об успехе мероприятия и огромном интересе публики к пьесе *Dostoevski-trip* и ее автору можно прочитать в статье о распространении русской культуры в Польше [Żebrowska 2005b: 10].

[1142] См. оригинал: „Literatura rosyjska jest taką samą marką jak czarny kawior i wódka. Dostojewski jest naszą walutą, która nie straciła nic na wartości od dwóch wieków. Dlatego w świadomości narodu słowo «pisarz» ma znaczenie szczególne".

После встречи в Варшаве появилась еще одна публикация в газете об этом вечере, который вызвал огромный интерес у публики. Чтение драмы *Dostoevsky-Trip* принималось восторженно. Это произведение о литературе как наркотике, а сам автор признавался в зависимости от еще одного компонента: таким для Сорокина стала Россия: «Я люблю ее за непредсказуемость и легкий абсурд. Когда долго живу на Западе, начинается ломка» [Kęczkowska 2005: 7][1143]. В статье также сообщалось, что Сорокин стал гостем Института русистики Варшавского университета, а встречу с ним вела тогдашняя директор, профессор Алиция Володько-Буткевич (Alicja Wołodźko-Butkiewicz). Огромный интерес к личности писателя неслучаен: его даже называли «современным Достоевским», что достаточно резко оценила редактор отдела культуры приложения газеты „Wysokie Obcasy": «…Если еще раз услышу, что Сорокин – это Достоевский XXI века, прибью себя собственным экземпляром *Преступления и наказания*» [Reiter 2005: 6][1144].

В 2008 году на польской театральной сцене появился спектакль *Dostoevsky-Trip* режиссера Василия Сенина (род. 1977 г.) по одноименной драме В. Сорокина:

> Это современная пьеса, в которой радикализм проявляется не только в теме, но и в тексте. Сорокин написал драму о наркотической зависимости от литературы. Произведение появилось на базе реальной истории одной девушки, которая сошла с ума, читая *Идиота* Достоевского. Книжная фабула стала для нее реальностью [Sulecki 2008: 2][1145].

Литература в русской культуре – это не только то, что формирует идеалы, но и то, что может представлять опасность для личности. Известная публицистка и диссидентка В. И. Новодворская (1950–2014 гг.) писала о литературе в книге эссе *Храм на болоте*: «И только один Храм за долгие, темные и смутные века остался у нас неосквернённым, и один Бог всегда нам сопутствует. Это храм великой русской литературы, и имя Богу – красота, искусство, идеал» [Новодворская 2015: 289]. Литература звучит как откровение, она открывает тайны мира, заменяет психолога, дает знание, но грань между художественной и действительной реальностью вдруг размывается и становится легко проходимой. В пьесе Сорокина происходит

[1143] См. оригинал: „Kocham ją za jej nieprzewidywalność i lekki absurd. Kiedy długo mieszkam na Zachodzie, mam syndrom odstawienia".

[1144] См. оригинал: „…jeśli jeszcze raz usłyszę, że Sorokin to Dostojewski XXI wieku, zatłukę się własnym egzemplarzem *Zbrodni i kary*". Данный комментарий появился в связи со сравнениями современных музыкальных исполнителей с легендами: например, Патриции Каас (Patricia Kaas, род. 1966 г.) с Эдит Пиаф (Edith Piaf, 1915–1963 гг.) или Марлен Дитрих (Marie Magdalene "Marlene" Dietrich, 1901–1992 гг). Такая тенденция в маркетинге и возмущала редактора П. Рейтер.

[1145] См. оригинал: „To współczesna sztuka, w której radykalizm przejawia się nie tylko w temacie, ale także w tekście. Sorokin napisał dramat o narkotycznym uzależnieniu od literatury. Dzieło powstało na kanwie prawdziwej historii pewnej dziewczyny, która postracała zmysły, czytając *Idiotę* Dostojewskiego. Książkowa fabuła stała się dla niej rzeczywistością".

деконструкция текста Достоевского, автор смешивает элементы сюжета романа в произвольной форме, добавляя собственные вставки и разветвляя сюжетные линии, а герой Химик в финале заключает: «Достоевский в чистом виде действует смертельно» [Сорокин 1997]. Спектакль оценил директор Театра имени Вилама Хожицы (Teatr im. Wilama Horzycy), театральный критик Анджей Хурски (Andrzej Hurski): «Радикализм спектакля можно сгладить или увеличить. Это точно не простая история о наркотиках. Сорокин говорит о сегодняшнем состоянии человека, о современной России» [Sulecki 2008: 2][1146]. Постмодернистский текст получает выход на множественное прочтение польским зрителем.

Уже в январе 2009 года тот же автор в газете снова писал об этой постановке в Торуне, уточняя при этом, что будут разочарованы те, кто ожидает точного следования роману Достоевского. Сам Василий Сенин объяснял:

> *Идиот* не является фундаментом спектакля. Ситуации и цитаты из книги представлены достаточно свободно. Герои романа не были идеально скопированы в пьесе: Лев Мышкин, Рогожин или Настасья Филипповна являются в спектакле только психологическими типами [Sulecki 2009a: 4][1147].

Еще в одной публикации автора Сорокин назван «отцом современной русской драматургии», который изображает трагедию на глазах у зрителя, когда опять же «Достоевский в чистом виде действует смертельно» [Sulecki 2009b: 6].

В Варшаве 25 января 2014 года в Национальном театре (Teatr Narodowy) через 12 лет после появления польского перевода романа *Лед* театральную адаптацию произведения презентовал российский режиссер К. Ю. Богомолов (род. 1975 г), неоднократно обращавшийся в своем творчестве к наследию Достоевского[1148]. Не обходит писателя стороной и в этой работе. В главных ролях – Данута Стенка и Ежи Радзивилович, которые, как отмечалось выше, ранее исполняли роли в постановках по произведениям Достоевского. В интервью для газеты режиссер признавался,

---

[1146] См. оригинал: „Radykalizm spektaklu można stonować lub uwydatnić. Nie jest to na pewno prosta historia o narkotykach. Sorokin mówi o dzisiejszej kondycji człowieka, o współczesnej Rosji".

[1147] См. оригинал: „*Idiota* nie jest fundamentem spektaklu. Sytuacje i cytaty z książki są bardzo swobodne. Bohaterowie z książki nie są idealnie odwzorowani w sztuce. Lew Myszkin, Rogożyn, Nastazja Filipowna są w spektaklu tylko typami psychologicznymi".

[1148] *ТурандотТ* (по К. Гоцци и Ф. М. Достоевскому – Московский драматический театр имени А. Пушкина, 2010 г.); *Карамазовы* (Московский Художественный театр имени А. П. Чехова, 2013 г.); *Князь* (театр Ленком, 2016 г.); *Преступление и наказание* (Государственный драматический театр «Приют комедианта», Санкт-Петербург, 2019 г.); *Бесы Достоевского* (Театр на Малой Бронной, 2020 г.). В постановке по *Идиоту* режиссер соединил роман с рассказом *Настя* (2000 г.) Владимира Сорокина, читку по которому готовил в Театр. doc в рамках фестиваля «Кино без пленки» в 2012 году. В своих работах К. Ю. Богомолов производит современную интерпретацию классического текста, накладывая на него злободневные проблемы и добавляя неожиданные образы.

что его пьеса представляет духовный и религиозный кризис европейской цивилизации. Это стало поводом открытия евангельских реминисценций у Сорокина, на явное присутствие которых Богомолов указывал и в *Идиоте* или *Братьях Карамазовых*. У обоих авторов, как заметил режиссер, звучит вопрос о смысле человеческих страданий, но Сорокин является «наследником Достоевского», этого карамазовского вопроса. Предметом сценического анализа становится феномен зла и причины его порождения как в свете коммунизма и фашизма, так и в далеком историческом прошлом, которое одновременно предстает как настоящее, преисполненное пессимизма [Pawłowski 2014: 16].

Сегодняшняя драма задается и несколько иным вопросом: как найти Мышкина нашего времени и вообще возможет ли он? Именно так видит пьесу *Озеро* драматурга М. Е. Дурненкова (род. 1978 г.) польская актриса Агнешка Гроховска (Agnieszka Grochowska, род. 1979 г.). Премьера спектакля, в котором она играла, состоялась 4 марта 2016 года в Варшаве (TR Warszawa), о чем сообщалось в газете. Постановку подготовила американско-литовская режиссер Яна Росс (Yana Ross). В интервью изданию она отметила:

> Дурненков проводит параллели с сегодняшним кризисом в Европе. Но в *Озере* просачивается также Достоевский или его отсутствие. Неужели уже не ходит по миру ни одного Идиота? Нет людей, которые выражают свои эмоции, глубоко понимают и чувствуют других? Верят, надеются и любят? [Wyżyńska 2016: 21][1149].

Мир утраты ценностей, идеалов и ориентиров – это темы искусства, которые остаются непреходящими на протяжении веков.

Не прошли мимо наследия Достоевского «битники», существующие в жизни и творчестве на границе свободы и своеволия. В публикации газеты об американском писателе – символе «разбитого поколения» Джеке Керуаке (Jack Kerouac, 1922–1969 гг.) – говорится, что он и его окружение много читали, а среди любимых авторов – именно Достоевский. Как заметил К. Варга, «если они читали Достоевского, то по той причине, что находили в нем правду о темной стороне души» [Varga 2012b:18][1150]. Гедонизм, развлечения, разврат и отсутствие всяких правил – то, что характеризовало образ жизни представителей этого течения, устремленных за границы социальных установок. Исследованием влияния творчества Достоевского на Керуака, а также других американских авторов 1940–1960-х годов занималась литературовед И. В. Львова, подготовившая ряд публикаций по данной теме, а также защитившая докторскую диссертацию *Ф. М. Достоевский*

[1149] См оригинал: „Durnienkow wprowadza odniesienia do dzisiejszego kryzysu w Europie. Ale w *Jeziorze* pobrzmiewa też Dostojewski, albo jego brak. Czyżby nie chodził już po świecie ani jeden Idiota? Nie ma ludzi, którzy wyrażają swoje emocje, głęboko rozumieją i czują innych? Wierzą, mają nadzieję i kochają?".

[1150] См. оригинал: „…jeśli czytali Dostojewskiego, to z tego powodu, że znajdowali w nim prawdę o ciemnej stronie duszy…".

и американский роман 1940–1960-х годов [Львова 2010a]. Ранее в известном сборнике *Достоевский. Материалы и исследования* в статье *Достоевский в переписке Д. Керуака 1940–1950-х гг.* исследовательница заметила: «Творчество Достоевского занимало в сознании Керуака особое место. Оно оказало воздействие на характер его духовных поисков, повлияло на формирование героя его прозы, повествовательную манеру» [Львова 2007: 281]. Здесь же обширно цитируется переписка Керуака с друзьями, в которой отражено восхищение Достоевским, его гением, «пониманием человечества», а также желание писать «в духе Достоевского». Литературовед сделала вывод: «Уникальность рецепции Достоевского Керуаком и состоит в том, что он предпринял попытку адаптации его творчества в новой нонконформистской молодежной культуре XX столетия; Достоевский и его творчество становятся частью мифологии „бит"» [Там же: 289]. И как утверждала исследовательница в иной публикации, этот миф заключал в себе представление о Достоевском «как о святом, земном пророке, проповедовавшем любовь и необходимость страдания, прозревшем будущее братство и появление нового человека» [Львова 2010b: 107].

Достоевский как средство привлечения внимания в современном пространстве культуры – излюбленный метод представителей различных сфер. В Музее современного искусства (Muzeum Sztuki Współczesnej) в Радоме в 2016 году прошла выставка „Zbrodnia i kara. Czy sprawiedliwość jest możliwa? Obrazy, rzeźby, rysunki, grafiki polskich artystów. Dzieła ze zbiorów muzeum" («Преступление и наказание. Возможна ли справедливость? Картины, скульптуры, рисунки, графика польских художников. Произведения из музейных фондов»). Более 80 произведений искусства, созданных после 1945 года, представляли историю как картину преступлений. Создатели провели и культурно-литературные параллели через библейский текст (Авель и Каин), творчество Достоевского и Шекспира. Так иллюстрировалась метафора преступлений, с которыми столкнулись сами художники или которые просто известны каждому человеку [CIG 2016: 10]. Еще одну публикацию о событии в газете подготовил куратор выставки, директор музея Мечислав Шевчук (Mieczysław Szewczuk). Здесь же сообщалось, что это вторая выставка к 25-летию музея, а открытие совпало с Фестивалем философии им. Лешка Колаковского (Festiwal Filozofii im Leszka Kołakowskiego). Темой фестиваля была справедливость [Szewczuk 2016: 9]. Цикличность зла и отсутствие справедливости – это те вопросы, которые поднимались в дискуссиях и отражены на выставке, представившей драму человека второй половины XX – начала XXI вв. в широкой историко-культурной перспективе.

Итак, рецепция и вторичная рецепция Достоевского на страницах газеты охватывают широкий срез современной культуры – польской, русской, зарубежной. Наследие писателя проходит через сегодняшнее телевидение, сериалы, театр, экспериментальные театральные формы, кино, музыку (рок и поп), акционизм, собственно литературу, фельетонный жанр, кэмп и другие виды современного искусства – всё это синтетическое обобщение на

стыке массовости и элитарности. А одним из центральных мотивов такой культуры становится унаследованный от Достоевского мотив зла, иногда осмысливаемый поверхностно, а иногда с метафизической глубиной, в новом ключе и в духе современного поколения – потребителя культуры. Важно, что Достоевский присутствует в этом поле, выполняя эстетические, гедонистические и дидактические функции.

Рецепция Достоевского через нетипичные контексты

В некоторых публикациях ежедневника „Gazeta Wyborcza" Достоевский появляется в неожиданных контекстах, не лишенных доли комизма или публицистической популярности. Данный тип статей не соотносится с каким-либо из разделов этого исследования, представленных выше, поэтому было принято решение о написании самостоятельной главы. Она включает целый спектр развлекательных моментов, а Достоевский здесь становится ярким элементом повседневности современной польской жизни. Большая часть таких публикаций заключает в себе преимущественно развлекательную функцию.

Первый же пример подобного появления имени писателя на страницах издания относится к 20 ноября 1992 года:

> «Не забывайте, что Достоевский высморкался чернилами!» – это категоричное утверждение Александра Вата в конце 50-х годов опубликовала литературная пресса в стенограмме какой-то дискуссии. Разразился скандал. Ват объяснял, что всё перевернула стенографистка. Он говорил только, что «Достоевский писал о Бисмарке и ультрамонтанах» [Godlewska 1992: 9][1151].

Данное недоразумение автор публикации упоминает в качестве сравнения с современной ей ситуацией на телевидении, где случаются и не такие казусы, но, к ее удивлению, никакого скандала не вызывают.

[1151] См. оригинал: „«Pamiętajmy, że Dostojewski wysmarkał atrament!» – to kategoryczne stwierdzenie Aleksandra Wata pod koniec lat 50. opublikowała prasa literacka w stenogramie jakiejś dyskusji. Wybuchł skandal. Wat tłumaczył się, że wszystko pokręciła stenografka. On mówił tylko, że «Dostojewski pisał o Bismarcku i ultramontanach»".

В публикации Марцина Пясецкого Достоевский отправляется в путешествие по Западной Европе – только зовут его Дмитрий Андреевич, он правнук великого писателя, работает водителем трамвая в Петербурге и мечтает о покупке подержанного мерседеса, а поэтому, используя фамилию предка, соглашается на любой заработок: играет в казино, выступает перед публикой [Piasecki 1996b: 7]. Это сюжет документального фильма британского производства, который увидел и польский зритель, – *Путешествия Достоевского* (*Dostoevsky's Travels*; *Podróże Dostojewskiego*, 1991 г.) в режиссуре поляка Павла Павликовского (Paweł Pawlikowski, род. 1957 г.)[1152]. Помимо забавной истории потомка великого писателя перед зрителем изображалось столкновение двух миров – России и Запада, их ожидания друг от друга и разочарования.

Польский юморист Рафал Кмита (Rafał Kmita, род. 1965 г.) в авторском календаре различных важных событий в истории назвал и смерть Достоевского (124 года назад – на момент публикации). В качестве резюме об авторе можно было прочитать: «Он, между прочим, написал *Преступление и наказание*, *Братья Карамазовы*, а также *Бесы*. С таким талантом, усердием и воображением – каждый дурак сумел бы» [Kmita 2005: 6][1153].

С развитием интернета Достоевский стал неотъемлемой частью всемирной паутины. Попали книги писателя и в электронный каталог величайших произведений мировой литературы "Project Gutenberg", который зародился еще в 1971 году, а в газете упомянут в 1997-м, когда насчитывал первую тысячу единиц [Gut 1997: 10]. Во избежание проблем с авторскими правами изначально это были книги, изданные до 1923 года, но позже добавились и те, авторы которых дали согласие на бесплатное размещение. Переводом книг в электронную форму занимаются волонтеры. Данному каталогу также посвящена еще одна публикация этого же автора в 2001 году, когда в базе было уже более 3200 электронных текстов, среди которых по-прежнему и книги Достоевского [Gut 2001: 3].

При библиотеке в Ольштыне в 2004 году в интернете была создана „Biblioteka Książek Nienapisanych" («Библиотека ненаписанных книг»), в которой каждый желающий мог разместить свою идею написания некоего произведения, существующего до этого исключительно в воображении. Предполагалось даже награждать лучших авторов. На форуме можно было также размещать литературные сокращения и заметки. Так, появилось

[1152] Павел Павликовски проявлял большой интерес к русской культуре: он снял фильмы о Венедикте Ерофееве – *Z Moskwy do Pietuszek z Wieniediktem Jerofiejewem* (1990 г.), Владимире Жириновском – *Podróż z Żyrinowskim* (1995 г.). В 2015 году за фильм *Ida* режиссер получил премию «Оскар» за лучший неанглоязычный фильм, выиграв главную кинонаграду в соревновании с *Левиафаном* (2014 г.) Андрея Звягинцева. На кинофестивале в Каннах за ленту *Zimna wojna* (2018 г.) Павликовски получил «Золотую пальмовую ветвь» как лучший режиссер; фильм имел три номинации на премию «Оскар».

[1153] См. оригинал: „Napisał m.in. *Zbrodnię i karę*, *Braci Karamazow* oraz *Biesy*. Z takim talentem, pracowitością i wyobraźnią każdy głupi by potrafił".

гиперкраткое изложение романа *Преступление и наказание*: «Я беден. Убил старуху-процентщицу. Ограбил ее. Схожу с ума. Признаю вину. Здравствуй, Сибирь!» [AW 2004: 2][1154].

Польское общественное телевидение (TVP) подготовило о наиболее значительных фигурах культуры специальную серию документальных фильмов *Encyklopedia XX wieku. Schyłek Tysiąclecia*, которую представило в конце 1997 года, планируя окончить показы уже в новом веке. Фильм о Достоевском попал в рубрику *Prorocy* (*Пророки*) [Bielas 1997: 2]. Правда, в одной из статей газеты фильм назван «очередной неудачной попыткой изображения на экране величия Федора Михайловича Достоевского». Публицист Михал Цихы, говоря, что такой фильм выглядит «преступлением», а смотреть его – «наказание», замечал: «Почему большинство замыслов показать Достоевского заканчивается позорным поражением? Вероятно, потому, что сущность его величия как писателя-романиста очень трудно перевести в изображение» [Cichy 1997: 19][1155]. Автор подчеркивал, что художественный мир Достоевского, каждый «живой литературный персонаж» состоит из частиц его самого:

> Мир романов Достоевского – это убедительная картина внутреннего мира человека; каждый из нас понемногу является Раскольниковым, Соней, Порфирием Петровичем, но никто не является исключительно одним из них. Правда Достоевского – правда, происходящая из великой драмы, являющаяся по сути нереалистичной. Ее калька на экране тут же превращается в бумагу, если режиссеру не хватит мастерства [Там же][1156].

Снова вспоминаются удачи Анджея Вайды, но фильм о Достоевском иной, его, по утверждению рецензента, лучше не смотреть, если зритель не заслужил «искупления». В данном случае мы сталкиваемся с ситуацией, на которую обращали внимание и иные критики, утверждавшие, что Достоевского нельзя понимать упрощенно.

Несколько вскользь упоминается фамилия Достоевского в иной статье, посвященной книге *Stenogramy Anny Jambor* (1958 г.), которая стала одной из самых звучных мистификаций своего времени. Книгу приняли за настоящие дневники межвоенной Польши, написанные весьма откровенно, даже о сексуальности, якобы рукой женщины успеха. Издание пользовалось огромной популярностью у читателей. Вышло три тома. В результате выяснилось,

---

[1154] См. оригинал: „Jestem biedny. Zabiłem starą lichwiarkę. Obrabowałem ją. Wariuję. Wyznaję winę. Witaj, Syberio!".

[1155] См. оригинал: „Dlaczego większość zamierzeń pokazania Dostojewskiego kończy się sromotną klęską? Może dlatego, że istotą jego powieściopisarskiej wielkości jest coś nieprzekładalnego na obraz".

[1156] См. оригинал: „Świat powieści Dostojewskiego to przekonujący obraz wewnętrznego świata człowieka; każdy z nas jest po trosze Raskolnikowem, Sonią i Porfirym Pietrowiczem, ale nikt nie jest tylko jednym z nich. Prawda Dostojewskiego, prawda rodem z wielkiego dramatu, jest z gruntu nierealistyczna. Przekalkowana na ekran natychmiast przemienia się w papier, jeśli zabraknie reżyserskiego mistrzostwa".

что автор дневников – экономист Казимеж Бероньски (Kazimierz Bieroński, 1889–1969 гг.). Второе издание не появилось по иной причине, которую, упоминая Достоевского, называла тогдашняя руководитель редакции польской литературы государственного издательства „Iskra" Барбара Ольшаньска (Barbara Olszańska), говорившая, что это было время, когда просто не хватало бумаги для печати всего: «Никто в издательстве не имел смелости рисковать, что из-за популярного чтива не будет открыт польский Фолкнер или Достоевский нашего времени» [Kalicki 1997: 24][1157].

Читаемость Достоевского высока не только потому, что его произведения включены в школьную программу или этого требует подготовка специалистов, но и потому, что этого хочет обычный человек, – это еще один аспект во взгляде на значимость его наследия. В 2001 году американский программист Рон Хорнбекер (Ron Hornbaker) придумал флешмоб – буккроссинг (BookCrossing): после прочтения человек оставлял («освобождал») книгу в общественном месте, а тот, кто ее находил, делал то же самое, помечая новое место «потери» на прикрепленной карте книги. Флешмоб стал так популярен, что вскоре распространился во многих странах, а «освобожденными» оказались миллионы книг по всему миру. Появились сайты, фонды, организации, симпозиумы буккроссинга, добавились новые формы распространения и т. п.

Уже в 2003 году акция добралась и до Польши, а ежедневник „Gazeta Wyborcza" оказал поддержку флешмобу. Так, в номере за 2 октября рассказывалось об акции буккроссинга среди школьников в Лодзи. Один из учеников «освободил» книгу в автобусе:

> На первом сиденье возле водителя я положил *Преступление и наказание* Достоевского. С каждой минутой людей в автобусе становилось всё больше и больше. Они занимали свободные места, но сиденье с Достоевским обходили. И только лишь на третьей остановке там уселась блондинка средних лет в черной кожаной куртке. Посмотрела на книгу, огляделась по сторонам, будто спрашивая глазами, чья же это потеря. Никто не откликнулся. Поэтому открыла книгу, прочитала наше обращение, улыбнулась и спрятала *Преступление и наказание* в сумку [Markowski 2003: 4][1158].

Важность появления в флешмобе романа Достоевского состоит также в том, что одно из условий буккроссинга – оставлять книги, имеющие ценность. *Преступление и наказание*, хотя и известно из школьной программы, оказалось у истоков польского буккроссинга.

[1157] См. оригинал: „Nikt w firmie nie miał odwagi ryzykować, że z powodu popularnego czytadła nie zostanie odkryty polski Faulkner albo Dostojewski naszych czasów".

[1158] См. оригинал: „Na pierwszym siedzeniu obok kierowcy położyłem *Zbrodnię i karę* Dostojewskiego. Z minuty na minutę ludzi w autobusie przybywało. Siadali na fotelach, ale ten z Dostojewskim omijali. Dopiero na trzecim przystanku usadowiła się tam blondynka w średnim wieku w czarnej skórzanej kurtce. Spojrzała na książkę, rozejrzała po autobusie, jakby pytała wzrokiem, czyja to zguba. Nikt się nie odezwał. Otworzyła więc książkę, przeczytała nasz apel, uśmiechnęła się i schowała *Zbrodnię i karę* do torby".

Об акции передачи книг из домашних в общественные библиотеки под названием „Uwolnij książkę" («Освободи книгу») рассказывалось в люблинском приложении газеты за 7 декабря 2007 года. 90-летний читатель Пан Казимеж (Pan Kazimierz) передал собрание из более чем 200 книг в библиотеку деревни Вишнице (Wisznice) в Люблинском воеводстве. Был среди перечисленных авторов и Достоевский [Pomian 2007: 2].

Идея «освобождения» прочитанных книг вернулась через несколько лет уже во Вроцлав. Инициаторами акции стали местные студенты, которые оставляли книги в разных местах города. В публикации газеты за 8 сентября 2010 года по этой теме отмечалось, что явление не новое и уже имело место в других польских городах. Среди авторов, книги которых можно было найти в одном из кафе, упоминался и Достоевский [Orczykowska 2010: 5].

В Сопоте 18 сентября 2010 года прошла еще одна акция, направленная на популяризацию чтения. В течение дня организовывались встречи с современными писателями, велись дискуссии о литературе, а также прошел марш, на котором один из участников выкрикнул лозунг «Достоевский!». Несколько десятков человек на морском пирсе на полчаса замерли в тишине за чтением книг, к флешмобу присоединялись все желающие. Мероприятие проходило второй раз [Gulda 2010a: 12]. Позже было массовое чтение на пляже на восходе солнца, а затем в книжном магазине „Empik" в гданьской торговой галерее (Galeria Bałtycka). Последний флешмоб анонсировался в газете, упоминалось в этом материале, что выкрикивать лозунг «Федор Достоевский!»[1159] придумал местный поэт и блогер Якобе Манштайн (Jakobe Mansztajn, род. 1982 г.), который развил идею проекта читательского объединения (Zjednoczenie Czytelnicze), предложенную Анджеем Урбаньским (Andrzej Urbański), редактором сопотского литературного ежеквартального журнала „Korespondencja z Ojcem". Для следующего «читающего» флешмоба участники планировали снять автобус и поехать к зданию Министерства культуры в Варшаве [Gulda 2010b: 5].

В заметке Цезария Поляка (Cezary Polak) неожиданно появляется роман *Бесы*. Он писал о правобережной части Варшавы, частично уцелевшей во время войны и традиционно некогда считавшейся местом обитания пьяниц, преступников и бездомных, хотя в последнее время эта «слава» изменилась, а район Прага заселяют творческие личности, там открываются новые популярные заведения, строится дорогое элитное жилье и лофты. В заметке Ц. Поляк рассказал о бездомном, который подарил ему «издание в пятнах» романа Достоевского, как признался даритель, найденного в мусорке [Polak 2004: 2]. А уже в Кракове одной из инициатив помощи самим бездомным была раздача им книг для чтения, о чем писала газета за 19 декабря 2015 года. В публикации назван некогда гениальный математик Ежи, ставший бездомным из-за проблем в коммуникации с людьми. Среди

[1159] Во втором материале газеты о флэшмобе лозунг звучал с именем писателя, тогда как в первом – без него.

книг, которые он предпочел получить от волонтеров, был и Достоевский [Radłowska 2015: 3].

О желании читать на пляже говорили отдыхающие в Сопоте. Отмечая недостатки местной инфраструктуры, они, помимо всего прочего, предлагали открыть прокат книг: «…вместо окриков „Мороженое, мороженое в шоколаде!" мы могли бы услышать назидательное „Достоевский! Агата Кристи! Дорота Масловска!" И так, заботясь о красоте физической, могли бы подкормить и дух» [Kozłowska 2005b: 16][1160].

Достоевский 14 февраля 2013 года попал в публикацию на региональных страницах о новом магазине в Познани „Sklep z cytatami" («Магазин с цитатами»). Среди товаров были различные предметы: майки, чашки, сумки, ручки и прочее, с нанесенными цитатами из произведений классиков. Цитаты из Достоевского нашлись на освежающих пастилках. В магазине говорили об их популярности: «А если еще на упаковке появляется Достоевский с какой-то интересной цитатой, то вообще сумасшествие» [Osiadło 2013: 8][1161]. Условием отбора цитат называлась нетипичность и популярность, но когда речь шла о современных авторах, возникал вопрос об авторском праве. Покупатели же могли давать советы по отбору цитат через страницу магазина на Facebook. Магазин, как отмечалось в публикации, стал популяризатором литературы, а его товары пользовались огромным успехом среди читателей. Хозяева магазина ставили перед собой цель заинтересовать цитатой и переключить на книгу, заставить прочитать ее, хотя и понимали, что зачастую цитаты на гаджетах так и остаются лишь предметом коммерческой популярности, некой моды.

Печать портретов писателей на различных предметах и гаджетах стала еще одним способом привлечения внимания к литературе. И здесь речь идет как о частных инициативах, так и о государственных проектах. О том, что данная деятельность нашла своих сторонников и стала популярной, свидетельствовал факт, что через несколько лет в газете снова появилась обширная публикация о «Магазине с цитатами», который расширял свою работу, а его продукция частично уже продавалась и в других книжных магазинах. Среди популярных авторов назывался и Достоевский [Kwiatkowska 2018: 9]. В еще одной публикации газеты упоминались польские авторы (Лем, Шульц, Виткаци, Гомбрович, Хласко и др.), портреты которых оказались на майках в магазинах „Pan Tu Nie Stał" («Вы тут не стояли») в Лодзи. А вот Достоевский, говорилось в статье, среди прочих зарубежных авторов (По, Джойс и др.) был представлен в виде марионеток, которые производит „Spółdzielnia Symulakrów" [Adamczewska 2015b: 5].

[1160] См. оригинал: „…zamiast okrzyków «Lody, lody w czekoladzie!», słyszelibyśmy jakże budujące «Dostojewski! Agata Christie! Dorota Masłowska!». I tak dbając o piękno ciała, dokarmilibyśmy także ducha".

[1161] См. оригинал: „A jeśli jeszcze na opakowaniu jest Dostojewski z jakimś fajnym cytatem, to już w ogóle szał".

Ценность классической литературы, ее непреходящее значение подчеркивается на страницах издания. Различные авторы заняты поиском доказательств этому и примеров популяризации. В публикации, в которой сравнивались цены на продукты культуры в Труймясте (Гданьск, Сопот, Гдыня), Калининграде и Брюсселе, русские названы «литературоцентричным народом». На вопрос, что читают в Калининграде, продавец Ольга из магазина «Книги и книжечки» ответила: «Что популярно? Классики. Преимущественно русские – Толстой, Достоевский, Булгаков, Бунин» [Kiwnik… 2014: 8][1162].

Тема исчезновения книги в привычном, печатном, виде становится не только реальностью, но и мотивом литературы. Неспроста он появляется в различных текстах, среди которых роман-антиутопия Владимира Сорокина *Манарага* (2017 г.), польский перевод которого (Агнешки Любомиры Пётровской) вышел в издательстве „Agora" в 2018 году. В преамбуле к интервью для газеты по этому поводу кратко представлен сюжет произведения: миром управляют технологии, а книги можно найти только в музеях, откуда их похищают, чтобы растопить печь в эксклюзивных кухнях: «В мире Сорокина люди склонны заплатить тысячи фунтов за „полено" Достоевского, а потом еще столько же за запеченную на нем осетрину» [Anannikova 2018: 60][1163]. Разрушение ценности классического искусства ужасает, но выходит из самой жизни, исторической реальности. Уничтожение книг самого Сорокина, о чем шла речь выше, здесь приобретает новые аллюзии. А в его личной библиотеке, как он сам признавался, стоят книги классиков, на которых можно опереться (Толстой, Достоевский) и которых важно сохранить. В перспективе писатель видел возвращение к тому времени, когда эти авторы писали свои произведения, а тиражи в тысячу экземпляров были громадными. При этом Сорокин не видел возможности, чтобы люди перестали читать и писать книги. В печатной же версии тексты классической литературы, убежден писатель, должны остаться навсегда. Как он шутил, бумажную книгу также может подписать автор, чего не сделаешь с электронной версией.

В 2015 году газета затронула отчет Польской палаты книги (Polska Izba Książki), которая насчитала в стране 32 тысячи издательских учреждений, выпустивших в 2013 году более 30 тысяч новых книг. Это не означало резкого интереса к чтению. Автор статьи с юмором вспоминал событие минувших лет, когда был украден грузовик, наполненный книгами, что вызвало надежду издателей, но не на долго: оказалось, что книги воры выбросили, а грузовик угнали. Также приводились анонимные слова одного из мэров, который с недоумением возмущался, что пишущих становится больше, чем читающих, и заявил о закрытии местной библиотеки. Эта

[1162] См. оригинал: „Co jest popularne? Klasycy. Głównie rosyjscy: Tołstoj, Dostojewski, Bułhakow, Bunin".

[1163] См. оригинал: „W świecie Sorokina ludzie są skłonni zapłacić tysiące funtów za «polano» Dostojewskiego, a potem drugie tyle za upieczonego na nim jesiotra".

институция чиновнику представлялась как храм литературы, в котором читают классиков, среди них как одного из своих любимых он называл и Достоевского. Однако, по его словам, всё сводится к печати популярных изданий, которые не заслуживают ни внимания, ни потраченных средств [Nowakowski 2015: 10].

В ноябре 2015 года польский Государственный издательский институт (Państwowy Instytut Wydawniczy) организовал ярмарку продажи текстов авторов классической литературы. Интерес вышел за границы Варшавы, и уже в феврале 2016 года приложение „Metro" сообщало об инициативе создания интернет-платформы „Internetowy antykwariat" в целях популяризации книг. В списке авторов, книги которых планировалось разместить на платформе, назывался и Достоевский [PAP 2016: 6].

Не каждое чтение, однако, спасает от незнания. Фактическая неточность становится поводом для упоминания Достоевского в статье о спектакле Яцека Круля *Pieśni z Szynela* (*Песни из шинели*): «Все мы вышли из гоголевской *Шинели*, – сказал о русской литературе Федор Достоевский» [Biały 2003: 5][1164]. Однако у писателя такой фразы нет, она встречается в контексте Достоевского у французского историка, критика и дипломата Эжена Мельхиора де Вогюэ (Eugene-Melchior de Vogue, 1848–1910 гг.)[1165], написавшего литературный очерк о Достоевском, знавшего его лично[1166], «бывшего в 1877–1882 гг. секретарем посольства Франции в Петербурге, женатого на фрейлине императрицы Александре Анненковой», на что указывал литературовед Б. Н. Тихомиров [Тихомиров 2012: 136]. Отмеченная неточность повторяется и в публикациях о польском политике Яцеке Куроне. К его 70-летию газета собрала высказывания известных людей, среди которых – и польского оппозиционного активиста Студенческого комитета «Солидарности» во Вроцлаве Александра Гляйхгевихта (Aleksander Gleichgewicht, род. 1953 г.): «Достоевский сказал о русских писателях: все мы вышли из его шинели, *Шинели* Гоголя. А мы, все вроцлавские эскаэсовцы, вышли из Куроня, хотя и не все разделяли его взгляды» [Gleichgewicht 2004: 25][1167]. В другой публикации газеты приводится ссылка на известную фразу, авторство которой приписывается Достоевскому: «Все мы вышли из гоголевской *Шинели*». При этом добавляется: «А все мы во Вроцлаве были из Куроня» [Maciejewska 2008: 2][1168]. Это пример желания создать риторическую фигуру, которая, однако, не

[1164] См. оригинал: „Wszyscy jesteśmy z gogolowskiego *Szynela* – powiedział o rosyjskiej literaturze Fiodor Dostojewski".

[1165] Данным вопросом позже занимались такие литературоведы, как С. А. Рейсер, С. Г. Бочаров, Ю. В. Манн.

[1166] Вогюэ отмечал крайнее русофильство у Достоевского, назвал его «настоящим скифом», но в то же время видел в нем человека, пережившего величайшие страдания.

[1167] См. оригинал: „Dostojewski powiedział o rosyjskich pisarzach: wszyscy jesteśmy z jego płaszcza, *Płaszcza* Gogola. A my, wszyscy wrocławscy SKS-owcy, jesteśmy z Kuronia, choćby nie podzielając jego poglądów".

[1168] См. оригинал: „A my wszyscy we Wrocławiu byliśmy z Kuronia".

совсем удачна. В интервью газете хорватский писатель, называющий себя «сербом из Хорватии», Бора Чосич (Bora Ćosić, род. 1932 г.) рассуждает о своем отъезде и жизни в Берлине, немцах, литературе, а, упомянув чешского писателя Йозефа Шкворецкого (Josef Škvorecký, 1924–2012 гг.), слышит от журналистки: «Наверняка, „все мы вышли из гоголевской *Шинели*", как писал об авторе Достоевский. Чешская литература – прежде всего» [Pyzik 2008: 15][1169]. Всё это ряд тех примеров, когда неточность, попадая в медиапространство, начинает фигурировать как факт, являясь по своей сути ложным фактоидом.

Проник Ф. М. Достоевский на страницы газеты и через социальную сеть Facebook. Автор публикации декларировал, что он сам не зарегистрирован в сети и никогда этого не сделает. Проверив имена, знакомые и незнакомые, он увидел, что на Facebook зарегистрировано тринадцать «Достоевских» (публикация за 28 октября 2010 года):

> И здесь подходим к делам сугубо литературным, а именно: кто был великим писателем. Похоже, что Достоевский точно, если на «Фейсбуке» есть аж тринадцать авторов *Бесов*. Бледнеет, однако, Федор, когда поищем Франца Кафку. И вот Францев – 419 [Varga 2010: 19][1170].

Появился Достоевский еще в одном номере на региональных страницах (Opole) за 10 июня 2011 года: «„И демоны верят и трепещут", – убеждал Федор Достоевский» [Kania 2011: 7][1171]. Обратим внимание, что данная цитата относится к книге *Нового Завета – Посланию Иакова* (Иак. 2, 19), но не является текстом самого Достоевского. Библейское слово «демоны» в польской версии имеет эквивалент „biesy", что через ассоциацию с названием романа писателя, вероятно, и могло стать поводом для ошибочной ссылки на первоисточник. Отметим, что в данной главе *Послания* заключена и одна из основных мыслей: «Вера без дел мертва» (Иак. 2, 26).

В контексте литературных премий «самым жестоким месяцем» в публикации газеты назван октябрь, так как это преддверие присуждения главных наград – побед и разочарований. Это международные Нобелевская и Букеровская премии, а также польская „Nike". Как читаем в издании, это момент, когда «…в душе не одного писателя открывается подполье зависти, которое, вероятно, не углубил бы и сам Достоевский» [Kurkiewicz 2011b: 16][1172]. Действительно, в современном медиапространстве разгораются споры и дискуссии, на рынке делаются ставки букмекеров. Авторы

[1169] См. оригинал: „Na pewno «wszyscy jesteśmy z tego *Szynela*», jak pisał Dostojewski o Gogolu. Literatura czeska w tym przoduje".

[1170] См. оригинал: „I tu przechodzimy do spraw czysto literackich, mianowicie: kto wielkim pisarzem był. Wyglądałoby na to, że Dostojewski na pewno, skoro na Facebooku jest aż trzynastu autorów *Biesów*. Blednie jednak Fiodor, gdy poszukamy Franza Kafki. Otóż Franzów Kafków jest 419".

[1171] См. оригинал: „«Biesy też wierzą i drżą z trwogi» – przekonywał Fiodor Dostojewski".

[1172] См. оригинал: „…w duszy niejednego pisarza otwiera się otchłań zazdrości, której nie zgłębiłby chyba nawet sam Dostojewski".

становятся участниками своеобразных рыночных процессов продажи собственного творчества. Современные писатели получили возможность прижизненного признания, но в то же время они испытывают огромное давление на себя как на мастеров слова.

Серия публикаций газеты относится к описанию историй людей различных профессий, но объединенных увлеченностью Достоевским. Так, писатель упомянут в газете за 6 марта 1999 года в статье о Тадеуше Вольняковском (Tadeusz Wolniakowski)[1173], который четырнадцатый раз выиграл «Большую игру» („Wielka gra")[1174] – и именно благодаря знаниям о русском классике, так как тема турнира этого года – «Федор Достоевский – его жизнь и творчество». Брат победителя говорил, что Достоевский «был проще всех, брат проработал его за три недели». Сам Вольняковски признавался, что *Преступление и наказание* прочитал за день [Kolbuszewska 1999: 12]. В легкой форме заметки читатель знакомится с фигурой интеллектуала, который получает от своих знаний удовольствие и награды. Отметим, что данный телетурнир Вольняковски выигрывал восемнадцать раз, став рекордсменом.

Ссылался на писателя в своем последнем интервью[1175] польский художник, уроженец Бреста Ян Лебенштейн (Jan Lebenstein, 1930–1999 гг.), известный также своими иллюстрациями к изданиям ряда польских и зарубежных авторов, книг *Библии* в переводе Чеслава Милоша: «Вроде как Достоевский писал своим друзьям: „Давайте мне темы из газет, а я на их основе создам шедевры". Ну да, ведь это заставляет работать фантазию. А что можно себе воображать, глядя на Мону Лизу?» [Gorczyńska 1999: 28][1176]. В умении отыскать нечто важное в незначительной детали художник и видел гениальность. То, что Достоевский действительно использовал газетные публикации в творчестве, – общеизвестный факт. Лебенштейн в своих работах, подобно Достоевскому, является «художником дьяволов и ангелов», которые к тому же наделены амбивалентностью.

Попадает фамилия Достоевского на страницы газеты даже в рубрике „Sport". Так, впервые это произошло, когда речь шла о белорусской теннисистке Наталье Зверевой (род. 1971 г.), которая не только стала самой титулованной среди спортсменов постсоветского пространства на турнирах «Большого шлема» (20 титулов), но и, как упоминалось в издании, читает классиков, в том числе Достоевского [KK 1999: 28]. В вопросах-ассоциациях в газете своим писателем назвал Достоевского и один из

[1173] Следует отметить, что в материале допущена фактологическая ошибка: в действительности этого человека зовут Ян (Jan) Вольняковски.

[1174] Телетурнир выходил в эфир на Польском общественном телевидении с 1962 по 2006 год.

[1175] Интервью было напечатано в газете 29 мая 1999 года – на следующий день после смерти художника.

[1176] См. оригинал: „Podobno Dostojewski pisał do swoich przyjaciół: «Dawajcie mi tematy z gazet, a ja napiszę na ich podstawie arcydzieła». No tak, bo to porusza wyobraźnię. A co można sobie imaginować, patrząc na Monę Lizę?".

лучших польских теннисистов в истории – Войцех Фибак (Wojciech Fibak, род. 1952 г.) [Herold 2001: 18].

В подобном ключе о русской литературе писал в газете руководитель альпинистского клуба в городе Бельско-Бяла (Bielsko-Biała) Марцин Щётка (Marcin Szczotka), собираясь на покорение Эльбруса:

> Я всегда хотел поехать в Россию. На протяжении многих лет читал огромное количество книг русской прозы (Федор Достоевский, Антон Чехов, Лев Толстой) и поэзии (Анна Ахматова, Иосиф Бродский), пытаясь понять сложную для описания славянскую душу [Szczotka 2009: 6][1177].

Самая высокая горная вершина России (5642 м) в результате была покорена альпинистом [Wspinaczka].

В рубрике „Sport" появился даже «польский вопрос». В публикации известного достоевсковеда Яцека Углика об отечественных спортивных достижениях говорилось о неумении поляков радоваться за своих же спортсменов, по каждому поводу высказывая недовольство и, как считал автор, проявляя некие комплексы. В заключение он добавлял: «…это о них Достоевский писал „полячки"» [Uglik 2010a: 8][1178]. В еще одном фельетоне Углик высмеивал спортивного комментатора, который использовал поток цитат и сравнений. Одна из фигур в отношении мотоциклиста Фредрика Линдгрена (Fredrik Lindgren, род. 1985 г.) касалась писателя: «…это наш ангел, а ангелы никогда не падают, писал Достоевский; так смотрю на него – на Лингрена, а не на Достоевского, ха-ха!» [Uglik 2010b: 8][1179]. В заметке о поединке во Вроцлаве боксеров Томаша Адамека (Tomasz Adamek, род. 1976 г.) и Виталия Кличко (род. 1971 г.) автор обращал внимание на высокие цены билетов[1180] и писал: «Не часто преумножение состояния идет в ногу с мудростью. Достоевский сказал убедительнее – обычно не идет» [Uglik 2011: 7][1181]. Исследовательская практика наследия писателя, очевидно, не проходит бесследно, что отражено даже в ряде спортивных публикаций автора.

Футбольный фанат варшавского клуба „Legia", а также аспирант Варшавского университета, выпускник факультета польской филологии и культуроведения, учитель Михал Фредрикксон (Miachał Fredrikkson – имя и фамилия изменены газетой по просьбе героя интервью) рассуждал

[1177] См. оригинал: „Zawsze chciałem pojechać do Rosji. Przed laty czytałem bardzo dużo rosyjskiej prozy (Teodor Dostojewski, Antoni Czechow, Lew Tołstoj), poezji (Anna Achmatowa, Józef Brodski), próbując zrozumieć trudną do opisania słowiańską duszę".

[1178] См. оригинал: „…to o nich Dostojewski pisał «polaczki»".

[1179] См. оригинал: „…to nasz anioł, a anioły nigdy nie upadają, pisał Fiodor Dostojewski, tak patrzę na niego, na Lindgrena, a nie Dostojewskiego, ha, ha!".

[1180] Цена билета в первых рядах составляла 6000 польских злотых. Для сравнения: билеты на спектакли Национальной оперы в Варшаве на лучшие места в зале на тот момент можно было приобрести примерно за 200 польских злотых.

[1181] См. оригинал: „Nieczęsto pomnażanie majątku idzie w parze z mądrością. Dostojewski powiadał dobitniej – zwykle nie idzie".

о национализме, неофашизме и политическом радикализме. В нем уживался болельщик, который ходил на трибуны самых ярых фанатов, и тот, кто осуждает крайний фанатизм и нетерпимость. Он говорил: «Меня сформировало чтение *Библии*, затем – Достоевский, Бальзак, Флобер, Булгаков, Стриндберг, Ибсен, Торо» [Szymanik 2011: 12][1182].

В любви к футболу признавался польский писатель Ежи Пильх, уже не раз упоминаемый вместе с фамилией Достоевского и посвятивший футболу немало страниц своего дневника (*Dziennik*, 2012 г.). Большое интервью с ним вышло в газете в преддверии чемпионата Европы по футболу в 2012 году, который принимали Польша и Украина [Wodecka 2012a: 12].

Несколько неожиданно фамилию Достоевского находим в материале за 28 февраля 2002 года о новых представителях совета директоров крупнейшей в Польше нефтеперерабатывающей компании „PKN Orlen". Секретарем совета стала Луиза Вырембковска (Luiza Wyrębkowska), признававшаяся в своем увлечении литературой и упоминавшая Достоевского, в котором видела «специфическую философию, уродливый и грустный мир» [AZ 2002: 16]. Данный материал находился в рубрике газеты „Sport", так как компания является активным спонсором польских спортсменов. Своим литературным фаворитом называл Достоевского и член местного совета в Белостоке Ярослав Павлючук (Jarosław Pawluczuk), о чем также писала газета [JOF 2002: 2].

Директор Окружного музея (Muzeum Okręgowe) в Жешуве Подкарпатского воеводства Сильвестр Чопек (Sylwester Czopek, род. 1958 г.) в январе 2002 года уверенно утверждал в газете, что его «любимым автором является Достоевский» [PG… 2002: 4]. Чопек представлен как человек, который имеет влияние на регион. В 2016 году профессор-гуманист стал ректором Жешувского университета (Uniwersytet Rzeszowski).

В интервью газете в 2006 году известный польский консервативный политик Тадеуш Циманьски говорил, что среди его любимых авторов – Достоевский, Шекспир, Манн, Милош [Sterlingow, Wąs 2006: 2][1183].

Историк Гжегож Жабиньски (Grzegorz Żabiński) в воспоминаниях о реставраторе Яне Поцу (Jan Potz) затронул и литературные предпочтения: «Тогда как меня пленял Достоевский, Янек предпочитал наслаждаться Прустом» [Żabiński 2006: 9][1184].

В рубрике „Biznes", но уже в 2009 году, также встречается подобная публикация. Речь идет об интервью с польским бизнесменом Гжегожем Антковяком (Grzegorz Antkowiak), который признался, что его любимым автором является именно русский писатель: «Мне ближе Достоевский, его мрачность и неоднозначность, к тому же жизнь не получится поместить

[1182] См. оригинал: „Mnie ukształtowała lektura Biblii, potem Dostojewski, Balzac, Flaubert, Bułhakow, Strindberg, Ibsen, Thoreau".

[1183] Данный материал был перепечатан в рубрике „Twarze Gazety" в номере за 31 мая 2011 года [Sterlingow, Wąs 2011: 9].

[1184] См. оригинал: „Podczas gdy mnie zniewalał Dostojewski, Janek wolał delektować się Proustem".

в границы простой дихотомии. Ничто не является только черным или белым. Особенно в бизнесе» [Augustyn 2009: 1][1185]. Польский банкир, экономист и автор работ по управлению Славомир Лаховски (Sławomir Lachowski, род. 1958 г.) говорил, что, если хочешь достичь успехов в бизнесе, важно знать культуру своих партнеров. Работая с российским рынком, он выучил русский язык и обратился к чтению русской литературы. Утверждал, что не смог читать *Игрока* Достоевского, ибо его влияние было слишком сильным, а поэтому переживал страх, что сам погрузится в игровую зависимость: «Это благодаря Достоевскому я никогда не сыграл ни в одну азартную игру» [Adamczewska, Wesołowski 2016: 12][1186].

Рассуждая о книжных предпочтениях на региональных страницах газеты (Poznań) профессор-отоларинголог Витольд Шифтер (Witold Szyfter, род. 1948 г.) тоже говорил об интересе к Достоевскому, хотя и не читал его произведений на момент интервью: «Меня еще многое ждет, например, Достоевский. Я купил его произведения с мыслью, что должен их наконец прочитать. Поэтому Достоевский ждет, Толстой ждет… И несколько нобелевских лауреатов» [Sałwacka 2011: 8][1187]. А вот среди прочитанных в юности авторов называл Достоевского в интервью газете хозяин литературного кафе „Literatka" во Вроцлаве Януш Домин (Janusz Domin). Что интересно, книги авторов русской литературы оставил при переезде предыдущий хозяин квартиры, который был врачом, как и отец рассказчика [Piekarska 2011: 8].

Материал о современном польском художнике Лешеке Жебровском (Leszek Żebrowski, род. 1950 г.), известном своими плакатами, погружает читателя в мир классической культуры. Художник продолжает традицию портрета Виткаци, улавливающего динамику момента; а также увлекается русской литературой: «Его любимые авторы – Достоевский, Булгаков, Ерофеев» [SINA 1999: 2][1188]. В интервью для газеты среди книг своей библиотеки называл произведения Достоевского и польский художник, профессор живописи Академии изящных искусств (Akademia Sztuk Pięknych) в Катовице Яцек Рыкала (Jacek Rykała, род. 1950 г.) [Kałębasiak 2011: 9].

Как видим, Достоевский через проблематику своего творчества объединяет людей различных профессий. На это также указывает в интервью торуньский врач-педиатр и кардиолог, преподаватель и писатель Януш Станислав Чарнецки (Janusz Stanisław Czarnecki, род. 1946 г.): «…кто мы? откуда взялись? куда идем? Эти темы затрагивали великие писатели, такие как Федор Достоевский, Антон Чехов и Хулио

[1185] См. оригинал: „Bliższy mi jest Dostojewski, jego mroczność i niejednoznaczność, i to, że życie nie da się zamknąć w prostej dychotomii. Nic nie jest czarne albo białe. Zwłaszcza w biznesie".

[1186] См. оригинал: „To Dostojewski sprawił, że nigdy nie zagrałem w żadną grę losową".

[1187] См. оригинал: „Wiele na mnie czeka, np. Dostojewski. Kupiłem jego dzieła z myślą, że muszę to wreszcie przeczytać, więc Dostojewski czeka, Tołstoj czeka... I kilku noblistów".

[1188] См. оригинал: „Jego ulubieni pisarze to Dostojewski, Bułhakow i Jerofiejew".

Кортасар. Об этом писали поэты и философы» [Giedrys 2014b: 4][1189]. Это метафизические вопросы, которые неизменно актуальны и являются общечеловеческими. По мнению Чарнецкого, наука и религия заняты одним и тем же – поиском правды. Этим же занимается и литература, хотя сам Достоевский, как известно, выбирал Христа.

В материале издания о польских эмигрантах приводилось интервью с 28-летней Агнешкой Имберович (Agnieszka Imbierowicz), которая сначала жила и работала в Лондоне, затем – в Амстердаме. Девушка подчеркивала, что хотела бы разрушить стереотип о польском эмигранте-сантехнике или уборщице, а тяжелая работа не помешала ей много читать. Среди своих любимых авторов она также называла Достоевского [Petriczko 2015: 20].

Польский эксперт в сфере управления Юлия Романовска (Julia Romanowska), эмигрировавшая в Швецию, в результате исследований пришла к заключению, что искусство положительно воздействует на менеджеров. В интервью для газеты она отвечает утвердительно на вопрос, можно ли быть лучшим руководителем, если, например, читаешь Достоевского [Naszkowska 2015: 90]. Данный материал был перепечатан приложением газеты „Psychologia pracy" почти через два года после первой публикации [Naszkowska 2017: 54].

Иногда опыт знакомства с творчеством Достоевского преисполнен драматической памяти. В воспоминаниях польского философа Стефана Амстердамского (Stefan Amsterdamski, 1929–2005 гг.) также появился Достоевский. О философе в газете написал польский журналист и драматург Миколай Лизут (Mikołaj Lizut, род. 1973 г.). Это история еврейской семьи: бегство с началом войны в Вильно, а затем Сибирь, позже – возвращение в Польшу. Он был убежденным марксистом, но прошел путь осознания и разочарования, став борцом с коммунизмом. С. Амстердамски вспоминал школьную библиотеку в Славгороде, где находились обширные собрания произведений русской литературы (Пушкин, Тургенев, Достоевский, Толстой). Будучи ребенком, он научился читать по-русски и проводил там много времени, так как это было единственное место, где было тепло [Lizut 2015: 20].

Обращение к писателю и его наследию связано не только с различными людьми, но также относится к упоминанию и описанию мест. «Польский вопрос» Достоевского, как можно было убедиться выше, заключает в себе множество противоречий в рецепции писателя в Польше. Иногда это ситуации-курьезы, как в Познани, когда в городском совете шла дискуссия о названии улиц фамилиями русских писателей в районе Стшешин (Strzeszyn) в 1996 году. Голосующие согласились на улицы Лермонтова, Гоголя, Толстого, Чехова, Булгакова, признав их «достойными». Настоящая буря началась при упоминании фамилии Достоевского: «Хотя он имел особенный талант в описывании запутанности в человеческой душе, но был

[1189] См. оригинал: „…kim jesteśmy? skąd pochodzimy? dokąd zmierzamy? Te zagadnienia poruszali wielcy pisarze, jak Fiodor Dostojewski, Antoni Czechow i Julio Cortázar. Pisali o tym poeci i filozofowie".

„полякопожиратель" и баста! Пал поэтому господин Достоевский от ударов наших депутатов» [Konieczna 1996: 2][1190]. В другой публикации газеты (за 20 мая 2002 года) встречается улица Достоевского в Ченстохове, где также упоминаются улицы, названные в честь таких представителей русской культуры, как Чайковский и Лермонтов [TH 2002: 2]. А вот одним из качеств «идеального мэра» города Ченстохова в интернет-опросе называлась вера в Бога. Как писала газета: «…атеисты опасны – „там, где нет Бога, всё позволено, даже людоедство", – кажется, Достоевский» [KOBYLA… 2002: 2][1191].

Как можно было узнать из иной публикации газеты, улица писателя также есть в Лодзи, но автор, несколько иронизируя над польской склонностью переводить имена на польский манер в названиях, говорил, что было бы вполне уместно, если идти этим путем, чтобы улица Федора Достоевского называлась улицей Теодора Достоевского (Teodora Dostojewskiego) [Łódzka opinia… 2002: 2].

А уже в 2010 году изображение писателя появилось на открытках, рекламирующих город (были в этой серии издательства „Recto Verso" Ф. Кафка, М. Шагал и др.). При этом, как писала газета, возникали вопросы о том, какое отношение все эти люди имеют к Лодзи. Идея принадлежала выпускникам местной академии искусств Веронике Споденкевич (Weronika Spodenkiewicz) и Мартыну Крамеку (Martyn Kramek), которые искали неформальных решений. Внутри открыток можно было прочитать причину появления той или иной фигуры в связи с городом. Что касается Достоевского, то оказалось, что 97 томов его наследия находятся в общественной библиотеке Лодзи [Pietrasik 2010: 6].

Для интересующихся топонимикой в газете сообщалась интересная информация о происхождении названия города Марфы (штат Техас) – культурного пристанища современной Америки для художников, писателей, музыкантов, режиссеров:

> Когда в конце XIX века строилась железная дорога, здесь было небольшое поселение. Назвали его Марфой, так как жена инженера железнодорожной компании читала Достоевского и по ее просьбе поселок получил название по имени героини *Братьев Карамазовых* [Łączyńska 2008: 16][1192].

Мистицизм дополняют легенды о странных огнях по ночам, которые являются то ли душами умерших, то ли пришельцами. Речь идет о героине романа Марфе, жене слуги Григория в доме Федора Павловича Карамазова. История ее жизни с мужем, смерти ребенка и в этот же день

[1190] См. оригинал: „Choć osobliwie zdolność do opisywania zamętu w duszy ludzkiej posiadał, «polakożercą» był i basta. Padł tedy p. Dostojewski pod ciosami radnych naszych".

[1191] См. оригинал: „…ateiści są groźni. «Tam gdzie nie ma Boga, wszystko jest dozwolone, nawet ludożerstwo» – chyba Dostojewski".

[1192] См. оригинал: „Kiedy pod koniec XIX wieku budowano linię kolejową, była tu mała osada. Nazwano ją Marfą, bo żona prezesa przedsiębiorstwa kolejowego czytała Dostojewskiego i na jej prośbę miasteczko otrzymało nazwę po bohaterce *Braci Koramazow*".

появление на свет Смердякова кратко изложены в романе – глава *В лакейской* [Достоевский 1976: 85–89][1193].

Появилась фамилия писателя и в публикации накануне Рождества в 2011 году. Речь шла о городских легендах Варшавы о призраках. В увлекательной публикации перечислялись различные истории, отмеченные на современной карте города. Среди прочих – повествование об актрисе Марии Висновской (Maria Wisnowska, 1859–1890 гг.), которая была убита в Варшаве (ul. Nowogrodzka 14) любовником – офицером царской армии А. М. Бартеневым (1868–1932 гг.). Ее призрак будто бы продолжал блуждания в доме смерти. Бартенев утверждал, что после «упоения опиумом» актриса сама попросила ее убить в знак любви, но официально считалось, что убийство объяснялось ревностью. На процесс собирались толпы желающих, на него даже продавались билеты. Убийца получил восемь лет каторги, но был помилован государем. Эта история заинтересовала певицу и писательницу Е. М. Шаврову (1874–1937 гг.), с которой был дружен, вел переписку и которой давал литературные советы А. П. Чехов (около 200 писем). На основе происшествия в Варшаве она планировала создать сюжет романа. На что А. П. Чехов в письме от 28 мая 1891 года писал из Алексина:

> В ответ на идею эксплуатировать процесс Бартенева я мог бы только, пожалуй, прислать Вам рецепт: Kalii bromati… по ложке на ночь. Это идея почти сумасшедшая, даже бешеная. Во-первых, Вы с Бартеневым знакомы не были и знать его не могли, во-вторых, в таком сложном абсурде, как жизнь бедняжки Висновской, мог бы разобраться разве один только Достоевский. Да и к чему Вам ехать воображением в Варшаву, если под боком Москва, полная Милочек и всяких двуногих тварей? [Чехов].

На запутанность дела обращала внимание и газета, где также приводилась цитата из письма А. П. Чехова («мог бы разобраться разве один только Достоевский») [Dubrowska 2011: 7]. Через данную публикацию фамилия Достоевского вписывается уже в топонимику современной литературной Варшавы.

Появилась в газете фамилия Достоевского и в гастрономическом аспекте. В материале издания за 21 июня 2001 года, посвященном новому заведению „Zielnik Cafe” в Варшаве известной рестораторши Магды Гесслер (Magda Gessler, род. 1953 г.), приводится меню, в котором встречается картофель с икрой «а-ля Достоевский» [Romer 2001: 28]. Однако это, скорее, указание на широту русской души, символом которой является Достоевский, а не некое отношение к творчеству либо биографии писателя. В *Записной книжке 1881 года* А. Г. Достоевской можно прочитать о муже:

[1193] Отметим, что этимология названия данного городка не столь однозначна. Согласно иной версии, оно происходит от имени матери главного героя романа Жюля Верна (Jules Verne, 1828–1905 гг.) *Михаил Строгов* (*Michel Strogoff*, 1874–75 гг.) [Марфа].

> Любил икру, швейцарс<кий> сыр, семгу, колбасу, а иногда балык; любил иногда ветчину и свежие горячие колбасы. Всегда покупал на углу Владим<ирского> и Невского закуски и гостинцы и непременно заезжал к Филип<п>ову за калачом или за булкой к обеду, а иногда привозил детям баранков. Булку клал в карманы шубы, и иногда было очень трудно ее вытащить. Чай любил черный в 2 р. 40 и всегда его покупал у Орловского, против Гостиного Двора. Любил тульские пряники [Достоевская 1993b: 282].

О писателе как лакомке и любителе сладкого вспоминали и другие его современники, о чем можно прочитать в упоминаемой ранее книге *Достоевский без глянца*, составленной П. Е. Фокиным [Фокин 2008: 83–86]. Здесь же имеются свидетельства умеренности писателя по отношению к алкоголю, хотя его герои зачастую упиваются шампанским и не только. Тогда как, находясь под впечатлением от музея водки в Угличе, Анна Жебровска писала в газете о способах борьбы с похмельем, среди которых называла самые разные средства, но также упомянула «интеллигентно-достоевский способ». Суть его заключалась в том, чтобы выдержать без алкоголя целый день, что в таком состоянии способствует философствованию о смысле бытия [Żebrowska 2001: 2].

Гастрономическая тематика в метафизическом ключе появилась в заметке социолога, писателя и журналиста Ярослава Гибаса, который вместе с кинокритиком Павлом Т. Фелисом (оба писали для газеты и о Достоевском, как видно выше) в ресторане „Golonko" в Катовице заказали три рульки, каждая из которых имеет отношение к некой границе. Одна из них описана с помощью творчества Достоевского:

> Здесь уже горчица уступает свое место хрену, который с каждой текущей из глаз слезой вынуждает нас задуматься над той границей, за которой Федька Достоевский с абсолютным невежеством, свойственным ему стилем чертил историю взбунтовавшегося Ставрогина. Запеченная рулька уже не такая нежная, но и Ставрогин не был таким, – розовенькая, скрывает под своей зажаренной шкуркой настоящее чудовище [Gibas 2004: 15][1194].

Углубляясь в историю водки и русского пития, Войцех Новицки (Wojciech Nowicki) в газете за 23 сентября 2014 года также обратился к Достоевскому, который представал иллюстратором древней традиции. Радость пития, восторг и водка как символ времени описаны свободной цитатой из *Бесов*:

> Попросите простолюдина <…> сходить за водочкой – и обыкновенно спокойное радушие переходит вдруг в какую-то торопливую, радостную услужливость, почти в братскую сердечность. Идущий за водкой, – хотя будете пить только вы, а не

[1194] См. оригинал: „Tu już musztarda musi ustąpić miejsca chrzanowi, który z każdą płynącą z oka łzą każe nam zadumać się nad tą granicą, za którą Fiedka Dostojewski z pełną ignorancją, w typowym dla siebie stylu, kreślił dzieje zbuntowanego Stawrogina. Pieczona golonka już nie jest taka delikatna, ale i Stawrogin nie był – różowiutka, skrywająca pod spieczoną skórką prawdziwego potwora".

> он, и он знает это заранее, – всё равно ощущает как бы некоторую часть вашего будущего удовлетворения… [Достоевский 1974b: 485][1195].

В данной цитате представление, скорее, не отношения к водке, а выражение, согласно Достоевскому, особенности русского национального характера – услужливого и соборного. Автор же статьи добавляет:

> Достоевский сквозь кожу чувствует этот кайф, который соседствует со словом «водка», чувствует крайнее возбуждение тех, которые будут чуть только смотреть на питие, но будут свидетелями восторгов, радости и свои собственные минуты величия себе припоминают (и что из того, что после радостных моментов наступит упадок, горечь в устах и похмелье, что полет без всякого контроля и всегда падение) [Nowicki 2014: 34][1196].

В таком контексте цитирование романа и его отождествление с автором неуместны. Тем более что, как уже отмечалось ранее, питие у Достоевского не является случайной забавой. Это не только грех, но и гипотетическое избавление, ибо за всяким питием стоит внутренняя трагедия героев, которые ищут забытья.

В. Новицки также отметил, что Достоевский видел в алкоголе не только «минутный кайф», и в качестве примера привел описание распивочной уже из *Преступления и наказания*:

> Стояли крошеные огурцы, черные сухари и резанная кусочками рыба; всё это очень дурно пахло. Было душно, так что было даже нестерпимо сидеть, и всё это до того было пропитано винным запахом, что, кажется, от одного этого воздуха можно было в пять минут сделаться пьяным [Достоевский 1973b :12].

Автор статьи заключал:

> Это прелюдия преступления, после которого будет наказание, и, утверждает Достоевский, – всё же избавление. (Но это только первая часть, ожидание, когда случится то, что должно случиться; это затачивание топора – в смраде, в голоде, в испарениях водки. Водка соседствует со всем самым дурным) [Nowicki 2014: 34][1197].

[1195] См. польск. оригинал: „Poproście prostego człowieka, aby <…> przyniósł wódki, a natychmiast normalna uprzejmość zmieni się w jakąś usłużność, pośpieszną, radosną, nieomal w serdeczność braterską. Ten, który idzie po wódkę, chociaż sam nie będzie jej pił i dobrze wie o tym, czuje zawsze jakąś cząstkę waszego przyszłego zadowolenia".

[1196] См. оригинал: „Dostojewski czuje przez skórę ten haj, który towarzyszy samemu słowu «wódka», czuje skrajne podniecenie tych, którzy będą ledwo patrzeć na picie: ale będą świadkami uniesień, radości i swoje własne chwile wielkości sobie przypominają (i cóż z tego, że po radosnych chwilach upadek nastąpi, gorycz w gębie i kac, że lot niekontrolowany i zawsze upadek)".

[1197] См. оригинал: „To jest preludium do zbrodni, po której będzie kara, i – twierdzi Dostojewski – jednak zbawienie. (Ale to dopiero część pierwsza, wyczekiwanie, aż się stanie to, co się stać musi; to ostrzenie siekiery: w smrodzie, o głodzie, w oparach wódki. Wódka towarzyszy wszystkiemu, co najgorsze)". Обратим внимание, что название романа напрямую не названо в публикации.

Данное бытовое упрощение писательских нарративов звучит как популизм журналистского текста, особенность публицистического стиля, что стало определенным механизмом в создании современных публикаций.

В гастрономическом контексте фамилия Достоевского появилась еще и на локальных страницах (Białystok) в газете за 3 октября 2011 года. Речь шла об открытии кафе „Labalbal" в Белостоке. Заведение должно было стать местом культурной жизни города, а на первом приеме за пять польских злотых можно было купить любую книгу, за что выдавался еще и купон, который обменивался на кофе. Нашлись на полке книги, как сообщалось в материале, Достоевского, Манна, Мицкевича [KOSZ 2011: 4].

Гастрономическая тематика публикаций с рецепцией-маркером Достоевского ведет не от писателя, а к нему. А уже проникновение в его наследие и исследование темы способно открыть некоторые бытовые и философские детали. Еда, питие, чаепитие и тому подобное являются иллюстрацией эпохи, в которой жил автор и в которую помещены как в художественную реальность его персонажи.

К примеру, еще одна сторона именно быта попадает в газету. В изображениях жилищ у Достоевского проведена параллель с описаниями в книге *Россия* (*Russia*, 1877 г.)[1198] у современника автора, шотландского публициста, писателя, государственного деятеля сэра Дональда Маккензи Уоллеса (Donald Mackenzie Wallace, 1841–1919 гг.), прожившего в России с 1870 по 1875 год; а после успеха книги – ставшего корреспондентом "The Times" и уже в новой роли появившегося в Петербурге в 1877–78 гг. Характеристики шотландца названы в газете «зеркальными» по отношению к текстам Достоевского [Nowicki 2014: 34]. Данное упоминание может послужить удачным биографическим материалом в контексте работы над исторической поэтикой произведений писателя.

Неотъемлем Достоевский и от современного быта. Нетипичное упоминание его фамилии можно встретить в газете за 24 сентября 2003 года в рубрике „Rynek". Известный специалист по российской тематике Вацлав Радзивинович писал о вводе польских виз для граждан России, Беларуси и Украины с 1 октября, что было важным для деятельности «Стадиона Десятилетия» (Stadion Dziesięciolecia), построенного в 1955 году как самая крупная спортивная площадка в Польше, но после упадка коммунизма функционирующая как базар, на котором торговали предприниматели из-за восточной границы. В точке торговли русскими книгами журналист нашел Высоцкого, Достоевского и Толстого, мог заказать у продавца желаемую литературу. А на вопросы о визовых препятствиях получил ответ, что это ничего не изменит, а бизнес будет «как всегда» [Radziwinowicz 2003: 8]. Данный материал говорил как о доступности в Варшаве русской литературы на русском языке, так и о ее востребованности. В 2007 году старый

[1198] Данная книга выдержала множество переизданий, была переведена на разные языки, стала фундаментальным трудом зарубежной русистики, до сих пор не утратив значимости и актуальности.

стадион был снесен, на его месте построен новый Национальный стадион (сейчас „PGE Narodowy") к чемпионату Европы 2012 года.

В предрождественском номере газеты 2007 года появился фельетон на тему праздничных покупок. Автор присмотрелся к торговой галерее „Askana" в городе Гожув. С возмущением рассказывалось, что в одном из магазинов в витрине выставлен плюшевый медведь в эротическом кожаном белье и с плеткой, а рекламный слоган приглашал за подарками для грешников. Дариуш Бараньски о таких подарках делал заключение: «…вероятно, это всё не для таких (прости, Достоевский) *Идиотов*, как мы» [Barański 2007b: 2][1199]. Упоминание романа и писателя, безусловно, имеет сугубо бытовое употребление. Ранее на страницах газеты автор обращался к фамилии Достоевского при написании материала о планах реформ министра Романа Гертыха в сфере образования. Вероятно, это могло стать поводом, натолкнувшим на такое упоминание писателя в публикации.

Достоевский становится и спасительно-терапевтическим автором для ряда читателей, что также наблюдаем в нескольких публикациях. «Группа Карамазов» – название кружка студентов психологического факультета в Кракове: «Название неслучайное. Федор Достоевский, автор *Братьев Карамазовых*, считается создателем психологического романа. Это именно в этой группе нынешние волонтеры учились правилам действий в кризисных ситуациях» [Dębicki 1994][1200]. Речь идет о помощи жертвам семейного насилия в специально организованном центре в 1994 году.

В подобном контексте Достоевский упомянут в статье о театре „Kana" в Щецине. Театр появляется в 1978 году как инициатива режиссера и терапевта Зыгмунта Дучиньского (Zygmunt Duczyński, 1951–2006 гг.), который желал соединить театральную игру с помощью людям, страдающим различными зависимостями. Дучиньски как-то перед репетициями в одном из лицеев увидел сосуд для воды, кану – так появилось название театра:

> Кана с водой напоминает мне *Евангелие* святого Иоанна и Кану Галилейскую – место превращения и в то же время единственный бар в *Библии*. <…> Я подумал, что это прекрасное название для театра. Мне всегда был близок Достоевский и литература, растущая из *Библии*, я хотел говорить о вопросах веры, но через карнавализацию [Pawłowski 1994: 10][1201].

Трагическое осмысление театром творчества Жана Жене (Jean Genet, 1910–1986 гг.), Осипа Мандельштама и Венедикта Ерофеева становится

[1199] См. оригинал: „…widocznie to wszystko nie dla takich (wybacz, Dostojewski) *Idiotów*, jak my".

[1200] См. оригинал: „Nazwa nieprzypadkowa – Fiodor Dostojewski, autor *Braci Karamazow*, uznawany jest za twórcę powieści psychologicznej. To właśnie w tej grupie obecni wolontariusze uczyli się zasad i metod interwencji kryzysowej".

[1201] См. оригинал: „Kana z wodą przypomniała mi Ewangelię św. Jana i Kanę Galilejską, miejsce przemienienia, a zarazem jedyną knajpę w Biblii <…> Pomyślałem, że to wspaniała nazwa dla teatru. Zawsze bliski był mi Dostojewski i literatura wyrastająca z Biblii, chciałem mówić o sprawach wiary, ale w sposób karnawałowy".

катарсической возможностью перерождения для специфического зрителя, проходящего через боль и муку распятья к свету и воскрешению. Именно такое значение и главы *Кана Галилейская* в романе *Братья Карамазовы*, что отмечалось у нас выше. Как признавался режиссер, он старался убедить свою аудиторию, что «самым сильным наркотиком в жизни человека является искусство».

В статье о знакомствах со спонсорами приводятся примеры различных ситуаций и людей, которые ищут отношений за вознаграждение. Автор задается вопросом об отличии пребывания на содержании от проституции. Ответ литературоведа Анджея Маковецкого (Andrzej Makowiecki) однозначен: разницы нет, граница является лишь субъективной внутренней психологической линией для человека. В качестве примера названа *Пышка* Мопассана, через образ которой представлено общественное лицемерие, «двойная нравственность»:

> Но выше всех поднимает проститутку Достоевский, так как проститутками являются и Грушенька из *Братьев Карамазовых*, и Соня Мармеладова из *Преступления и наказания*. Они воплощают мотив, который у Достоевского является необычайно важным: ближе всех к святости, ближе всех к Богу бывают люди, оказавшиеся на самом дне [Zaborek 1998: 26][1202].

Через современную социальную проблему осуществляется выход на одну из центральных тем в творчестве писателя – святости блудницы:

> Проститутки Достоевского могли бы сказать: «Мое тело принимало многих, но никто не овладел моей душой». Так как душа является сущностью, а тело – это только случайное биологическое приложение. Его можно бросить, как мясо, на базар, но душа всё равно уцелеет. Конечно, если кто-то не черпает удовольствия из упадка и греха [Там же][1203].

На наш взгляд, сопоставление в одном ряду Сони и Грушеньки достаточно рискованное, так как героини отличаются в первую очередь императивом содеянного, хотя их мессианская финальная функция отчетливо проявлена в сюжетах обоих произведений. В этом и евангельский образ Магдалины, и православно-языческий – матери земли, которая прощает и страдает за своих сыновей-грешников. Проституция в художественном произведении, на что указывает литературовед, отличается пафосом возвышенного избавления, что может выглядеть иначе в жестокой реальности.

[1202] См. оригинал: „Ale najwyżej wyniósł prostytutkę Dostojewski, bo przecież prostytutkami są i Gruszeńka z *Braci Karamazow*, i Sonia Marmieładowa ze *Zbrodni i kary*. One uosabiają motyw, który u Dostojewskiego jest niezwykle istotny: najbliżej świętości, najbliżej Boga bywają ludzie, którzy znaleźli się na samym dnie".

[1203] См. оригинал: „Prostytutki Dostojewskiego mogłyby powiedzieć: «Ciało moje miało wielu, ale nikt nie posiadł mojej duszy». Bo to dusza jest istotna, a ciało to tylko przypadkowy, biologiczny dodatek. Można je rzucić tak jak mięso na targ, a i tak dusza ocaleje. Oczywiście jeśli ktoś nie znajduje przyjemności w upadku i grzechu".

В библиотеку переносит читателей в своем фельетоне *Psychozabawa* (*Психоигра*, 2005 г.) польская актриса и писательница Иоанна Щепковска (Joanna Szczepkowska, род. 1953 г.)[1204]. Действие комического произведения с участием одного из героев, который жалуется на депрессию и принимает антидепрессанты, разыгрывается на фоне книг. В начале фельетона названы Достоевский, Пруст и Кафка, а в финале при повторе писателей на фоновом стеллаже добавлен еще и Манн. Автор иронически завершает текст вопросом: «Что было бы на месте этих книг, если бы они получили антидепрессанты?» [Szczepkowska 2005: 8][1205].

Тема насилия, физического, психического, экономического, поднималась в спектакле *Pasja. Obrzęd zdjęcia masek ofiarnych* (*Страсть. Обряд снятия жертвенных масок*) в режиссуре польской писательницы Дагны Сьлеповроньской (Dagna Ślepowrońska, род. 1959 г.) и Марии Депты (Maria Depta). Варшавский зритель увидел постановку в 2007 году (Koniser). Организатором был Центр прав женщин (Centrum Praw Kobiet). А в спектакле выступили шесть жертв насилия, которые играли друг друга и самих себя. Одна из участниц терапевтической театральной группы-труппы говорит о своем парне, который, как и она, любил книги Достоевского, Камю, экзистенциализм, но партнер сделал из героини жертву психического насилия, унижений и оскорблений. Это был круг, из которого ей было сложно вырваться даже после премьеры спектакля, куда он не пришел, потребовав выбрать между ним и театром [Krzyżaniak-Gumowska 2007: 10]. В статье газеты в женском приложении „Wysokie Obcasy" рассказывалось о спектакле и драмах героинь, а фамилия Достоевского появлялась как индикатор доверия к человеку, который разрушает его своими действиями.

В современном мире искусства Достоевский – это и знак архаики. Именно так писатель представлен в анонсе телевизионного приложения газеты парадокументального сериала *Akademia* (2009 г.) о жизни Театральной академии в Варшаве (Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza). Но здесь важна серьезность обозначенной проблемы. Эта лента явилась автопародией и шокирующей самокритикой на то, что происходит внутри учебного заведения: унижения, шаблонность, проблемы с кадрами и т. д. Именно при характеристике уничтожаемого «цветника искусства» появляется писатель:

> Где каждый разговор начинается с «как писал Достоевский…», где искусство рождается в каждом углу, где властвует атмосфера совместной борьбы за добро

[1204] Актриса сыграла огромное количество театральных и киноролей, является обладательницей множества наград. Исполнила роль Варвары Петровны Ставрогиной в *Бесах* Рудольфа Зёло (2002 г.). О данном спектакле можно прочитать выше. Щепковска известна в Польше легендарной фразой, которую она произнесла на телевидении: „Proszę Państwa, 4 czerwca 1989 roku skończył się w Polsce komunizm" («Уважаемые дамы и господа, 4 июня 1989 года в Польше закончился коммунизм»).

[1205] См. оригинал: „Co byłoby na miejscu tych książek, gdyby oni dostali antydepresanty?".

и красоту. Варшавская академия в представлении авторов сериала оказывается настоящим болотом [Derkaczew 2010a: 13][1206].

Фильм в 2010 году демонстрировался на общественом телевидении (TVP Kultura).

Ирландский актер, драматург и комик Пидар де Бурка (Peadar de Burca, род. 1973 г.) в 2010 году стал колумнистом газеты. В одной из публикаций за 15 декабря 2018 года он жаловался на плохое состояние после слишком много выпитого алкоголя накануне. В качестве иллюстрации была использована вольная цитата: «„Я болен. И вреден. И антипатичен. Мне кажется, что у меня что-то с печенью. И всё же о своей болезни знаю всего ничего". Это Достоевский» [Burca 2018: 2][1207]. Здесь, вероятно, речь идет о болезненном состоянии Родиона Раскольникова в *Преступлении и наказании*, однако у комика Достоевский, как зачастую можно было наблюдать в современной культуре, выступает неким общеизвестным символом, а ссылка на него не имеет ничего общего с контекстом творчества.

Таким образом, в данном разделе представлен ряд публикаций, которые выполняют развлекательно-информационную функцию. В то же время в подобных заметках иногда могут прочитываться научные указания и академические посылы. Значительная часть данных материалов выступает в качестве популяризации наследия писателя, которого среди образцов чтения называют известные персоны, спортсмены, политики, бизнесмены, художники, врачи и пр. Подобные публикации могут нести также опасность подмены фактического материала и превращения его в фактоиды медиапространства. Писатель выступает близким повседневности современного человека через заметки гастрономического и бытового характера. И это также один их элементов общественного интереса. Мода на чтение в газете прививается через различные акции, мероприятия, буккроссинг, обмен книгами, популярную продукцию, социальные сети и т. д. Каждый из названный аспектов рецепции Достоевского вплетает его в современную культурную жизнь поляков.

[1206] См. оригинал: „Gdzie każda rozmowa zaczyna się od «Jak pisał Dostojewski...», gdzie sztuka lęgnie się w każdym kącie, gdzie panuje atmosfera wspólnej walki o dobro i piękno. Warszawska akademia w ujęciu autorów serialu okazuje się niezłym bagnem".

[1207] См. оригинал: „«Jestem chory? I złośliwy. Oraz antypatyczny. Wydaje mi się, że mam coś na wątrobie. Jednak o mojej chorobie wiem tyle co nic». To Dostojewski".

Заключение

Современная польская рецепция Достоевского в ежедневнике „Gazeta Wyborcza" охватывает тридцать лет развития Польши после падения коммунизма, а также вбирает в себя знания предыдущих десятилетий, уходит вглубь истории мировой культуры. Это сотни знаковых польских, русских, зарубежных фамилий представителей различных сфер. Именно газета влияла на формирование нового образа Достоевского в польском обществе, пробуждала особый интерес к религиозно-философским аспектам творческого наследия писателя. С помощью издания читатель следил за тем, что происходило вокруг творчества Достоевского. На страницах ежедневника разрушались многолетние стереотипы о миропонимании автора, формировалось зрелое понимание его художественных произведений и публицистики. Представленные в издании события, связанные с писателем, стали своеобразной хроникой, создающей его цельный образ в культуре.

Мы проследили рецепцию Достоевского в издании синкретично: через литературоведение, философию, богословие, культурологию, эстетику, этику, историю, социологию, психологию, политологию и т. д. Итогом стал масштабный анализ творческой системы писателя, которая выстраивается через рецепцию польских интеллектуалов, ученых, известных персон, читателей, зрителей, реципиентов массовой культуры. В то же время в работе выстроилась панорама самой польской современной культуры. Эти аспекты дали возможность адресовать данное исследование тем, кто прочитал его как в Польше, так и за ее пределами.

В работе названы специфические особенности рецепции писателя, определена типология с характерными чертами и свойствами; представленная рецепция соотнесена с биографическим, художественным, публицистическим, эпистолярным и персональным наследием автора; отражены пути

влияния Достоевского на современную польскую культуру и мир обывателя, образовательные процессы и повседневный быт. Это многовекторное исследование через призму публикаций на протяжении тридцати лет существования не только самой газеты, но и новой независимой Третьей Речи Посполитой. Такой подход позволил, выходя за пределы авторских границ, разрушить их, создав универсалии метафизического свойства.

В то же время в процессе исследования объективные причины привели к необходимости обозначить обязательность дальнейших научных изысканий по теме. Развязанная Россией война против Украины в феврале 2022 года застала нас в финальный период написания книги и кардинальным образом изменила в польском обществе отношение не только к самой стране-агрессору, но и к ее культуре. Например, театры в Польше на некоторое время отказались от постановок произведений авторов русской литературы. Культура как плоскость примирительного характера между народами, что отмечено и в нашей работе, как гипотетическое и реальное явление вдруг утратила убедительность. Нами были определены все данные особенности, а также указано на необходимость еще одного исследования с совершенно иным подходом и методологической базой. Но это никоим образом не влияет на актуальность данной работы, так как в ней ведется анализ и описание конкретного отрезка времени с характерными особенностями периода через синтетический подход осмысления. Смешение хронологического и диахронического уложения позволило создать нарративный образ писателя и сделать срез его творческой системы. Исследование также открывает компаративистские связи с авторами польской и мировой литературы, культуры в целом, конструируя основу для дальнейших научных изысканий. Данная рецепция Достоевского соотнесена по принципу биографического и типологического распределения, что позволило представить наиболее полный взгляд на писателя за три декады в современной Польше. При этом фамилия писателя выступает непосредственным индикатором русской литературы и культуры. Широкий взгляд позволил погрузиться в культуру здесь и сейчас, сделать ее узнаваемой для читателя.

Нельзя было не обратить внимания на то, что, как и ранее, современная геополитическая ситуация и идеология также формировали условия бинарного восприятия культуры, художественная система автора выступала и выступает инструментарием в манипулировании и социальном влиянии. Всему этому способствует публицистический стиль газетных публикаций, интерпретация которого с негативным уклоном усугубилась в последнее время по ряду причин политического характера. Эмоциональный фон рецепции существенно влияет на смысловое восприятие, что не всегда совмещается с объективностью. В данной ситуации мы старались подойти к пониманию русской культуры через общечеловеческие ценности и объективное представление в ней имперских посылов либо уходили в герметический литературоведческий анализ, но животрепещущие темы не обходились и не замалчивались.

Рецепция писателя разворачивается через биографический нарратив, не являющийся, как видно, материалом полноценной биографии, хотя и отражающий целый спектр смысловых узлов, позволяющих понимать основные проблемы творческой системы Достоевского. Места, черты характера, факты, близкие люди, взгляды – всё это дало общее представление об авторе и его мире, указало на элементы, которые влияют на оформление художественного склада прозы. При этом были учтены особенности публицистического стиля, который из-за желания угодить массовому читателю отличают скандальность, фактоидность, инсинуации, поиск эффектных тем и пр. Нами представлен шаблон газетной биографии, которым будто бы пользуются авторы статей, уходя в повествовательную схематичность и упрощенность, коммерческую востребованность материала. Публикации выступают импульсом к дальнейшему углубленному познанию, когда биографический нарратив может перерасти в опыт открытия научной биографии. Необходимо также учитывать, что каждый отдельно взятый читатель получает суженный биографический нарратив писателя, иногда ограниченный лишь одной публикацией, оставаясь с отдельно вырванными фактами или полуправдами. К тому же нам удалось найти большое количество неточностей и ошибок, которые по многим параметрам объясняют общую рецепцию писателя польским читателем, что также может стать предметом дальнейшего исследования. В то же время представленный материал выступает переходом от публицистичности к научно-популярности и далее – научности. А самое главное, такая публицистическая мозаика оказалась в состоянии приблизить биографию писателя и его творчество современному, прежде всего польскому, читателю, заострить внимание на интересных, не всегда известных и ошибочно преподносимых деталях биографии Достоевского.

Художественный мир писателя отражен в рецепции газеты уже через ранние произведения: *Бедные люди*, *Белые ночи*, *Двойник*, *Хозяйка*, *Село Степанчиково и его обитатели*, *Записки из подполья*, *Униженные и оскорбленные*, *Записки из мертвого дома*, *Скверный анекдот*, *Крокодил*. При внушительном списке, однако, данная рецепция не является обширной, так как писатель предстает в издании в первую очередь как создатель больших хрестоматийных романов позднего периода, когда окончательно оформляется миропонимание автора. В этом смысле ежедневник отражает традиционный подход к наследию писателя. Ранние тексты через публикации газеты представлены как штриховое обращение к теме, являются рецензиями на театральные постановки, затрагивают очевидные ведущие литературные мотивы. Интерес представляют некоторые нестандартные формулировки, благодаря чему можно было открыть новые возможности дальнейшего анализа данных и других произведений.

Так, первый роман писателя *Бедные люди* хотя и отражен в рецепции, но незначительно, без знаковых акцентов и исключительной роли в творческом пути Достоевского. Также обрывочны упоминания повести *Белые ночи*, когда более значительными предстали театральные и киноверсии

произведения, вписывающие повесть в контекст наследия мировой культуры. Повесть *Двойник* через рецепцию попала в плоскость современной элитарной культуры, открыв мотивную основу наследия Достоевского и преемственность творцов разного эстетического уровня вне зависимости от пространства и времени. Повесть *Хозяйка* выступает лишь на уровне упоминания.

Более широко в рецепции отражена повесть *Село Степанчиково и его обитатели*. На базе изученных материалов произведение охарактеризовано нами в связи с жанром антиутопии. Предупредительная функция жанра позволила авторам публикаций выстраивать параллели с современностью, отразить универсальный характер зла. А это безусловный уровень интересов реципиента современной культуры. Дидактическая функция произведения не предстает навязчивой и морализаторской, побуждает к осмыслению поведенческих моделей. Психологические формулы накладываются на метафизические контексты истории, представляют человека в координатах жертвы и палача. Культура здесь, как видим, вбирает ряд функций, которые направлены на качественное изменение жизни личности. А это и особенность газетных публикаций, которые создаются на медиарынке с целью оказания определенного воздействия и влияния на читателя.

Записки из подполья позволили обозначить через рецепцию подпольность как вариант ведущего мотива у Достоевского – мотива двойничества. На литературоведческую интерпретацию оказывают влияние особенности перевода произведения на польский язык уже на уровне названия. Этот фактор отдельно отмечен нами и должен учитываться при обращении к данному тексту. При этом четко расставлены смысловые акценты в театральных рецензиях и иных материалах. Авторы публикаций в газете вынесли текст повести за границы исключительно литературного психологизма, открыв перспективу философских проблем и социальных аспектов современности.

Роман *Униженные и оскорбленные* проанализирован через рецепцию не просто в социальном ключе и путем оценки сентиментального пафоса, что представляется уже архаичным ориентиром, но и осмысливается на семантическом стержне, который сфокусирован на образе подпольного парадоксалиста. Произведение представляет основу для углубления ряда сквозных мотивов творческого наследия писателя. А что еще более важно, всё это наделяет главного героя чертами персонажа жанра антиутопии. Через уже упоминаемую функцию предупреждения текст актуально звучит в современности, является универсальным. Такой подход открывает новую исследовательскую перспективу романа.

Рецепция *Записок из мертвого дома*, безусловно, выстраивает связи с собственно польской историей, что обусловлено присутствием образов поляков в произведении. Но такой подход был бы неполным, и здесь авторы газетных публикаций выходят на вопросы общечеловеческого осмысления зла. Мир посткатастроф XX и XXI веков побуждает к новым параллелям и переосмыслению тем и образов. Обращение к тексту Достоевского

отражает его актуальность в изображении трансформации трагической онтологии, демонстрирует историческую цикличность, оставляя некую пессимистическую, безнадежную картину бытия.

В рассказе *Скверный анекдот* рецепция позволила контекстуально обозначить «польский вопрос», что открыло совершенно иное звучание всего произведения. Сначала царские реформы 1861 года, а затем и восстание 1863–64 годов проходят фоном сюжета. Данная особенность польской рецепции выступила основой для прочтения неявных колониальных смыслов рассказа, что позволило иначе взглянуть на текст.

Рассказ *Крокодил* не был представлен как журнальная полемика с публицистами 1860-х годов, что сделано в литературоведческих исследованиях ранее, а лишь как «необыкновенное событие», перенесенное в современность через высланные фантастические истории читателей газеты. В то же время важно подчеркнуть присутствие на страницах ежедневника именно этого, не всегда самого популярного и широко известного произведения.

Тексты писателя, созданные до больших романов, преимущественно всё же отражены в рецепции фрагментарно. Их ценность заключается в ряде нетипичных и новаторских указаний на проблемы и идеи, которые становятся основой для дальнейших научных изысканий. При этом некоторые публикации позволили взглянуть на ранние произведения не только через польский историко-культурный контекст, но и через общечеловеческие универсальные категории. Такое направление продемонстрировало присутствие наследия Достоевского в широкой канве современной польской культуры, различных областях эстетики, сам же мастер отражен в рецепции как авторитет онтологического значения.

Одним из важнейших аспектов изучения рецепции явился польский образовательный процесс, через который проходит наследие Достоевского. Основополагающим представляется наличие романа *Преступление и наказание* в школьной программе Польши, что мы проследили через множество публикаций. Отдельным разделом в данном вопросе стал политический и общественный спор об исключении произведения автора из канона текстов для чтения в 2007 году. Серия статей по данной теме отразила знаковость писателя. Рецепция продемонстрировала не только бунт формы, но и бунт идеи, с которым власть оказалась не в состоянии сражаться. А это означает, что тексты Достоевского не могут быть просто вычеркнуты из мировой культуры решением чиновников, бессильных перед волей читателей.

Мы проследили большое число обращений именно к роману *Преступление и наказание*. Зачастую это лишь упоминания, а также театральные рецензии, но особняком стоят научные и философские анализы. Антропологическая универсальность тем и проблем в романе позволила выстроить компаративистские связи с другими произведениями писателя или иных авторов. Рецепция отражает как польский культурно-исторический контекст, так и международный взгляд на произведение, устремляя цельный смысловой фокус на роман. Здесь названы ведущие мотивы

произведения, темы, проблемы и образы, представлен метафизический посыл, который касается идейной основы через полифоничность прочтения. Современные оценки актуализируют наполнение сюжета.

Отдельно была рассмотрена мультипликационная версия романа, созданная Петром Думалой. Личность мультипликатора может быть особенно интересной для читателей, пребывающих за границами польского культурного поля. Петр Думала обращался к творчеству писателя неоднократно, выработал узнаваемые мотивы и образы, помогающие понять сложную образность большого романа. Мастерство интерпретации режиссера, создающего собственный мультимир, напрямую соотнесло классическое произведение с современной культурой. Литературоведов данная мультипликация побуждает к новым открытиям и истолкованиям.

Еще один аспект современного звучания романа – анализ персонального нигилизма. А это вывело нас на политический контекст истории через художественную градацию Достоевского в реальной перспективе. Персональный проступок разрастается до масштабов исторической катастрофы тоталитаризма. Отрицание Бога Раскольниковым – шаг, который развивается далее в наследии писателя. В идеях отрицания появляется и выход на современный контекст социальной, политической, религиозной, культурной толерантности. Не принимая идеи равенства и разнородности, человек выбирает разрушительную мысль героя-идеолога Достоевского, который звучит в новом современном контексте.

Неожиданные взгляды на роман и его оценки через киноленты и театральные постановки представляют собой не менее обширный материал, также заключающий ведущие структурно-смысловые элементы произведения. Здесь как общеизвестные интерпретации, которые лишь воспроизводятся, так и совершенно новаторские. Через новые и разные пьесы роман был проанализирован и осмыслен в ключе того, как он попадает к массовому зрителю. А это и большие постановки, и моноспектакли; сценическая иллюстрация цельной фабулы и избранные сюжетные линии; обращение к метафизике произведения и отдельных персонажей. Одни постановки вызывали бурную реакцию, рецензирование и обсуждение, другие – прошли и исчезли почти бесследно. Данный материал может быть расширен и послужит почвой для дальнейших исследований. Регулярность появления новой продукции говорит об универсальном характере главных вопросов, выходящих за географические границы.

Представленная в газете рецепция *Преступления и наказания* претендует на полноценный критический материал. Присутствие романа в образовательном процессе, общественной и культурной жизни вбирает в себя полноту литературоведческих и метафизических оценок. Рецепция подкреплена эмпирическим материалом и практическим восприятием романа, который выступает активной и неотъемлемой составляющей современной польской культуры.

Роман *Идиот* в газете изначально выступает как предмет эстетической рецепции, когда фраза «красота спасет мир» звучит в абсолютном отрыве

от контекста произведения. Популяризация текста через такого рода цитирование имеет при этом значительное влияние на массовое сознание читателя. В то же время это не единственно возможное фигурирование романа на страницах издания.

При обращении к данному роману исключительную роль играют рецензии на театральные постановки и киноверсии, когда представленная рецепция состоит из литературоведческого и философского анализа образов. Отмечена конфронтация элитарности посылов с массовостью восприятия, а результатом иногда может становиться кардинальное образное упрощение.

Метафизика «прекрасного человека» раскрывается через рецепцию в газете как универсальная категория, в плоскости которой возникает дискурс мира Достоевского. Автор звучит актуально, будто разговаривает с читателем и зрителем о волнующих вопросах. Рецепция образа Мышкина не нацелена на монологическое восприятие, что коррелирует с творческой задумкой самого Достоевского. Христианская образность получает современное наполнение массового культурного сознания, раздвигая рамки рецептивной характеристики. Анализ произведения является фрагментарным, но расширение отмеченных позиций позволило бы претендовать на более глубокое литературоведческое понимание тем и образов.

Рассказ *Чужая жена и муж под кроватью* и повесть *Вечный муж* рассматривались нами перекрестно, так как в рецепции эти произведения объединены темой адюльтера. Их отличает схожесть поэтики, образные особенности. Именно поэтому мы разместили оба текста хронологически среди анализа больших романов. Рецепция данных произведений характеризуется бытовым уровнем тематики, бульварностью интерпретации, хотя и наблюдается попытка выстраивания параллелей с ведущими мотивами и образами Достоевского. При этом данные категории не расширены и остаются неузнаваемыми для массового зрителя и читателя.

Масштабным осмыслением метафизики зла в эпоху тоталитаризма и посттоталитаризма в газетной рецепции становится роман *Бесы*. В центре театрального и киноизображения произведения выступают работы Анджея Вайды, который провел линию мотивов и проблем произведения для последующих поколений зрителей, читателей, режиссеров и актеров. Каждая новая версия становилась неизбежным дополнением уже созданного, когда взгляд творца сосредоточен на предшественнике, и изредка – новым горизонтом понимания романа. Отсюда мы обнаружили параллели в версиях, заимствования, даже пародирование или, наоборот, желание открыть неповторимость стиля, отличаться. В случае с последним постмодернистская эстетика породила усложненную интерпретацию, сведенную к интеллектуальной игре, не всегда принятой и высоко оцененной зрителем.

Роман звучит в рецепции как антиутопия на всех уровнях, а это привело к необходимости исследования ее основной функции – предупреждения. Особый интерес вызвала ее актуализация в современности. Произведение интерпретировалось через связь с тоталитарными и посттоталитарными

системами. Разнообразие образов художественного пространства раскрыло цельную онтологию зла, направленную на разрушение личности в исторических, политических, культурных координатах. В этом и заключается посыл рецепции романа об универсальности тем и проблем независимо от времени и пространства. Публицистический посыл актуализирует произведение Достоевского в сознании читателя, который получает осмысление личного интереса в обращении к тексту. В то же время эстетика постмодерна предполагает жизнь каждого отдельного спектакля, фильма, статьи как неограниченного элемента для того, кто к нему обращается, воспринимает и оценивает через синтез личных переживаний, субъективного опыта и объективных знаний. Произведение пребывает, как отражено в рецепции, в широком контексте современной польской и всей мировой культуры. Различные исследователи, критики, режиссеры, актеры проникают в смыслы на разных уровнях, что отражает представленная рецепция.

Одним из основных в рецепции газеты является роман *Братья Карамазовы*. Мы обнаружили научный анализ и характеристику главных тем и образов. Эсхатологические вопросы являются осью осмысления произведения через полифоническую трактовку персонажей. Романная проблематика заключает как узкие политические решения, так и широкие метафизические контексты. Антиутопия проявляет себя на уровне метажанра в главе *Великий инквизитор*, обозначенной в рецепции как идейный центр произведения. Преломляясь в театре и кино, элитарные посылы романа входят в активный обиход современной массовой культуры. Рецепция романа отражает ключевую идею миросозерцания Достоевского о надежде для каждого грешника, что наделяет и сам текст, и его восприятие пасхальными характеристиками. При этом в эпоху постоталитаризма звучание романа приобретает и отпечаток апокалиптического конца.

Помимо художественного наследия в рецепции газеты отражена и публицистика писателя. Полифоничность сменяется однозначностью в *Дневнике писателя*. Личные взгляды автора находятся под пристальным вниманием, цитируются, интерпретируются, используются в различных контекстах публикаций. Мы взглянули на авторский журнал как на современный блог, в котором не только излагаются мысли, но и существует обратная связь, дискуссия, полемика, что стало абсолютным новшеством того времени. Современная рецепция *Дневника писателя* представляет собой сверхплотную смысловую организацию целого ряда исторических эпох и представлений.

Не обойден в исследовании и взгляд на «польский вопрос» в *Дневнике писателя*. Отношение Достоевского к полякам, польской истории и культуре отражено в рецепции. Здесь прозвучали как фундаментальные вопросы исторической правды, так и бытовые банальности публицистического стиля, который в данном случае характеризуется особой эмоциональностью содержательного наполнения. Мы обратили внимание на факты эпохи, биографию, жизненные обстоятельства, формирующие смысловую канву

журнала. По-прежнему для польского читателя остается открытым вопрос о «полоконенавистничестве» Достоевского, хотя публикации газеты изобилуют различными материалами, которые, казалось бы, в состоянии дать вразумительный ответ. Эмоциональная составляющая здесь перевешивает рациональную аргументацию.

Рецепция *Дневника писателя* в газете отражает рассмотрение вопросов колониальной политики. Историческая правда, взгляды Достоевского и опыт современности создают единый посыл читателю. Восприятие «польского вопроса» и «восточного вопроса» иллюстрирует разрушительный геополитический план империи. Факты обрастают манипуляциями, которые выступают в качестве инструмента воздействия. Рецепция в газете позволяет массовому читателю подойти осмысленно к явлениям прошлого и современности.

Отдельно в публикациях газеты мы рассмотрели художественные тексты, вошедшие в *Дневник писателя*. В качестве предмета рецепции выступили *Бобок*, *Кроткая*, *Сон смешного человека*. Серьезная проблематика в гротескном изображении создавала из *Бобка* мениппею на польской театральной сцене. И именно в таком виде это произведение попадало к читателю газеты через рецепцию. Повесть *Кроткая* в рецепции занимает особое эмоциональное место, а из отдельных оценок и упоминаний складывается цельный анализ литературного произведения. Рецепция *Сна смешного человека* отразила тематический центр рассказа. Учтен жанр утопии как метажанровая единица. В целом рецепция художественных произведений *Дневника писателя* дополнила не только многообразие публицистики, но и послужила созданию общего образа мира Достоевского, позволила провести параллели с другими текстами.

Большая часть исследованных газетных материалов по рецепции писателя вмещает компаративистские связи его наследия с произведениями мировой литературы (русской, польской, зарубежной). Здесь и простая авторская увлеченность на протяжении разных поколений литераторов, и прямое следование поэтике писателя, и обращение к универсальности тем и образов, что выстраивает типологическую связь. В рецепции данного уровня также не обойден вниманием «польский вопрос», но эта проблема не выступает в качестве центральной. Наследие Достоевского прежде всего интересно общечеловеческим звучанием метафизических вопросов и их решений в его онтологии. Рецепция писателя в газете в контексте литературных текстов и биографий мировой литературы делает личность автора и его наследие достоянием глобальной культуры. Он оказывает персональное влияние на личности писателей, их мировоззрение, творческие особенности. Автор русской литературы становится элементом ультрасложного гипертекста мировой литературы. В таком аспекте наследие Достоевского невозможно вычеркнуть или «отменить» даже в условиях отстраненности от русской культуры в сегодняшних политических условиях. Автор уже давно вышел за границы исключительно пропагандистских посылов и идеологического звучания в инструментальном использовании.

Отдельно мы обратились к анализу идейного мира писателя в рецепции издания. Нам удалось представить спектр основных мировоззренческих позиций. Отмечены и проанализированы антропоцентризм и христоцентризм, а также вечный поиск человеком Бога, а точнее, ответа на вопрос о его существовании. Мотивы духовного выбора, жертвенности, страдания стали одними из ключей к пониманию. Сам автор предстает как сомневающийся, пребывающий в поиске, но выбирающий Христа. В этом и состоит важный интерпретационный принцип миропонимания Достоевского в современной исторической ситуации, когда рецепция публицистического стиля достаточно эмоциональна и радикальна. Необходимо указывать на шовинизм, национализм и даже имперское звучание некоторых идей Достоевского, но в то же время они не могут перечеркивать фундаментальные и бесспорные посылы гуманизма в его наследии.

Современная рецепция не обходит стороной женский вопрос в творчестве Достоевского. Писатель, изобразивший величайших страдалиц мировой литературы, выступает как устроитель христианской характерологии, а в публицистике он явлен как прогрессист своей эпохи. Духовно-этическое затмевает сугубо эстетическое и эротическое содержание вопроса у Достоевского, который закладывает в художественных женских образах мотивы спасения для окружающих, а в публицистике – основу преобразования человека и общества через образование и духовность. Образцовой, хотя и несколько утопической, выступает Богоматерь в последнем романе писателя, которая просит простить всех грешников, даже тех, кто убил на кресте ее Сына.

Национальная концепция Достоевского вбирает в себя рецепцию мессианско-шовинистского начала через признание народа-богоносца и колониальное исключение воли соседних народов. Для мыслителя важно разрешить значение национального вопроса как исконно русского, который доминирует над славянским и становится его заменой. Также шовинизм автора используется в идейном русле, что демонстрирует в рецепции драматическую угрозу современности, когда личность на разных уровнях лишается свободы воли. Особенно опасно данные идеи звучат через вплетение в посылы российской пропаганды, которая, ссылаясь на авторитеты, утверждает имперские нарративы.

Достаточно сложным смысловым блоком в рецепции представлен историко-политический контекст, в который вписана творческая система Достоевского. Это картина геополитического процесса рубежа XX–XXI вв., когда творчество писателя становится яркой иллюстрацией современности. Посттоталитарное развитие несет целый спектр неразрешенных проблем в различных странах и регионах. В рецепции звучат вопросы нравственности, религиозности, духовности, вписанные в политическое развитие новейшей истории. Общества, травмированные коммунизмом, оказываются так и не способными до конца пройти путь очищения. На обломках старой тоталитарной системы рождается новая антиутопическая реальность, лишенная милосердия и правды. Дополнительную опасность привносит

религиозный фундаментализм, в котором подменяются ценностные ориентиры во имя инструментальных решений. Идея взаимного раскаяния и прощения звучит утопически и даже инфантильно. В современности происходит геополитическое позволение на зло, что выглядит как цикличность в существовании различных систем.

Отдельно в рецепции отражена Смоленская катастрофа, в которой в 2010 году погиб польский президент Лех Качиньски с супругой и представители польских элит. Трагедия стала центром конфронтации в современной польской политической жизни. Рецепция Достоевского здесь выступает фрагментарным явлением или воплощением нового витка «польского вопроса». Политический конфликт выстраивает драматическую перспективу социального развития, а также демонстрирует историческую ретроспекцию государственной польской драмы. При этом неразличимым выступает момент перехода сакрум в профанум и наоборот, когда разрешение конфронтации не представляется возможным.

Еще один аспект рецепции писателя в газете – современная элитарная и массовая культура, отраженная в фантастике, детективах, сайнс-фикшн, через современные театр и кино, экспериментальные театральные формы, акционизм, музыку (рок и поп), телевидение, сериалы, комиксы, фельетонный жанр, кэмп и т. д. Картина оказывается весьма широкой и наполненной абсолютно неожиданными решениями. Это тот вектор, который помещает наследие писателя в центр живой культуры современного польского общества. Академизм восприятия сменяется разрушением стандартов, авторитеты уходят и деконструируются. На смену привычному образу приходит нешаблонный формат. Всё это синтетическое обобщение на стыке массовости и элитарности, которые контрастируют, конфликтуют, но последнее слово говорит потребитель. А одним из центральных мотивов такой культуры становится унаследованный от Достоевского мотив зла, иногда осмысливаемый поверхностно, а иногда и с метафизической глубиной, в новом ключе и в духе современного поколения потребителя культуры. Гедонистическая функция, нескучность во многом определяют приятие или отторжение произведений сегодня. И здесь задача современных творцов заинтересовать, сделать понятным и доступным писателя, поместить его в мир новой генерации как одного из них.

Отдельный раздел базируется на рецепции писателя через публикации, в которых он появляется в неожиданных контекстах, не лишенных доли комизма или публицистической популярности, даже забавности и развлекательности. Это «живая жизнь», в которой фигурирует образ Достоевского через популяризацию чтения его произведений (акции, мероприятия, буккроссинг, обмен книгами, популярная продукция, социальные сети и пр.); личные примеры тех, кто увлечен его наследием (известные персоны, спортсмены, политики, бизнесмены, художники, врачи и пр.); места, связанные или пересекающиеся с его фамилией; гастрономические факты и домыслы; решения патологических ситуаций. Перед нами описание ряда публикаций, которые заключают в себе развлекательно-информационную

функцию. Отдельные материалы пользуются академической базой, но большинство могут нести опасность подмены фактического материала и превращения ее в фактоиды медиапространства. Тем не менее каждый из названных аспектов рецепции Достоевского вплетает его в современную культурную жизнь Польши.

Как видим, анализ рецепции писателя в ежедневнике „Gazeta Wyborcza" предстает важным элементом в исследовании творческой системы Ф. М. Достоевского в контексте польской современной культуры и онтологии в целом, дает новые возможности литературоведческих исследований, связанных с материалом газетных публикаций или в отрыве от них. Образ писателя, вне всякого сомнения, становится ближе, понятнее, доступнее для читателя, а его творчество продолжает свою жизнь, не утрачивая интереса и через двести лет после рождения гения.

Мы ставим символическую точку, но, безусловно, истинная точка в исследовании рецепции, даже в данном газетном издании, не поставлена. На наш взгляд, многие обозначенные проблемы и вопросы могут быть прослежены далее, расширены и углублены. Данная работа служит базой для будущего осмысления как наследия писателя, так и современного историко-культурного процесса. Наши изыскания позволяют через современную польскую культуру представить масштабный образ Ф. М. Достоевского, который неустанно проходит уплотнение смысловой трансформации и не утрачивает актуальности.

Библиография

26 dni… 1996 – *26 dni z życia Dostojewskiego*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 35, wydanie z dnia 10/02/1996.

AA 2004 – AA, *Na głęboką, purpurową wodę*, Ryszard Wolbach, „Gazeta Wyborcza – Mazowsze, Płock", Od drugiej strony, nr 149, wydanie z dnia 28/06/2004.

Abramowicz 2007a – Abramowicz M., *Gdańsk krok po kroku z Noblistą*, „Gazeta Wyborcza – Trójmiasto (Gdańsk)", Śladami Guentera Grassa, nr 1 (230), wydanie z dnia 02/10/2007.

Abramowicz 2007b – Abramowicz M., *Gdańsk krok po kroku z Noblistą*, „Gazeta Wyborcza – Trójmiasto (Gdańsk)", Śladami Guentera Grassa, nr 2 (231), wydanie z dnia 03/10/2007.

Abramowicz 2007c – Abramowicz M., *Gdańsk krok po kroku z Noblistą*, „Gazeta Wyborcza – Trójmiasto (Gdańsk)", Śladami Guentera Grassa, nr 3 (232), wydanie z dnia 04/10/2007.

Abramowicz 2007d – Abramowicz M., *Gdańsk krok po kroku z Noblistą*, „Gazeta Wyborcza – Trójmiasto (Gdańsk)", Śladami Guentera Grassa, nr 4 (234), wydanie z dnia 06/10/2007.

Adamczewska 2002 – Adamczewska I., *[bez tytułu]*, „Gazeta Wyborcza – Łódź", Fabryka, nr 208, wydanie z dnia 06/09/2002.

Adamczewska 2004a – Adamczewska I., *Holly ma to coś*, „Gazeta Wyborcza – Kraków, Białystok, Łódź, Rzeszów, Wrocław, Lublin, Kielce, Bydgoszcz, Stołeczna, Poznań, Radom, Szczecin, Zielona Góra", Od drugiej strony, nr 198, wydanie z dnia 24/08/2004.

Adamczewska 2004b – Adamczewska I., *Panna Beztroska nie ma w życiu lekko*, „Gazeta Wyborcza – Mazowsze (Płock)", nr 198, wydanie z dnia 24/08/2004.

Adamczewska 2015a – Adamczewska I., *Horror artystów na scenie*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24, Łódź", Scena, nr 12, wydanie z dnia 16/01/2015.

Adamczewska 2015b – Adamczewska I., *Hłasko i Nałkowska na koszulkach*, „Gazeta Wyborcza – Łódź, Strony Lokalne", nr 197, wydanie z dnia 25/08/2015.

Adamczewska 2016 – Adamczewska I., *Od Czechowa do Masłowskiej*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24, Łódź", Scena, nr 105, wydanie z dnia 06/05/2016.

Adamczewska, Wesołowski 2016 – Adamczewska I., Wesołowski P., *Maraton uczy pokory*, „Gazeta Wyborcza – Biznes Łódzki", nr 225, wydanie z dnia 26/09/2016.

AGAPIAS 2018a – AGAPIAS, *Wydarzenia*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24, Warszawa", W mieście, nr 57, wydanie z dnia 09/03/2018.
AGAPIAS 2018b – AGAPIAS, *Robert Janowski, prezenter TV*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24, Warszawa", To Jest Grane, nr 226, wydanie z dnia 28/09/2018.
AGDY 2001 – AGDY, *Gazeta w Kazimierzu*, „Gazeta Wyborcza – Lublin", nr 184, wydanie z dnia 08/08/2001.
AGDY 2003 – AGDY, *Dostojewski razy osiem*, „Gazeta Wyborcza – Lublin", Kultura, nr 21, wydanie z dnia 25/01/2003.
AGNOSZ 2012 – AGNOSZ, *Wieści z kin*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane, Wrocław", Kino, nr 52, wydanie z dnia 02/03/2012.
ak 1998 – ak, *Ruchomy Dostojewski*, „Gazeta Wyborcza – Szczecin", Aktualności, nr 253, wydanie z dnia 28/10/1998.
Akcja 2001 – Akcja, *Egzamin na administrację*, „Gazeta Wyborcza – Łódź", nr 95, wydanie z dnia 23/04/2001.
AKOL 2007 – AKOL, *Rylski i arcywstrętny Dostojewski*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław", Kultura, nr 32, wydanie z dnia 07/02/2007.
AKP 2010 – AKP, *Monodram w szponach hazardu*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane, Kielce", nr 224, wydanie z dnia 24/09/2010.
Akunin 2013 – Akunin B., *Wyznania tłumacza apostaty* (przeł. K. Szymańska), „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 251, wydanie z dnia 26/10/2013.
Ale… 2000 – *Ale to już było*, „Gazeta Wyborcza – Olsztyn", Poradnik maturzysty, nr 104, wydanie z dnia 05/05/2000.
Ałykow, Podsiadły 1992 – Ałykow A., Podsiadły M., *Za wysoki, za przystojny*, „Gazeta Wyborcza", nr 206, wydanie z dnia 02/09/1992.
Anannikova 2018 – Anannikova L., *Średniowiecze to stan umysłu*, „Gazeta Wyborcza – Książki. Magazyn do czytania", nr 6, wydanie z dnia 04/12/2018.
Anderman 2013 – Anderman J., *Prezes Napoleon Bonaparte*, „Gazeta Wyborcza", Opinie, nr 217, wydanie z dnia 17/09/2013.
APE 2007 – APE, *Szewcy, czyli Giertych i książki 2*, „Gazeta Wyborcza", Kraj, nr 137, wydanie z dnia 14/06/2007.
Armata 1998 – Armata J., *W kręgu Kafki i Dostojewskiego*, „Gazeta Wyborcza – Kraków", Kultura, nr 291, wydanie z dnia 12/12/1998.
Armata 1999a – Armata J., *Zakochany Dostojewski*, „Gazeta Wyborcza – Kraków", Kultura, nr 65, wydanie z dnia 18/03/1999.
Armata 1999b – Armata J., *Zakochany Dostojewski*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 74, wydanie z dnia 29/03/1999.
Armata 2002 – Armata J., *Idiota, Łagodna i Gracz*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane", Kina, nr 284, wydanie z dnia 06/12/2002.
Armata 2006a – Armata J., *To był papież o sercu lwa*, „Gazeta Wyborcza – Kraków", Kultura, nr 53, wydanie z dnia 03/03/2006.
Armata 2006b – Armata J., *Wszystko gra*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane, Kielce", nr 83, wydanie z dnia 07/04/2006.
Armata 2009a – Armata J., *Klątwa Woody'ego Allena*, „Gazeta Wyborcza – Kraków, Strony lokalne", Wydarzenia, nr 158, wydanie z dnia 08/07/2009.
Armata 2009b – Armata J., *Coco i skorpion w Zakopanem*, „Gazeta Wyborcza – Kraków, Strony lokalne", Wydarzenia, nr 185, wydanie z dnia 08/08/2009.
Armata 2009c – Armata J., *Triumf kapelana w mieście bez Boga*, „Gazeta Wyborcza – Kraków, Strony lokalne", nr 203, wydanie z dnia 31/08/2009.

Armata 2010a – Armata J., *Orange Kino Letnie: Film nas kręci*, „Gazeta Wyborcza – Kraków", Z drugiej strony, nr 153, wydanie z dnia 03/07/2010.
Armata 2010b – Armata J., *Co nas kręci*, „Gazeta Wyborcza – Kraków", Wydarzenia, nr 183, wydanie z dnia 07/08/2010.
Armata 2010c – Armata J., *Zagraj to jeszcze raz, Woody*, „Gazeta Wyborcza – Kraków", Kultura, nr 191, wydanie z dnia 17/08/2010.
Armata 2016 – Armata J., *Kraków Andrzeja Wajdy (wersja reżyserska)*, „Gazeta Wyborcza – Spacerownik. Kraków Andrzeja Wajdy (wersja reżyserska)", nr 52, wydanie z dnia 03/03/2016.
Armata, Skowrońska 2006 – Armata J., Skowrońska M., *Papież miał seksapil*, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy", Męska końcówka, nr 11 (66), wydanie z dnia 18/03/2006.
AST 2002 – AST, *A tu proszę, wygrałem*, „Gazeta Wyborcza – Katowice", Od drugiej strony, nr 104, wydanie z dnia 06/05/2002.
ASZ 1999 – ASZ, *Urszula Włodarska*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław", Aktualności, nr 289, wydanie z dnia 11/12/1999.
Augustyn 2009 – Augustyn A., *Z nauki do biznesu*, „Gazeta Wyborcza – Mój biznes", Jedynka, nr 222, wydanie z dnia 22/09/2009.
Augustyniak 2010 – Augustyniak A., *Cat polemista zaciekły*, „Gazeta Wyborcza – Świąteczna", nr 225, wydanie z dnia 25/09/2010.
AW 2004 – AW, *Sieciowe zabawy przyjemne i pożyteczne*, „Gazeta Wyborcza – Olsztyn", Od drugiej strony, nr 275, wydanie z dnia 24/11/2004.
AZ 2002 – AZ, *Nowi członkowie rady*, „Gazeta Wyborcza – Mazowsze (Płock), Sport", nr 50, wydanie z dnia 28/02/2002.
AZ 2003 – AZ, *Okno na Europę*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format", nr 22 (124), wydanie z dnia 29/05/2003.
Babko 2001 – Babko M., *Każdy ma swoje elektro*, „Gazeta Wyborcza – Katowice", Aktualności, nr 259, wydanie z dnia 06/11/2001.
Bajon 2006 – Bajon F., *We Florencji lubię wszystko, nawet bruk* [w:] Michnik A., Staniszewska G., Not. Furtak E., Koterbska M., Not. FE, Łapicka Z., Not. J.SZ., Bajon F., Not. J.SZ., *Od San Sebastian do Otwocka… czyli miejsca, w których bywamy*, „Gazeta Wyborcza – Turystyka", nr 36 (211), wydanie z dnia 09/09/2006.
Banasiak 1999 – Banasiak M., *La sombra znaczy cień*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 48, wydanie z dnia 26/02/1999.
Baran 2005 – Baran M., *Miłość nad Newą*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane", Scena, nr 53, wydanie z dnia 04/03/2005.
Baran 2010 – Baran M., *Tomasz Mann nauczył mnie dystansu*, „Gazeta Wyborcza – Gdańsk", Śledź te strony, nr 248, wydanie z dnia 22/10/2010.
Baran 2012 – Baran M., *Komu się nie zgrała faza*, „Gazeta Wyborcza – Gdańsk", Kultura, nr 13, wydanie z dnia 17/01/2012.
Baranowska 2004 – Baranowska M., *Wyjście Różewicza*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 286, wydanie z dnia 07/12/2004.
Barański 2007a – Barański D., *Muchy upstrzyły święty obraz*, „Gazeta Wyborcza – Zielona Góra", Od drugiej strony, nr 128, wydanie z dnia 02/06/2007.
Barański 2007b – Barański D., *Rodzinny misiek z pejczem*, „Gazeta Wyborcza – Zielona Góra", Z drugiej strony, nr 300, wydanie z dnia 24/12/2007.
Bardijewska 1998 – Bardijewska L., *Mieszkańcy bezludnej wyspy*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Stołeczna", Kultura, nr 251, wydanie z dnia 26/10/1998.
Bauman 2009 – Bauman Z., *Nieludzkość jest w ludzkiej mocy (3)*, „Gazeta Wyborcza – Świąteczna", Kraj, nr 126, wydanie z dnia 30/05/2009.

Beauvois 2010 – Beauvois D., *Ku pokrzepieniu, przeciw zgniliźnie* (przeł. M. Kropiwnicki), „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 201, wydanie z dnia 28/08/2010.
Berić 2000 – Berić G., *Wódz mimo woli*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 241, wydanie z dnia 14/10/2000.
Besta Film 2000 – *Zbrodnia i kara w Krakowie – życie Yves`a Goulais* [Online:] http://www.bestafilm.pl/zbrodnia-i-kara-w-krakowie-zycie-yvesa-goulais/# (Data dostępu: 30.09.2020).
Bestsellery sierpnia 1992 – Bestsellery sierpnia, „Gazeta Wyborcza – Książki", nr 194, wydanie z dnia 19/08/1992.
Bestsellery… 1992a – *Bestsellery z ulicy Nowy Świat*, „Gazeta Wyborcza – Książki", nr 118, wydanie z dnia 20/05/1992.
Bestsellery… 1992b – *Bestsellery roku księgarni „Odeon"*, „Gazeta Wyborcza – Książki", nr 295, wydanie z dnia 16/12/1992.
Białe noce – *Białe noce, Spektakl* [w:] „Dziennik Teatralny" [Online:] http://www.dziennikteatralny.pl/spektakle/biale-noce.html (Data dostępu: 12.11.2020).
Biały 2003 – Biały W., *Płaszcz dobrze skrojony*, „Gazeta Wyborcza – Lublin", Kultura, nr 91, wydanie z dnia 17/04/2003.
Biedni ludzie 1995 – *Biedni ludzie*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 116, wydanie z dnia 20/05/1995.
Biedrzycki 1986 – Biedrzycki K., *Choćby dla dwóch widzów (Rozmowa z Piotrem Dumałą)*, „Film", nr 16.
Bielak 2016 – Bielak A., *My jesteśmy tanie dranie*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", Kultura, nr 259, wydanie z dnia 05/11/2016.
Bielas 1994 – Bielas K., *Pięć lat ciężkich robót*, „Gazeta Wyborcza", nr 122, wydanie z dnia 27/05/1994.
Bielas 1995 – Bielas K., *„Łagodna" Mariusza Trelińskiego*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Festiwalowa", nr 238, wydanie z dnia 12/10/1995.
Bielas 1997 – Bielas K., *Nasz wiek XX*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 250, wydanie z dnia 25/10/1997.
Bielas 2000 – Bielas K., *Fabuła to egocentryzm*, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy", nr 42 (247), wydanie z dnia 21/10/2000.
Bielas 2001 – Bielas K., *Kain i Abel*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 68, wydanie z dnia 21/02/2001.
Bielas 2002a – Bielas K., *Byłem Raskolnikowem*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 38, wydanie z dnia 14/02/2002.
Bielas 2002b – Bielas K., *Drugie skrzydło Japonii*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format", nr 10 (160), wydanie z dnia 11/07/2002.
Bielas 2006 – Bielas K., *Literaturo, nie czekaj na miłość*, „Gazeta Wyborcza – Wysokie obcasy", nr 30 (176), wydanie z dnia 29/07/2006.
Bielas 2013 – Bielas K., *Uczennica półboga*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format", nr 130, wydanie z dnia 06/06/2013.
Bielas 2015a – Bielas K., *Szukaj w sobie drania*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format", nr 164, wydanie z dnia 16/07/2015.
Bielas 2015b – Bielas K., *Dlaczego Szwed robi straszne rzeczy*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format", nr 235, wydanie z dnia 08/10/2015.
Bielas, Szczerba 1999 – Bielas K., Szczerba J., *Gesty heroiczne i nieproduktywne*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 25 (145), wydanie z dnia 24/06/1999.
Bielik-Robson 2011 – Bielik-Robson A., *Cthulhu królem*, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy", Kraj, Felieton, nr 269, wydanie z dnia 19/11/2011.

Bieńczyk 2014 – Bieńczyk M., *Zęby Andersena*, „Książki. Magazyn do czytania", nr 3, wydanie z dnia 23/09/2014.
Bieńkowska 2002 – Bieńkowska E., *Wyjątki od reguły „Pluję na wszystko"*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn z książkami", nr 15 (85), wydanie z dnia 11/04/2002.
Biernacka 2000 – Biernacka J., *Wielki Gajos*, „Dziennik Polski 24", 22 listopada 2000 [Online:] https://www.dziennikpolski24.pl/swidrygajlow/ar/2322530 (Data dostępu: 04.10.2020).
Bikont 1999a – Bikont A., *Piosenka nad piosenkami*, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy", nr 2 (84), wydanie z dnia 10/04/1999.
Bikont 1999b – Bikont A., *Skąd się biorą tyrani*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 124, wydanie z dnia 29/05/1999.
Bikont 2005 – Bikont A., *Młodość razy osiem*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 269, wydanie z dnia 19/11/2005.
Bikont 2018 – Bikont A., *Agnieszka Osiecka (1936–1997). Piosenka nad piosenkami*, „Gazeta Wyborcza – Kobiety, które igrały z PRL-em. Wydanie specjalne Wysokich Obcasów", nr 172, wydanie z dnia 26/07/2018.
Bikont, Szczęsna 2004 – Bikont A., Szczęsna J., *Onieśmielenie Wisławy Szymborskiej*, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy", nr 3 (14), wydanie z dnia 17/01/2004.
Bocheński 2007 – Bocheński J., *Już się nie zaśmieje*, „Gazeta Wyborcza", Opinie, nr 250, wydanie z dnia 25/10/2007.
Bohun 1996 – Bohun M., *Fiodor Dostojewski i idea upadku cywilizacji europejskiej*. Śląsk, Katowice, 131 s.
Bojarska 1989 – Bojarska A., *Z szuflady*, „Gazeta Wyborcza", nr 130, wydanie z dnia 08/11/1989.
Bomanowska 1998 – Bomanowska M., *Hamburger zamiast bigosu*, „Gazeta Wyborcza – Łódź, Aktualności, nr 274, wydanie z dnia 23/11/1998.
Bomanowska 2002a – Bomanowska M., *Rozkosze lektury*, „Gazeta Wyborcza – Łódź", nr 142, wydanie z dnia 20/06/2002.
Bomanowska 2002b – Bomanowska M., *Detektyw wśród słów*, „Gazeta Wyborcza – Łódź", Fabryka, nr 202, wydanie z dnia 30/08/2002.
Bonaszewski 2014 – Bonaszewski M., (wysłuchała A. Boćkowska), *Przyglądam się sobie*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 119, wydanie z dnia 24/05/2014.
Bończa-Szabłowski 2013 – Bończa-Szabłowski J., *Spowiedź na granicy rozpaczy*, „Rzeczpospolita", Kultura, wydanie z dnia 19/12/2013.
Borys Wielki 1992 – *Borys Wielki*, „Gazeta Wyborcza", nr 816, wydanie z dnia 21/02/1992.
Bracia Karamazow – *Bracia Karamazow*, „Encyklopedia Teatru Polskiego" [Online:] https://www.encyklopediateatru.pl/sztuki/332/bracia-karamazow (Data dostępu: 20.11.2020).
„Bracia Karamazow"… 1992 – *„Bracia Karamazow" – Wielki Inkwizytor*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 144, wydanie z dnia 20/06/1992.
Brantley 2008 – Brantley B., *Holy Man and Holier in a Battle for Power*, "The New York Times", Oct. 29, 2008 [Online:] https://www.nytimes.com/2008/10/30/theater/reviews/30grand.html (Data dostępu: 03.04.2021).
Bratkowski 1993 – Bratkowski P., *Niewola kultury*, „Gazeta Wyborcza", nr 253, wydanie z dnia 28/10/1993.
Bratkowski 1996 – Bratkowski P., *Polska Agencja Primaaprilisowa?* „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 76, wydanie z dnia 29/03/1996.
Bratkowski 1999 – Bratkowski P., *Dostojewski na wakacje*, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy", nr 17 (171), wydanie z dnia 24/07/1999.
Bratkowski 2000a – Bratkowski P., *Historie niedzisiejsze*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 18, wydanie z dnia 22/01/2000.

Bratkowski 2000b – Bratkowski P., *Zagadka księdza Demla*, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy", nr 38 (223), wydanie z dnia 23/09/2000.
Bratkowski 2000c – Bratkowski P., *Męskie sprawy*, „Gazeta Wyborcza – Wysokie obcasy", nr 42 (247), wydanie z dnia 21/10/2000.
Brodski 2001 – Brodski J., *Geografia zła* (przeł. I. Lewandowska), „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", Rocznica śmierci Josifa Brodskiego, nr 23, wydanie z dnia 27/01/2001.
Bryndal 2013 – Bryndal R., *Dostojewski vs. Reality show*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", Kraj, nr 27, wydanie z dnia 01/02/2013.
Brzoza 1995 – Brzoza H., *Dostojewski – między mitem, tragedią i apokalipsą*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 372 s.
BŚ, CIEM 1999 – BŚ, CIEM, *Pisarz z kresów*, „Gazeta Wyborcza – Trójmiasto (Gdańsk)", Kultura, nr 64, wydanie z dnia 17/03/1999.
Bujakiewicz 2004 – Bujakiewicz J., *Historia to jej pasja*, „Gazeta Wyborcza – Bydgoszcz", Od drugiej strony, nr 242, wydanie z dnia 14/10/2004.
Bunin 2003 – Bunin I., *Pustelnik Serafin* (przeł. A. Mandalian), „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 261, wydanie z dnia 08/11/2003.
Burca 2018 – Burca de P., *Sekretny dziennik czterdziestopięcioletniego Irlandczyka* (przeł. A.L. i M.L.-CH.), „Gazeta Wyborcza – Katowice, Strony Lokalne", nr 292, wydanie z dnia 15/12/2018.
Burda 2007 – Burda P., *Nie podpisujemy się pod tym*, „Gazeta Wyborcza – Kielce", Jedynka, nr 128, wydanie dnia 02/06/2007.
Burda 2008 – Burda P., *Pierwsza kobieta kurator oświaty*, „Gazeta Wyborcza – Kielce", Jedynka, nr 78, wydanie z dnia 02/04/2008.
Burzyk 2015 – Burzyk E., ks., *Przed nami wyjątkowe dni*, „Gazeta Wyborcza – Katowice", nr 72, wydanie z dnia 27/03/2015.
Bykow 2015 – Bykow D., *Ukraina, dzikuska i Europejka* (przeł. S. Kowalski), „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 84, wydanie z dnia 11/04/2015.
BŻ 1999 – BŻ, *Gracz,* „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane", nr 78, wydanie z dnia 02/04/1999.
Cat-Mackiewicz 2013 – Cat-Mackiewicz S., *Dostojewski*. Kraków: Universitas.
Cernik 1991 – Cernik Z., *Dostojewski odłożony* (przeł. D. Nyheter), „Gazeta Wyborcza", nr 530, wydanie z dnia 13/03/1991.
CES 2001 – CES, *Dostojewski na ekranie*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24", nr 82, wydanie z dnia 06/04/2001.
Chałacińska-Wiertelak 1988 – Chałacińska-Wiertelak H., *Idea teatru w powieściach Dostojewskiego*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 123 s.
Chętkowski 2003 – Chętkowski D., *Próbne matury*, „Gazeta Wyborcza – Łódź", Akcja, nr 56, wydanie z dnia 07/03/2003.
Chmel 2009 – Chmel R., *Granice mojej Europy* (przeł. T. Grabiński), „Gazeta Wyborcza", Kraj, Opinie, nr 153, wydanie z dnia 02/07/2009.
Chmielowski – Chmielowski B., *Nowe Ateny* [Online:] https://literat.ug.edu.pl/ateny/index.htm#spis (Data dostępu: 02.04.2021).
Chwila prawdy 2003 – *Chwila prawdy*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław", Szkoła, nr 105, wydanie z dnia 07/05/2003.
Chwin 1999 – Chwin S., *Najśmieszniejszy język świata*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 183, wydanie z dnia 07/08/1999.
Chwin 2001 – Chwin S., *Czy antysemita jest naszym bliźnim?* „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 151, wydanie z dnia 30/06/2001.
Cichoń 1998 – Cichoń K., *Myszy, muchy i ludzie*, „Gazeta Wyborcza – Łódź", nr 253, wydanie z dnia 28/10/1998.

Cichy 1996 – Cichy M., *W Victorii o kryzysie*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 289, wydanie z dnia 12/12/1996.
Cichy 1997 – Cichy M., *Dostojewski,* „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 296, wydanie z dnia 20/12/1997.
Cichy 1998a – Cichy M., *Zbuntowani i pogodzeni*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 62, wydanie z dnia 14/03/1998.
Cichy 1998b – Cichy M., *Po co Nietzsche? Spór o XX wiek*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 132, wydanie z dnia 06/06/1998.
Cieślik 2016 – Cieślik K., *Tajemnica Czechowa*, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy Extra", Kulturalnie, nr 8, wydanie z dnia 21/07/2016.
Cieśliński 2011 – Cieśliński P., *Uczucia – studium choroby*, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy Extra", nr 3, wydanie z dnia 16/06/2011.
CIG 2016 – CIG, *Rezerwuj czas na…*, „Gazeta Wyborcza – Radom, Strony Lokalne", nr 223, wydanie z dnia 23/09/2016.
Co nas łączy… 2002 – *Co nas łączy? Dialog z niewierzącymi*, Kraków: WAM, 264 s.
Co oglądać… 2009 – *Co oglądać – przegląd spektakli, Konfrontacje teatralne*, „Gazeta Wyborcza", nr 225, wydanie z dnia 25/09/2009.
Co przywieźli wydawcy… 2009 – *Co przywieźli wydawcy: premierowe lektury*, „Gazeta Wyborcza", Wrocławskie promocje dobrych książek, nr 283, wydanie z dnia 01/12/2009.
Cudza żona… 1995 – *Cudza żona i mąż pod łóżkiem*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 228, wydanie z dnia 30/09/1995.
Culture.pl A – Culture.pl, *Krzysztof Pankiewicz* [Online:] https://culture.pl/pl/tworca/krzysztof-pankiewicz (Data dostępu: 11.07.2020).
Culture.pl B – Culture.pl, *Paweł Łysak* [Online:] https://culture.pl/pl/tworca/pawel-lysak (Data dostępu: 11.07.2020).
Culture.pl C – Culture.pl, *„Z domu umarłych" – pierwszy spektakl Warlikowskiego w Royal Opera House w Londynie* [Oonline:] https://culture.pl/pl/artykul/z-domu-umarlych-pierwszy-spektakl-warlikowskiego-w-royal-opera-house-w-londynie (Data dostępu: 31.08.2022).
Cywiński 2013 – Cywiński B., *Szańce kultur. Szkice z dziejów narodów Europy Wschodniej*, Warszawa: Centrum Europejskie Natolin, Wydawnictwo Trio, 680 s.
Czaja 2006 – Czaja A., *Przed południem luz, potem zaskoczenie*, „Gazeta Wyborcza – Toruń", Wydarzenia, nr 104, wydanie z dnia 05/05/2006.
Czajkowski 2011 – Czajkowski M., *Dostojewski na wesoło i reportaż o współczesnej Polsce*, „Gazeta Wyborcza – Olsztyn", Z drugiej strony, nr 61, wydanie z dnia 15/03/2011.
Czartoryski 2011 – Czartoryski A., *Rozważania o dyplomacji*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 632 s.
Czech 2012 – Czech M., *Bóg czy człowiek?* „Gazeta Wyborcza – Gazeta na Święto", nr 255, wydanie z dnia 31/10/2012.
Czech 2013 – Czech M., *Pochwała narodu przeciw imperium*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 162, wydanie z dnia 13/07/2013.
Czego w szkole… 2007 – *Czego w szkole mają nie czytać*, „Gazeta Wyborcza", nr 128, wydanie z dnia 02/06/2007.
Część II… 2005 – *Część II. Pisanie własnego tekstu na poziomie podstawowym*, „Gazeta Wyborcza", Kujon Polski, Nowa matura, nr 220, wydanie z dnia 21/09/2005.
Czubaj, Musiał 1997 – Czubaj M., Musiał H., *Mały słownik pasji i obsesji Nicka Cave'a*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24", nr 21 (119), wydanie z dnia 23/05/1997.
Czuchnowski, Wiśniewska 2010 – Czuchnowski W., Wiśniewska K., *Czarne jest czarne*, „Gazeta Wyborcza", Kraj, nr 119, wydanie z dnia 24/05/2010.

Czuma 1999a – Czuma K., *Reguła inżyniera Mamonia*, „Gazeta Wyborcza – Katowice", Opinie, nr 254, wydanie z dnia 29/10/1999.
Czuma 1999b – Czuma K., *Czy Freud był plagiatorem?* „Gazeta Wyborcza – Katowice", Aktualności, nr 264, wydanie z dnia 12/11/1999.
Czuma 2000 – Czuma K., *Spotkania z psychiatrią*, Katowice: Wydawnictwo Śląskie, Towarzystwo „Ad vitam dignam", 236 s.
Czyńska 2016 – Czyńska M., *Kobra rzeźbi w przestrzeni*, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy Extra", nr 1, wydanie z dnia 20/12/2016.
Czyż 2005 – Czyż M., *Introspekcja z mistrzem*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław", Kultura, nr 266, wydanie z dnia 16/11/2005.
Ćirlić 2001 – Ćirlić D. J., *Z bałkańskiej karczmy*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 290, wydanie z dnia 12/12/2001.
Dajbor 1994 – Dajbor A., *Futrzarska fantazja*, „Gazeta Wyborcza – Książki", nr 45, wydanie z dnia 23/02/1994.
DAN 2011 – DAN, *Dostojewski: czytany i oglądany*, „Gazeta Wyborcza – Poznań", Kultura, nr 270, wydanie z dnia 21/11/2011.
Daszczyński 2007 – Daszczyński R., *Rentgen i rosyjskie dusze*, „Gazeta Wyborcza – Trójmiasto (Gdańsk)", nr 32, wydanie z dnia 07/02/2007.
Daszczyński 2014 – Daszczyński R., *Kobieta z brodą wstrząsa Polską*, „Gazeta Wyborcza – Trójmiasto (Gdańsk), Strony Lokalne", nr 112, wydanie z dnia 16/05/2014.
Daszczyński, Apanowicz 2005 – Daszczyński R., Apanowicz F., *Pożary Wiktora Jerofiejewa*, „Gazeta Wyborcza – Trójmiasto (Gdańsk)", nr 108, wydanie z dnia 11/05/2005.
Dawidowski 2008 – O. Dawidowski W., *Nie taki papież straszny*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 34, wydanie z dnia 09/02/2008.
Dąbrowska 2009 – Dąbrowska M., *Pamuk, zapisz to wszystko!*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 205, wydanie z dnia 02/09/2009.
DB 2004 – DB, *Sonia i Raskolnikow w Teatrze Osterwy*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24, Zielona Góra", nr 49, wydanie z dnia 27/02/2004.
DDZ 2006 – DDZ, *Zaproszenia jutro*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Stołeczna", Od drugiej strony, nr 39, wydanie z dnia 15/02/2006.
Degler 2007a – Degler J., *Trudno o lepszą puentę*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław", Forum, nr 128, wydanie z dnia 02/06/2007.
Degler 2007b – Degler J., *Witkacy przewidział taką IV RP*, „Gazeta Wyborcza", nr 128, wydanie z dnia 02/06/2007.
Derkaczew 2006 – Derkaczew J., *Tango według Dostojewskiego*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 23, wydanie z dnia 27/01/2006.
Derkaczew 2007 – Derkaczew J., *Derkaczew*, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy", Agenda, nr 22 (128), wydanie z dnia 02/06/2007.
Derkaczew 2008 – Derkaczew J., *Wokulski ofiarą kryzysu światowego*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 302, wydanie z dnia 29/12/2008.
Derkaczew 2010a – Derkaczew J., *Skąd się biorą artyści*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", Dokument, nr 78, wydanie z dnia 02/04/2010.
Derkaczew 2010b – Derkaczew J., *Warszawo, patrz na Wałbrzych*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 84, wydanie z dnia 10/04/2010.
Derkaczew 2010c – Derkaczew J., *TR w jądrze ciemności*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 230, wydanie z dnia 01/10/2010.
Derkaczew 2010d – Derkaczew J., *Barbara Wysocka: Kto kocha władzę, jest podatny na faszyzm*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 260, wydanie z dnia 06/11/2010.

Derkaczew 2010e – Derkaczew J., *Łagodna apokalipsa*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 263, wydanie z dnia 10/11/2010.
Derkaczew 2013 – Derkaczew J., *Jak żyć z czarnym psem*, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy", Typ tygodnia, nr 186, wydanie z dnia 10/08/2013.
Dębicki 1994 – Dębicki M., *Schronisko dla ofiar przemocy*, „Gazeta Wyborcza – Kraków", wydanie z dnia 03/12/1994.
Dębowska 2004 – Dębowska S. Anna, *Tajemnica trzech kart*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24", Wydarzenie, nr 51 (295), wydanie z dnia 17/12/2004.
Dębowska 2008a – Dębowska S. Anna, *Dostojewski na scenie*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24 – Muzyka poważna", nr 5, dodatek do „Co Jest Grane 24", nr 27, wydanie z dnia 01/02/2008.
Dębowska 2008b – Dębowska S. Anna, *Dostojewski uproszczony*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Stołeczna", Kultura, nr 31, wydanie z dnia 06/02/2008.
Dębowska 2012 – Dębowska S. Anna, *Ofensywa arcydzieł*, „Gazeta Wyborcza", Szalone Dni Muzyki, nr 227, wydanie z dnia 28/09/2012.
Dębowska 2014 – Dębowska S. Anna, *Wagner dla każdego*, „Gazeta Wyborcza", Kultura Extra, nr 85, wydanie z dnia 11/04/2014.
Dębowska 2015 – Dębowska S. Anna, *Oto pięć najlepszych reporterskich książek roku*, „Gazeta Wyborcza", Nagroda im. Ryszarda Kapuścińskiego za reportaż literacki, nr 111, wydanie z dnia 14/05/2015.
Dębowska 2018 – Dębowska S. Anna, *Mahler masakruje Nirvanę*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 256, wydanie z dnia 03/11/2018.
DM 2003 – DM, *Dostojewski inaczej*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24", Scena, nr 15 (86), wydanie z dnia 11/04/2003.
Do usłyszenia 1999a – *Do usłyszenia*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 49, wydanie z dnia 27/02/1999.
Do usłyszenia 1999b – *Do usłyszenia*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 95, wydanie z dnia 23/04/1999.
Do wyboru… 1996 – *Do wyboru dwie zbrodnie*, „Gazeta Wyborcza – Kraków", wydanie z dnia 01/10/1996.
Dobrowolski 2002 – Dobrowolski J., *Mag Dumała*, „Kino", nr 6.
Domosławski 2002 – Domosławski A., *Giermkowie Don Kichota*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 115, wydanie z dnia 18/05/2002.
Domosławski 2003 – Domosławski A., *Między nihilizmem a wolnością*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 45, wydanie z dnia 22/02/2003.
Dostatni 2011 – Dostatni T., *Ból i bunt*, „Gazeta Wyborcza – Lublin", Kultura, nr 244, wydanie z dnia 19/10/2011.
Dostojewski… 1999 – *Dostojewski na Elektoralnej*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Stołeczna", Kultura, nr 214, wydanie z dnia 13/09/1999.
dow 1998 – dow, *Rewolucjoniści przytyli*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Stołeczna", Kultura, nr 234, wydanie z dnia 06/10/1998.
DOW 2000 – DOW, *Nigdy nie wyszedłem z prowincji*, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy", nr 23 (135), wydanie z dnia 10/06/2000.
DOW 2006 – DOW, *Wieści z teatrów*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24", Scena, nr 3 (17), wydanie z dnia 20/01/2006.
Droit 2003 – Droit R. P., *Jakim Prawem?* (przeł. A. Koprowska), „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 214, wydanie z dnia 13/09/2003.

Dubrowska 2011 – Dubrowska M., *Stowarzyszenie istot astralnych*, „Gazeta Wyborcza – Warszawa", Święta, nr 299, wydanie z dnia 24/12/2011.
Duda 2012 – Duda S., *George Sand*, „Gazeta Wyborcza – Ale Historia", nr 140, wydanie z dnia 18/06/2012.
Duda 2017 – Duda S., *Wyklęci z Cerkwi*, „Gazeta Wyborcza – Ale Historia", Z dziejów herezji, nr 223, wydanie z dnia 25/09/2017.
Dumała 2000 – Dumała P., *Gra w żyletki*, Warszawa: Wydawnictwo Małe s.c., 152 s.
Dunin 2009 – Dunin K., *Szczęście bezbożników*, „Gazeta Wyborcza – Wysokie obcasy", Felieton, nr 4 (20), wydanie z dnia 24/01/2009.
Dutka 2006 – Dutka S., *Lektury Belta Staszka*, Wrocław: Wydawnictwo Siedmioróg, 248 s.
Dutka 2007 – Dutka S., *5 „Zbrodnia i kara", czyli spotkanie panów*, „Gazeta Wyborcza", Lektury obowiązkowe Gazety Wyborczej, nr 215, wydanie z dnia 14/09/2007.
Dvorak 2004 – Dvorak M., *Czy rodzimy się za karę?* „Gazeta Wyborcza – Kraków, Kultura, nr 88, wydanie z dnia 14/04/2004.
Dybalska 2004 – Dybalska W., *Głupota ma się nieźle*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław", Wydarzenia, nr 294, wydanie z dnia 16/12/2004.
Dziś w Krakowie 2001a – *Dziś w Krakowie*, „Gazeta Wyborcza – Kraków", Kultura, nr 42, wydanie z dnia 19/02/2001.
Dziś w Krakowie 2001b – *Dziś w Krakowie*, „Gazeta Wyborcza – Kraków", Kultura, nr 167, wydanie z dnia 19/07/2001.
Eco 2012a – Eco U., *Historia piękna*, Poznań: Dom Wydawniczy REBIS, 438 s.
Eco 2012b – Eco U., *Historia brzydoty*, Poznań: Dom Wydawniczy REBIS, 456 s.
EJ 2006 – EJ, *Klasycznie i współcześnie*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24, Olsztyn", nr 53, wydanie z dnia 03/03/2006.
Ekscelencja 1996 – *Ekscelencja*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 29, wydanie z dnia 03/02/1996.
ELEM 1999 – ELEM, *Lew Szestow*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", Czym jest bolszewizm, nr 260, wydanie z dnia 06/11/1999.
Elżbieta 2007 – Elżbieta, *Gombrowicz czytany na głos*, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy", nr 24 (139), wydanie z dnia 16/06/2007.
EOP 2002 – EOP, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24", nr 45, wydanie z dnia 22/02/2002.
EOP 2003 – EOP, *Licealiści na scenę!* „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24", Scena, nr 62, wydanie z dnia 14/03/2003.
ep 2000 – ep, *Przed maturą z polskiego*, „Gazeta Wyborcza – Szczecin", Matura, nr 92, wydanie z dnia 18/04/2000.
EP 2006 – EP, *Łagodna w OFFicynie*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24", Scena, nr 222, wydanie z dnia 22/09/2006.
Fedor, Polak 1991 – Fedor D., Polak G., *Papież w Krakowie*, „Gazeta Wyborcza", nr 658, wydanie z dnia 14/08/1991.
Felis 2004 – Felis T. Paweł, *Polska przez okno*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 127, wydanie z dnia 01/06/2004.
Felis 2009 – Felis T. Paweł, *Dostojewski w Nowej Hucie*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 32, wydanie z dnia 07/02/2009.
Felis 2011 – Felis T. Paweł, *Filtry mi się popsuły*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format", Kultura, nr 122, wydanie z dnia 26/05/2011.
Felis 2014 – Felis T. Paweł, *Zimowy sen*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24, Warszawa", Kino, nr 248, wydanie z dnia 24/10/2014.
Felis 2015 – Felis T. Paweł, *Gdybym był mordercą, zabiłbym wszystkich poza sobą*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 189, wydanie z dnia 14/08/2015.

FER 2003a – FER, *Gogol i Dostojewski*, „Gazeta Wyborcza – Kraków", Od drugiej strony, nr 41, wydanie z dnia 18/02/2003.
FER 2003b – FER, *Gogol i Dostojewski*, „Gazeta Wyborcza – Kraków", Kultura, nr 42, wydanie z dnia 19/02/2003.
Filmy… 1999 – *Filmy od A do Z*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24", nr 101, wydanie z dnia 30/04/1999.
FINA – Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny, *Film dokumentalny, Kronika, PKF 20A/64, Zbrodnia i kara* [Online:] http://www.repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/11372 (Data dostępu: 11.07.2020).
Fiodor Dostojewski – *Fiodor Dostojewski* [Online:] https:www//pl.wikipedia.org/wiki/Fiodor_Dostojewski (Data dostępu: 16.02.2020).
Fiodor Dostojewski 2013 – *Fiodor Dostojewski, Nastasja Filipowna, według pomysłu Andrzeja Wajdy, na motywach Idioty*, Warszawa: Ateneum, Teatr im. Stefana Jaracza w Warszawie, Program do spektaklu.
Fiodor Dostojewski… 2004 – *Fiodor Dostojewski, „Bracia Karamazow", Wydawnictwo „Znak", wyd. 2004*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24, Extra", nr 159, wydanie z dnia 09/07/2004.
Fit 2013 – Fit A., *Teatr jednego aktora*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24, Lublin", W mieście, nr 155, wydanie z dnia 05/07/2013.
Foucault 2013 – Foucault P., *Kim pan jest, profesorze Foucault?*, Kraków: Wydawnictwo Eperons-Ostrogi, 2013, 432 s.
Franaszek 2008 – Franaszek A., *Ariel z kwiatem krwawnika*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 105, wydanie z dnia 06/05/2008.
Fryc 2006a – Fryc K., *Najlepsze nasze pióra*, „Gazeta Wyborcza – Trójmiasto (Gdańsk)", Kultura, nr 144, wydanie z dnia 22/06/2006.
Fryc 2006b – Fryc K., *Nominacje do nagrody Gdynia*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 144, wydanie z dnia 22/06/2006.
Fryc 2006c – Fryc K., *Dostojewski i Dyzma dla dorosłych, Dorotka dla dzieci*, „Gazeta Wyborcza – Trójmiasto (Gdańsk)", Gazeta na scenie, nr 227, wydanie z dnia 28/09/2006.
Fryc 2006d – Fryc K., *K. jak Karamazow. Kryminalna intryga z religijnym dyskursem*, „Gazeta Wyborcza – Trójmiasto (Gdańsk)", Gazeta na scenie, nr 279, wydanie z dnia 30/11/2006.
Fryc 2006e – Fryc K., *Co się zdarza braciom K.*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24", Scena, nr 280, wydanie z dnia 01/12/2006.
Fryc 2006f – Fryc K., *Gdy karty rozdaje Diabeł*, „Gazeta Wyborcza – Trójmiasto (Gdańsk)", Kultura, nr 282, wydanie z dnia 04/12/2006.
Fryc 2006g – Fryc K., *Gdynia wybiera najlepsze książki*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 285, wydanie z dnia 07/12/2006.
Fryc 2006h – Fryc K., *Wiwat Witkowski, Zaleski i Tkaczyszyn-Dycki*, „Gazeta Wyborcza – Trójmiasto (Gdańsk)", Kultura, nr 286, wydanie z dnia 08/12/2006.
Fryc 2007a – Fryc K., *Koło fortuny według Dostojewskiego*, „Gazeta Wyborcza – Trójmiasto (Gdańsk)", Gazeta na scenie, nr 279, wydanie z dnia 29/11/2007.
Fryc 2007b – Fryc K., *W co gra Dostojewski?*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24", Scena, nr 286, wydanie z dnia 07/12/2007.
Fryc 2007c – Fryc K., *Życie to gra, nasze wybory to hazard*, „Gazeta Wyborcza – Trójmiasto (Gdańsk)", Kultura, nr 291, wydanie z dnia 13/12/2007.
Fryc 2007d – Fryc K., *Kameralna opowieść o miłości do ruletki i Poliny*, „Gazeta Wyborcza – Trójmiasto (Gdańsk)", Kultura, nr 293, wydanie z dnia 15/12/2007.
Fryc 2014 – Fryc K., *„Biesy". Opowieść o niewierze*, „Gazeta Wyborcza – Trójmiasto (Gdańsk), Strony Lokalne", nr 272, wydanie z dnia 24/11/2014.

Gadomski 2008 – Gadomski W., *Od Caratu do politbiura*, „Gazeta Wyborcza – Świąteczna", nr 87, wydanie z dnia 12/04/2008.
gaj 1994 – gaj, *Aukcja książek w Muzeum Niepodległości / Wystawa w Markach / Japoński taniec nenufarów / W Teatrze 13 Dostojewski / W Studiu M-1 zagra De Mono*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Stołeczna", nr 235, wydanie z dnia 08/10/1994.
Gajdar 1994 – Gajdar J., *Stawka na łajdaków*, „Gazeta Wyborcza", nr 140, wydanie z dnia 18/06/1994.
Garapich 2007 – P. Garapich M., *Wakacyjne powroty*, „Gazeta Wyborcza – Praca", nr 34 (193), wydanie z dnia 20/08/2007.
Garliński 2002 – Garliński J., *Cat w Londynie*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 273, wydanie z dnia 23/11/2002.
Garton 2008 – Garton Ash T., *Dostojewski kontra Jezus*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 233, wydanie z dnia 04/10/2008.
Gazeta Wyborcza 2019 – *Gazeta Wyborcza*, „Onet.pl" [Online:] https:www//wiadomosci.onet.pl/kraj/gazeta-wyborcza-historia-naklad-najwazniejsze-teksty/q7v0fsp (Data dostępu: 17.11.2023).
Gazeta Wyborcza1 – *Gazeta Wyborcza* [Online:] https:www//wyborcza.pl (Data dostępu: 17.11.2023).
Gazeta Wyborcza2 – *Gazeta Wyborcza. Wikipedia* [Online:] https:www//pl.wikipedia.org/wiki/Gazeta_Wyborcza (Data dostępu: 17.11.2023).
Gdowski 2007 – Gdowski W., *Punk zdechł*, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy", Męska Końcówka, nr 18 (104), wydanie z dnia 05/05/2007.
Gdybym… 1997 – *Gdybym zajmował się ciągle sobą*, „Gazeta Wyborcza – Kraków", wydanie z dnia 06/06/1997.
Gibas 2000 – Gibas J., *Zbójnicka chata*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24", nr 187, wydanie z dnia 11/08/2000.
Gibas 2004 – Gibas J., *Golonko*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24", Menu, nr 153, wydanie z dnia 02/07/2004.
Giedrys 2005a – Giedrys G., *W decybelach*, „Gazeta Wyborcza – Toruń", Kultura, nr 39, wydanie z dnia 16/02/2005.
Giedrys 2005b – Giedrys G., *Głośny Dostojewski*, „Gazeta Wyborcza – Bydgoszcz", Kultura, nr 40, wydanie z dnia 17/02/2005.
Giedrys 2006a – Giedrys G., *Aktorskie popisy przed widzami*, „Gazeta Wyborcza – Toruń", Gazeta Festiwalowa, nr 263, wydanie z dnia 10/11/2006.
Giedrys 2006b – Giedrys G., *Artysta sam na sam z widownią*, „Gazeta Wyborcza – Co jest grane", nr 274, wydanie z dnia 24/11/2006.
Giedrys 2012 – Giedrys G., *Legenda w Od Nowie*, „Gazeta Wyborcza – Toruń", Wydarzenia, nr 61, wydanie z dnia 13/03/2012.
Giedrys 2014a – Giedrys G., *Niepokornie zdradzam swoją rosyjskość*, „Gazeta Wyborcza – Toruń", nr 55, wydanie z dnia 07/03/2014.
Giedrys 2014b – Giedrys G., *Miej serce i patrzaj w serce*, „Gazeta Wyborcza – Toruń", nr 259, wydanie z dnia 07/11/2014.
Giżycki 2000 – Giżycki M., *Nie tylko Disney. Rzecz o filmie animowanym*, Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Wydawnictwo Naukowe PWN, 195 s.
Giżycki, Zmudziński – *Polski film animowany***,** pod red. Marcina Giżyckiego i Bogusława Zmudzińskiego, Warszawa, DVD.
Gleichgewicht 2004 – Gleichgewicht A., *Kuroniowi o Kuroniu* [w:] Kowaliow S., Sofri A., Janda K., Ochojska J., Wygnański J., Staręga-Piasek J., Hall A., Niesiołowski S., Goździk L., Gleichgewicht A., Sonik L., *Kuroniowi o Kuroniu*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 62, wydanie z dnia 13/03/2004.

Glucksmann 2004 – Glucksmann A., *Cogito nihilisty*, „Gazeta Wyborcza", Opinie, nr 121, wydanie z dnia 25/05/2004.
Glucksmann 2006 – Glucksmann A., *Zderzenie cywilizacji czy filozofii?* (przeł. J. Kawa), „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 60, wydanie z dnia 11/03/2006.
Głosuj… 2011 – *Głosuj na Sztormy w trójmiejskiej kulturze*, „Gazeta Wyborcza – Gdańsk", Kultura, nr 21, wydanie z dnia 27/01/2011.
Głowacki 2000 – Głowacki P., *Wyznania szczerego entuzjasty teatru. Świetliste portki Mistrza*, „Dziennik Polski 24", 22 listopada 2000 [Online:] https:www//dziennikpolski24.pl/swidrygajlow/ar/2322530 (Data dostępu: 04.10.2020).
Głowacki 2003 – Głowacki J., *Opowieść o dwóch Moskwach*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 39, wydanie z dnia 15/02/2003.
Głowacki 2004a – Głowacki J., *One way ticket*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 208, wydanie z dnia 04/09/2004.
Głowacki 2004b – Głowacki J., *Żart bogów*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 220, wydanie z dnia 18/09/2004.
Głuchowski 2009 – Głuchowski P., *Nie pretendujemy do miana historyków*, „Gazeta Wyborcza", Opinie, nr 27, wydanie z dnia 02/02/2009.
Głuchowski, Kowalski 2010 – Głuchowski P., Kowalski M., *Co wynika z Nocnika*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format", Kultura, nr 181, wydanie z dnia 05/08/2010.
Godlewska 1992 – Godlewska J., *Szeroki asortyment koszmarów*, „Gazeta Wyborcza", nr 273, wydanie z dnia 20/11/1992.
Gondowicz 1990 – Gondowicz J., *Ta powieść o diable…*, „Gazeta Wyborcza", nr 255, wydanie z dnia 13/04/1990.
Gondowicz 1994a – Gondowicz J., *Wcielić się w Fuehrera*, „Gazeta Wyborcza – Książki", nr 21, wydanie z dnia 26/01/1994.
Gondowicz 1994b – Gondowicz J., *Cat: biografia romansowana*, „Gazeta Wyborcza – Książki", nr 69, wydanie z dnia 23/03/1994.
Gondowicz 1996a – Gondowicz J., *Drugie przyjście*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 83, wydanie z dnia 06/04/1996.
Gondowicz 1996b – Gondowicz J., *Sienkiewicz w Polskim Radiu*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 103, wydanie z dnia 04/05/1996.
Gondowicz 2013 – Gondowicz J., *10 słynnych książek, których nie ma*, „Gazeta Wyborcza – Książki", Dziesiątka, nr 3, wydanie z dnia 24/09/2013.
Gonet 1997 – Gonet K., *Jan Stoberski*, „Gazeta Wyborcza – Kraków", wydanie z dnia 28/05/1997.
Gorczyńska 1999 – Gorczyńska R., *Anioły potrafią być okrutne*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 124, wydanie z dnia 29/05/1999.
Gospodyni – *Gospodyni* [Online:] https://www.youtube.com/watch?v=wFVI_4zMS-g (Data dostępu: 19.03.2023).
Goźliński 2016a – Goźliński P., *Ryszard Przybylski nie żyje*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 109, wydanie z dnia 11/05/2016.
Goźliński 2016b – Goźliński P., *Prof. Ryszard Przybylski*, „Gazeta Wyborcza", Który odszedł…, nr 255, wydanie z dnia 31/10/2016.
Görke 2019 – Görke I., *Fiodor Dostojewski i muzyka techno na scenie u Sewruka*, „Gazeta Wyborcza – Olsztyn, Strony Lokalne", nr 9, wydanie z dnia 11/01/2019.
Gracz 1999a – *Gracz*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24", nr 11 (66), wydanie z dnia 19/03/1999.
Gracz 1999b – *Gracz*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24", nr 95, wydanie z dnia 23/04/1999.
Graczyk 1995 – Graczyk R., *Demokracja jak chór Stuligrosza*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 66, wydanie z dnia 18/03/1995.

Greg 2000a – Greg, *Cudów nie ma*, „Gazeta Wyborcza – Rzeszów", Aktualności, nr 264, wydanie z dnia 13/11/2000.
Greg 2000b – Greg, *Cudów nie ma*, „Gazeta Wyborcza – Rzeszów", Aktualności, nr 265, wydanie z dnia 14/11/2000.
Grigorij Lifanov – *Grigorij Lifanov* [w:] *Encyklopedia teatru polskiego* [Online:] http:www//encyklopediateatru.pl/osoby/55633/grigorij-lifanow (Data dostępu: 11.11.2020).
GRJ 2009 – GRJ, *Kocham teatr*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta na Festiwal Nauki", nr 225, wydanie z dnia 24/09/2009.
Grochowska 1998 – Grochowska M., *Niech glina nie pyta garncarza*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", Reportaż, nr 32 (219), wydanie z dnia 18/09/1998.
Grochowska 2001 – Grochowska M., *Dzień, w którym Olena wróciła do domu*, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy", nr 24 (139), wydanie z dnia 16/06/2001.
Grochowska 2003 – Grochowska M., *Coraz wyżej i wyżej*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 190, wydanie z dnia 16/08/2003.
Grochowska 2006 – Grochowska M., *Jan Józef Lipski (1926–91)* [w:] Lipski J. J., *Dwie ojczyzny – dwa patriotyzmy*, „Gazeta Wyborcza", Opinie, nr 224, wydanie z dnia 25/09/2006.
Grochowska 2013 – Grochowska M., *Rozum to nie grzech*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 109, wydanie z dnia 11/05/2013.
Grochowska 2017 – Grochowska M., *Bomba tyka*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 192, wydanie z dnia 19/08/2017.
Grochowska 2018a – Grochowska M., *O tych, którym trudniej*, „Gazeta Wyborcza", Opinie, nr 21, wydanie z dnia 26/01/2018.
Grochowska 2018b – Grochowska M., *Drugi bunt mas*, „Gazeta Wyborcza – Wyborcza na Połowę Lata, Magazyn", nr 174, wydanie z dnia 28/07/2018.
Grossman 2004 – Grossman W., *Prorok, wódz, nieszczęście Rosji* (przeł. W. Bieńkowska), „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 14, wydanie z dnia 17/01/2004.
Gruszecka 2017 – Gruszecka M., *Balet OFF na deskach NCK*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24, Kraków", Scena, nr 267, wydanie z dnia 17/11/2017.
Grzela 2009a – Grzela R., *Zamordował Butterfly*, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy", Męska końcówka, nr 9 (50), wydanie z dnia 28/02/2009.
Grzela 2009b – Grzela R., *Moja miłość do Mrożka*, „Gazeta Wyborcza – Warszawa, Strony Lokalne", Kultura, nr 287, wydanie z dnia 08/12/2009.
Grzymisławski 2005 – Grzymisławski Ł., *Dwóch to zbyt wiele*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 130, wydanie z dnia 07/06/2005.
Grzymisławski 2015 – Grzymisławski Ł., *Kureishi: Kocham Orwella jak Manchester United*, „Gazeta Wyborcza – Książki", Wydania na lato, nr 1, wydanie z dnia 23/06/2015.
Grzywacz 2015 – Grzywacz M., *Gracz*, „Gazeta Wyborcza – Ale Historia", Historia hazardowa, nr 279, wydanie z dnia 30/11/2015.
Gulda 2010a – Gulda P., *Mole na molo czytają od deski do deski*, „Gazeta Wyborcza – Gdańsk", Fotoreportaż, nr 220, wydanie z dnia 20/09/2010.
Gulda 2010b – Gulda P., *Czytelnicza akcja ze snu*, „Gazeta Wyborcza – Gdańsk", Kultura, nr 243, wydanie z dnia 16/10/2010.
Gulda 2014 – Gulda P., *Czeka nas diabelski spektakl*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24, Gdańsk", Scena, nr 270, wydanie z dnia 21/11/2014.
Gulda 2019 – Gulda P., *Krzysztof Babicki: Świętujemy jubileusz*, „Gazeta Wyborcza – Trójmiasto (Gdańsk), Strony Lokalne", nr 228, wydanie z dnia 30/09/2019.
Gut 1997 – Gut D., *Tysiąc książek / Internet. Projekt Gutenberg*, „Gazeta Wyborcza – Komputery i biuro", nr 27 (157), wydanie z dnia 08/07/1997.

Gut 2001 – Gut D., *Wszystko, co najważniejsze*, „Gazeta Wyborcza – Komputer, Edukacja", nr 2 (19), wydanie z dnia 23/01/2001.
Gutek 2010 – Gutek R., *Zeki Demirkubuz – moralista z Turcji*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław", Kultura, nr 131, wydanie z dnia 08/06/2010.
Gutek 2014 – Gutek R., *Zachowawcze Cannes*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław", nr 121, wydanie z dnia 27/05/2014.
Guzik 2011 – Guzik P., *Bez książek można żyć. Tylko co to za życie?* „Gazeta Wyborcza – Opole", Czytamy w Polsce, nr 140, wydanie z dnia 17/06/2011.
Halik 2014 – Halik T., *Bóg uratuje Europę?*, (przeł. T. Dostatni), „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 119, wydanie z dnia 24/05/2014.
Handzlik 2008 – Handzlik T., *Misteria na Wielkanoc*, „Gazeta Wyborcza – Kraków", Z drugiej strony, nr 68, wydanie z dnia 20/03/2008.
Hawryluk 2009 – Hawryluk J., *Wielki Tydzień wielkiego baroku*, „Gazeta Wyborcza", nr 80, wydanie z dnia 04/04/2009.
Hawryluk 2018 – Hawryluk J., *Opera według Warlikowskiego*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 55, wydanie z dnia 07/03/2018.
Heller 2004 – Heller A., *Los odzyskany*, (przeł. J. Goszczyńska), „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 125, wydanie z dnia 29/05/2004.
Hen 2014 – Hen J., *Światła, szacunku i chleba dla wszystkich. Boy 2014*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 137, wydanie z dnia 14/06/2014.
Herold 2000 – Herold J., *Słowo za słowo*, „Gazeta Wyborcza", nr 191, wydanie z dnia 17/08/2000.
Herold 2001 – Herold J., *Słowo za słowo*, „Gazeta Wyborcza", nr 4, wydanie z dnia 05/01/2001.
Historia – *Historia. Teatr im. Cypriana Kamila Norwida w Jeleniej Górze* [Online:] https:www//teatrnorwida.pl/teatr/historia/ (Data dostępu: 17.06.2020).
Historia teatru 2008 – *Historia teatru – Akademia Ruchu* [Online:] http://www.ata.e-teatr.pl/index.php?a=historia&b=akaruch (Data dostępu: 04.05.2020).
Hryniewicz 1993 – Hryniewicz W., ks., *Kościoły siostrzane. Dialog katolicko-prawosławny 1980–1991*, Warszawa: Verbinum, 359 s.
Hryniewicz 2006 – Hryniewicz W., ks., *Bóg ukrywający swoje oblicze*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta na Święta", nr 299, wydanie z dnia 23/12/2006.
Hryniewicz 2007a – Hryniewicz W., ks., *Nadzieja w dialogu. Korespondencja z czytelnikami 1976–2006*, Warszawa: Verbinum, 512 s.
Hryniewicz 2007b – Hryniewicz W., ks., *Nadzieja czy strach?*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 287, wydanie z dnia 08/12/2007.
Hryniewicz 2016 – Hryniewicz W., ks., *Nadzieja woła głośniej niż lęk. Eseje wokół nauczania Jezusa historycznego*, Kielce: Charaktery, 352 s.
Huelle 1999 – Huelle P., *Kuźnieczny Zaułek*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 31, wydanie z dnia 06/02/1999.
Hugo-Bader 2006 – Hugo-Bader J., *Szesnasta ekspedycja*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format", nr 27 (159), wydanie z dnia 10/07/2006.
Illg 2013 – Illg J., *Żyd Wieczny Tłumacz*, (przeł. K. Kopczyńska), „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 103, wydanie z dnia 04/05/2013.
Informator 2001 – *Informator*, „Gazeta Wyborcza – Kraków", nr 112, wydanie z dnia 11/09/2001.
Ioannes Paulus PP. II 1991 – Ioannes Paulus PP. II, *Centesimus annus* [Online:] http://www.vatican.va/content/john-paul-ii/pl/encyclicals/documents/hf_jp-ii_enc_01051991_centesimus-annus.html (Data dostępu: 15.04.2020).

Ioannes Paulus PP. II 1993 – Ioannes Paulus PP. II, *Veritatis splendor* [Online:] http://www.vatican.va/content/john-paul-ii/pl/encyclicals/documents/hf_jp-ii_enc_06081993_veritatis-splendor.html (Data dostępu: 15.04.2020).
Iskander 1997 – Iskander F., *Pocieszyciel*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 137, wydanie z dnia 14/06/1997.
Iwanciw 2005a – Iwanciw E., *Borys Ejfman wystawia „Annę Kareninę"*, „Gazeta Wyborcza – Bydgoszcz", Kultura, nr 236, wydanie z dnia 10/10/2005.
Iwanciw 2005b – Iwanciw E., *Balet Ejfmana*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24", nr 240, wydanie z dnia 14/10/2005.
Iwaszkiewicz 1976 – Iwaszkiewicz J., *Petersburg*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 72 s.
IZ 2014 – IZ, *Złośnica i Dostojewski*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24, Łódź", Scena, nr 106, wydanie z dnia 09/05/2014.
IZ 2016 – IZ, *W skrócie*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24, Łódź", Scena, nr 88, wydanie z dnia 15/04/2016.
j. sz. 1993 – j. sz., *Dostojewski po japońsku*, „Gazeta Wyborcza", nr 74, wydanie z dnia 29/03/1993.
j. sz. 1997 – j. sz., *Pitt a la Dostojewski*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 172, wydanie z dnia 25/07/1997.
j. sz. 2000a – j. sz., *Córy szczęścia*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24", nr 10 (59), wydanie z dnia 10/03/2000.
j. sz. 2000b – j. sz., *Filmy od A do Z*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24", nr 65, wydanie z dnia 17/03/2000.
j. sz. 2000c – j. sz., *Filmy*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24, Radom", nr 89, wydanie z dnia 14/04/2000.
j. sz. 2001a – j. sz., *Córy szczęścia*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 99, wydanie z dnia 27/04/2001.
j. sz. 2001b – j. sz., *Córy szczęścia, TV Polonia 20:00, Dramat*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 227, wydanie z dnia 28/09/2001.
JA 2000 – JA, *Pod znakiem klasyki*, „Gazeta Wyborcza – Kraków", Kultura, nr 7, wydanie z dnia 10/01/2000.
JA 2003 – JA, *Dostojewski*, „Gazeta Wyborcza – Kraków", Kultura, nr 109, wydanie z dnia 12/05/2003.
Jabłońska 2014 – Jabłońska U., *Miłość i śmierć w ZSRR*, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy", Twarze, nr 271, wydanie z dnia 22/11/2014.
Jackiewicz, Łopatka 2002 – Jackiewicz A., Łopatka P., *Dwa światy*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24", Kina, nr 278, wydanie z dnia 29/11/2002.
Jagiełło 1995 – Jagiełło K., *Pocztówka z Baden-Baden*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 33 (191), wydanie z dnia 18/08/1995.
Jak na piątkę… 2001 – *Jak na piątkę zdać maturę*, „Gazeta Wyborcza – Kielce", Aktualności, nr 100, wydanie z dnia 30/04/2001.
Jakowlew 1995 – Jakowlew A., *Sokół jak młyński kamień*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 134, wydanie z dnia 10/06/1995.
Janczura 2013 – Janczura M., *Lawina teatralnych premier*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24, Kraków", Scena, nr 232, wydanie z dnia 04/10/2013.
Janion 2001 – Janion M., *Romantyzm i jego media*, *Prace wybrane*, t. 4, Kraków: Universitas, 736 s.
Janowicz 2000 – Janowicz S., *Dostojewski Białorusi*, „Gazeta Wyborcza – Książki", nr 8 (184), wydanie z dnia 08/08/2000.

Janowska, Mucharski 2006 – Janowska K., Mucharski P., *Urodziłem się dla „Don Giovanniego”*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna”, nr 235, wydanie z dnia 07/10/2006.
Janowska, Mucharski 2007 – Janowska K., Mucharski P., *Polska wiecznie pijana*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna”, nr 163, wydanie z dnia 14/07/2007.
Januszewski 1994 – Januszewski T., *Zmieniony chytrze przez krętaczy*, „Gazeta Wyborcza”, nr 213, wydanie z dnia 13/09/1994.
Jarniewicz 2001 – Jarniewicz J., *Rzecz o czasie minionym*, „Gazeta Wyborcza – Książki”, nr 1 (19), wydanie z dnia 23/01/2001.
Jarniewicz 2009 – Jarniewicz J., *Kim pan jest, panie Roth?* „Gazeta Wyborcza – Duży Format”, Kultura, nr 283, wydanie z dnia 03/12/2009.
Jarniewicz 2015 – Jarniewicz K., *Iluzja podwójnego kodu*, „Gazeta Wyborcza”, Kultura, nr 150, wydanie z dnia 30/06/2015.
Jarniewicz 2017 – Jarniewicz J., *Samotność krótkodystansowca*, „Gazeta Wyborcza – Książki”, nr 3, wydanie z dnia 05/09/2017.
Jarymowicz 2007 – Jarymowicz K., *Turysta w gorączce*, „Gazeta Wyborcza – Turystyka”, nr 30 (175), wydanie z dnia 28/07/2007.
Jarzębska 2000a – Jarzębska A., *Columbo a połykacz ciem*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta w Elblągu”, nr 227, wydanie z dnia 28/09/2000.
Jarzębska 2000b – Jarzębska A., *Columbo a połykacz ciem*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta w Elblągu, nr 228, wydanie z dnia 29/09/2000.
Jarzębski 2007 – Jarzębski J., *Wstyd ich i tak przeżyje* [w:] Żebrowska A., Jarzębski J., Not. MIN, Klata J., Not. ROM, Stasiuk A., I. Niemczyńska M., *Kutz: Giertych jest wielki*, „Gazeta Wyborcza”, nr 127, wydanie z dnia 01/06/2007.
Jastrząb 2009 – Jastrząb D., *Duchowy świat Dostojewskiego*, Kraków: Wydawnictwo WAM, 134 s.
Jaworski 2014 – Jaworski M., *Ucieczka z Jasnej Polany w literaturze polskiej*, „Pamiętnik Literacki”, nr 1, ss. 25–44.
Jazukiewicz-Osełkowska 1980 – Jazukiewicz-Osełkowska L., *Fiodor Dostojewski w twórczości Stanisława Brzozowskiego i Stefana Żeromskiego*, Warszawa: PWN, 418 s.
Jerofiejew 1995 – Jerofiejew W., *Gdybym był Polakiem*, „Gazeta Wyborcza”, Świat, nr 127, wydanie z dnia 02/06/1995.
Jerofiejew 2002a – Jerofiejew W., *Zaszczuwanie pisarzy to skandal*, „Gazeta Wyborcza”, Kultura, nr 210, wydanie z dnia 09/09/2002.
Jerofiejew 2002b – Jerofiejew W., *Syn ambasadora*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna”, nr 301, wydanie z dnia 28/12/2002.
Jerofiejew 2003 – Jerofiejew W., *Niekochany mężczyzna*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna”, nr 167, wydanie z dnia 19/07/2003.
Jerofiejew 2010 – Jerofiejew W., *Katyń to więcej niż Katyń* (przeł. M. Wojciechowski), „Gazeta Wyborcza”, Polska w żałobie, nr 90, wydanie z dnia 17/04/2010.
Jerofiejew 2011a – Jerofiejew W., *Noc w ruinach imperium* (przeł. S. Kowalski), „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna”, nr 134, wydanie z dnia 11/06/2011.
Jerofiejew 2011b – Jerofiejew W., *Dobrzy ludzie zabili LWA* (przeł. A. Sowińska), „Gazeta Wyborcza – Książki”, nr 271, wydanie z dnia 22/11/2011.
Jerofiejew 2014 – Jerofiejew W., *I jak tu dalej żyć w Rosji?* (przeł. S. Kowalski), „Gazeta Wyborcza – Magazyn”, nr 207, wydanie z dnia 06/09/2014.
Jerofiejew 2019 – Jerofiejew W., *Niech żyje i rozkwita kompromis* (przeł. S. Kowalski), „Gazeta Wyborcza – Magazyn”, nr 197, wydanie z dnia 24/08/2019.
Jewdokimow 2009 – Jewdokimow D., *Człowiek przemieniony. Fiodor M. Dostojewski wobec tradycji Kościoła Wschodniego*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 239 s.

Jędrzejczak 1993 – Jędrzejczak B., *Nerwowe życie (Rozmowa z Piotrem Dumałą)*, „Film", nr 35.
Język gładki… 2008 – *Język gładki jest najtrudniejszy* (Rozmawiał Jacek Szczerba), „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 3, wydanie z dnia 04/01/2008.
Język polski 1995 – *Język polski*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Wyborcza Poznań, Matura '95", nr 68, wydanie z dnia 21/03/1995.
Język polski… 2004 – *Język polski (Wrocław 2003)*, „Gazeta Wyborcza – Poznań, Gazeta maturzysty", nr 99, wydanie z dnia 27/04/2004.
JJ 1999 – JJ, *Dostojewski w cerkwi*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław", Weekend od A do Z, nr 294, wydanie z dnia 17/12/1999.
JOF 2002 – JOF, *Jarosław Pawluczuk*, „Gazeta Wyborcza – Białystok", Od drugiej strony, nr 301, wydanie z dnia 28/12/2002.
JOLKA 2006 – *JOLKA*, „Gazeta Wyborczy – Duży Format", nr 4 (19), wydanie z dnia 23/01/2006.
JOLKA 2007 – *JOLKA*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format", nr 14 (89), wydanie z dnia 16/04/2007.
JONASZ 2010 – JONASZ, *Ks. Jerzy Klinger, czyli podziw dla prawosławia*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 283, wydanie z dnia 04/12/2010.
Jones 1987 – Jones J., *Fyodor Dostoevsky's Crime and Punishment* [Online:] https://www.youtube.com/watch?v=7ZlB2t_fKkE (Data dostępu: 13.06.2020).
Jones 1994 – Jones J., *Dostoevsky*, Oxford, University Press, 380 p.
JOTA 2002 – JOTA, *Dominika Bednarczyk*, „Gazeta Wyborcza – Kraków", Kultura, nr 62, wydanie z dnia 14/03/2002.
JOTA 2003a – JOTA, *Wajda i Dostojewski*, „Gazeta Wyborcza – Kraków", Od drugiej strony, nr 110, wydanie z dnia 13/05/2003.
JOTA 2003b – JOTA, *Trzy spotkania*, „Gazeta Wyborcza – Kraków", Kultura, nr 113, wydanie z dnia 16/05/2003.
JOTA 2005a – JOTA, *Nowy sezon teatralny*, „Gazeta Wyborcza – Kraków", Jedynka, nr 214, wydanie z dnia 14/09/2005.
JOTA 2005b – JOTA, *Anna Karenina*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24", nr 234, wydanie z dnia 07/10/2005.
JOTA 2006 – JOTA, *Różne wcielenia campu w Bunkrze Sztuki yyyy*, „Gazeta Wyborcza – Kraków", Kultura, nr 131, wydanie z dnia 06/06/2006.
JOTA 2007 – JOTA, *Wieści z teatrów*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24", Scena, nr 268, wydanie z dnia 16/11/2007.
JOTA 2011 – JOTA, *Dostojewski we Wrzosie*, „Gazeta Wyborcza – Kraków", Scena, nr 128, wydanie z dnia 03/06/2011.
Józefczuk 2000 – Józefczuk G., *Krawatomajtki i opinia konia*, „Gazeta Wyborcza – Lublin", Aktualności, nr 269, wydanie z dnia 20/11/2000.
Józefczuk 2002a – Józefczuk G., *Dostojewski, Szekspir i Gombrowicz*, „Gazeta Wyborcza – Lublin", Kultura, nr 225. Wydanie z dnia 26/09/2002.
Józefczuk 2002b – Józefczuk G., *Biesy kuszą*, „Gazeta Wyborcza – Lublin", Kultura, nr 252, wydanie z dnia 28/10/2002.
Józefczuk 2007 – Józefczuk G., *Pokusa współczesności*, „Gazeta Wyborcza – Lublin", Kultura, nr 251, wydanie z dnia 26/10/2007.
Józefczuk 2009a – Józefczuk G., *Gościnność, czyli ciekawość innego*, „Gazeta Wyborcza – Lublin", Kultura, nr 26, wydanie z dnia 31/01/2009.
Józefczuk 2009b – Józefczuk G., *Dokąd idziemy? Na Rosję!*, „Gazeta Wyborcza – Lublin", nr 218, wydanie z dnia 17/09/2009.

Józefczuk 2009c – Józefczuk G., *Niebieskie nosy, czyli forpoczta Konfrontacji*, „Gazeta Wyborcza – Lublin", Kultura, nr 223, wydanie z dnia 23/09/2009.
Józefczuk 2009d – Józefczuk G., *Niewyczerpalne źródła teatru, Petersburg i Moskwa, Konfrontacje teatralne*, „Gazeta Wyborcza", nr 225, wydanie z dnia 25/09/2009.
Józefczuk 2009e – Józefczuk G., *Zarzucamy sondę w teatralną Rosję*, „Gazeta Wyborcza – Lublin", Kultura, nr 229, wydanie z dnia 30/09/2009.
Józefczuk 2009f – Józefczuk G., *Nasz król, wasz car*, „Gazeta Wyborcza – Lublin", Kultura, nr 231, wydanie z dnia 02/10/2009.
Józefczuk 2009g – Józefczuk G., *Miłość w zakładzie fryzjerskim*, „Gazeta Wyborcza – Lublin", Kultura, nr 232, wydanie z dnia 03/10/2009.
Józefczuk 2009h – Józefczuk G., *Powiało prowincją*, „Gazeta Wyborcza – Lublin", Jedynka, nr 233, wydanie z dnia 05/10/2009.
Józefczuk 2010a – Józefczuk G., *Dostojewski, Szekspir i betanki, czyli nowy sezon w Teatrze Osterwy*, „Gazeta Wyborcza – Lublin", Kultura, nr 222, wydanie z dnia 22/09/2010.
Józefczuk 2010b – Józefczuk G., *Tego boi się każdy z nas*, „Gazeta Wyborcza – Lublin", nr 258, wydanie z dnia 04/11/2010.
Józefczuk 2010c – Józefczuk G., *Raskolnikow w teatrze*, „Gazeta Wyborcza – Lublin", Wydarzenia, nr 264, wydanie z dnia 12/11/2010.
Józefczuk 2011a – Józefczuk G., *Fascynuje i przeraża. Nadeszła pora na Rosję*, „Gazeta Wyborcza – Lublin", nr 128, wydanie z dnia 03/06/2011.
Józefczuk 2011b – Józefczuk G., *Duchowość*, „Gazeta Wyborcza – Lublin", Kultura, nr 130, wydanie z dnia 06/06/2011.
Józefczuk 2011c – Józefczuk G., *Dziś Konfrontacje pod znakiem Dostojewskiego*, „Gazeta Wyborcza – Lublin", Kultura, nr 242, wydanie z dnia 17/10/2011.
Józefczuk, Zieliński 2007 – Józefczuk G., Zieliński M. M., *Dwugłos o „Idiocie"*, „Gazeta Wyborcza – Lublin", Kultura, nr 276, wydanie z dnia 26/11/2007.
Jucewicz 2016 – Jucewicz A., *Pokochaj mordercę*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format", nr 277, wydanie z dnia 28/11/2016.
JW 1996a – JW, *Paskudna historia*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 115, wydanie z dnia 18/05/1996.
JW 1996b – JW, *Sonata Petersburska*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 301, wydanie z dnia 28/12/1996.
JW 1997a – JW, *Sprawa Stawrogina*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 9, wydanie z dnia 11/01/1997.
JW 1997b – JW, *Podróż do Wenecji*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 131, wydanie z dnia 07/06/1997.
JZ 2005 – JZ, *Dostojewski po chińsku*, „Gazeta Wyborcza – Lublin", Od drugiej strony, nr 259, wydanie z dnia 07/11/2005.
Kaczorowski 1994a – Kaczorowski A., *Kafka wśród Czechów?*, „Gazeta Wyborcza – Książki", nr 161, wydanie z dnia 13/07/1994.
Kaczorowski 1994b – Kaczorowski A., *Barbarzyńca w gospodzie*, „Gazeta Wyborcza", nr 182, wydanie z dnia 06/08/1994.
Kaczorowski 1996 – Kaczorowski A., *Dostojewski na nasze czasy?*, „Gazeta Wyborcza – Książki", nr 7 (165), wydanie z dnia 17/07/1996.
Kaczorowski 1997a – Kaczorowski A., *Nasz Hrabal*, „Gazeta Wyborcza – Książki", nr 3 (60), wydanie z dnia 12/03/1997.
Kaczorowski 1997b – Kaczorowski A., *Od Demona do Biesów*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 70, wydanie z dnia 24/03/1997.

Kaczorowski 1997c – Kaczorowski A., *Szatan i Dobra Nowina*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 207, wydanie z dnia 05/09/1997.
Kaczorowski 1998 – Kaczorowski A., *Próżne łowy*, „Gazeta Wyborcza – Książki", nr 93, wydanie z dnia 21/04/1998.
Kaczorowski 1999 – Kaczorowski A., *I wisi na sznurki księżyc*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", Literatura, nr 231, wydanie z dnia 02/10/1999.
Kaczorowski 2005a – Kaczorowski A., *Z kryminalną pasją*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 119, wydanie z dnia 24/05/2005.
Kaczorowski 2005b – Kaczorowski A., *Rosyjski lord Byron*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 154, wydanie z dnia 05/07/2005.
Kalbarczyk 2007 – Kalbarczyk A., *Odzyskane lektury IV RP*, „Gazeta Wyborcza", Opinie, nr 132, wydanie z dnia 08/06/2007.
Kalicki 1995 – Kalicki W., *Od redakcji*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 49 (285), wydanie z dnia 08/12/1995.
Kalicki 1997 – Kalicki W., *Życie finansowe i erotyczne*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 49 (283), wydanie z dnia 05/12/1997.
Kalicki 2003 – Kalicki W., *Za morzami, za Indiami*, „Gazeta Wyborcza", Opinie, nr 130, wydanie z dnia 05/06/2003.
Kałębasiak 2011 – Kałębasiak Ł., *Masa krytyczna szansą dla książek*, „Gazeta Wyborcza – Katowice", Wydarzenia, nr 136, wydanie z dnia 13/06/2011.
Kamińska 2008 – Kamińska K., *Nowaja drama atakuje*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław", Kultura, nr 131, wydanie z dnia 06/06/2008.
Kamińska 2009 – Kamińska K., *Pożegnamy się wzajemnie*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław", nr 237, wydanie z dnia 09/10/2009.
Kamiński 2002 – Kamiński Ł., *Inscenizacje niezwykłe*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Stołeczna", Kultura, nr 13, wydanie z dnia 16/01/2002.
Kamiński 2017 – Kamiński Ł., *Waglewski: całe życie towarzyszy mi siódemka*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24", Kraj, To jest grane, nr 58, wydanie z dnia 10/03/2017.
Kania 2011 – Kania A., *Cyrkowi bogowie i herosi*, „Gazeta Wyborcza – Opole", Relacje, nr 134, wydanie z dnia 10/06/2011.
Kania 2014 – Kania A., *Wczorajsze piękno*, „Gazeta Wyborcza – Opole, Strony Lokalne", nr 91, wydanie z dnia 18/04/2014.
Kapuścik 1994 – Kapuścik J., Próba syntezy: *Fiodor Dostojewski na warsztacie polskich badaczy w ostatnim trzydziestoleciu*, „Przegląd Humanistyczny", tom 38, № 4 (325), ss. 125–141.
Kapuściński 1992a – Kapuściński R., *Magadan, pierwsze przybliżenie*, „Gazeta Wyborcza", nr 268, wydanie z dnia 14/11/1992.
Kapuściński 1992b – Kapuściński R., *Kołyma, mgła i mgła*, „Gazeta Wyborcza", nr 274, wydanie z dnia 21/11/1992.
Kapuściński 1993a – Kapuściński R., *Powrót do rodzinnego miasta*, „Gazeta Wyborcza", nr 1, wydanie z dnia 02/01/1993.
Kapuściński 1993b – Kapuściński R., *Kuracja i podróż*, „Gazeta Wyborcza", nr 7, wydanie z dnia 09/01/1993.
Kapuściński 1997a – Kapuściński R., *Lapidarium III*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 16 (91), wydanie z dnia 18/04/1997.
Kapuściński 1997b – Kapuściński R., *Dlaczego piszę?*, „Gazeta Wyborcza – Książki", nr 12 (280), wydanie z dnia 02/12/1997.
Kapuściński 2004 – Kapuściński R., *U doktora Ranke*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 14, wydanie z dnia 17/01/2004.

Karamazow – *Karamazow*, Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi [Online:] https://www.teatr-jaracza.lodz.pl/karamazow.html (Data dostępu: 21.11.2021).
Karbowska 1994 – Karbowska J., *Z Mackiewiczem na ty*, Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 292 s.
Karczewski 2003 – Karczewski L., *Nędza w muzeum*, „Gazeta Wyborcza – Łódź", Kultura, nr 292, wydanie z dnia 16/12/2003.
Karczewski 2005a – Karczewski L., *Dostojewski na 3 krzesła*, „Gazeta Wyborcza – Łódź", Kultura, nr 10, wydanie z dnia 13/01/2005.
Karczewski 2005b – Karczewski L., *Kręgosłup cynika*, „Gazeta Wyborcza – Łódź", Kultura, nr 15, wydanie z dnia 19/01/2005.
Karczewski 2005c – Karczewski L., *Kręgosłup cynika*, „Gazeta Wyborcza – Łódź", XXIII Festiwal Szkół Teatralnych, nr 84, wydanie z dnia 12/04/2005.
Karczewski 2005d – Karczewski L., *Wszyscy mówią: kocham cię, Jak powstała Scena Młodych*, „Gazeta Wyborcza – Łódź", Kultura, nr 255, wydanie z dnia 02/11/2005.
Karczewski 2007a – Karczewski L., *W wieku terrorysty*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24", nr 10, wydanie z dnia 12/01/2007.
Karczewski 2007b – Karczewski L., *Nowych mistrzów brak*, „Gazeta Wyborcza – Łódź", Kultura, nr 289, wydanie z dnia 11/12/2007.
Karliński 2007 – Karliński W., *Chusteczka*, „Gazeta Wyborcza – Turystyka", nr 45 (263), wydanie z dnia 10/11/2007.
Karpiński 1989 – Karpiński M., *Dostojewski – teatr sumienia: trzy inscenizacje Andrzeja Wajdy w Teatrze Starym w Krakowie: Biesy, Nastazja Filipowna, Zbrodnia i kara: scenariusze – komentarze*, Warszawa: Pax, 198 s.
Karpiński 1991 – Karpiński M., *Teatr Andrzeja Wajdy*, Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 209 s.
KAS 2007 – KAS, *Wieści z teatrów*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24", Scena, nr 286, wydanie z dnia 07/12/2007.
Katarzyńska, Mosakowska 2006 – Katarzyńska A., Mosakowska M., *Tragizm Makbeta, konflikt „Chłopów"*, „Gazeta Wyborcza – Trójmiasto (Gdańsk)", Wydarzenia, nr 104, wydanie z dnia 05/05/2006.
Kaźmierska 2008a – Kaźmierska M., *Kameralny spektakl o wielkości i niemocy*, „Gazeta Wyborcza – Poznań", Kultura, nr 36, wydanie z dnia 12/02/2008.
Kaźmierska 2008b – Kaźmierska M., *Czech, Polak, Dostojewski*, „Gazeta Wyborcza – Poznań", Kultura, nr 91, wydanie z dnia 17/04/2008.
KB 1998 – KB, *Akira Kurosawa*, „Gazeta Wyborcza", Kraj, nr 257, wydanie z dnia 02/11/1998.
Keesten 1989 – Keesten K., *Czołgi idą*, „Gazeta Wyborcza", nr 108, wydanie z dnia 06/10/1989.
Kepel 1994 – Kepel G., *The Revenge of God: The Resurgence of Islam, Christianity, and Judaism in the Modern World*, Polity Press, 224 p.
Kęczkowska 2004 – Kęczkowska B., *Spełnienie pisarza*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Stołeczna", Kultura, nr 22, wydanie z dnia 27/01/2004.
Kęczkowska 2005 – Kęczkowska B., *Rosja jak narkotyk*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Stołeczna", Kultura, nr 14, wydanie z dnia 18/01/2005.
Kęczkowska 2009 – Kęczkowska B., *Zelenka o Dostokewskim*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Stołeczna", Kultura, nr 28, wydanie z dnia 03/02/2009.
Kęczkowska 2011a – Kęczkowska B., *W obronie praw człowieka*, „Gazeta Wyborcza", Nagroda im. Ryszarda Kapuścińskiego, nr 75, wydanie z dnia 31/03/2011.

Kęczkowska 2011b – Kęczkowska B., *Wsłuchani w książki*, „Gazeta Wyborcza", Święto książki w Warszawie, nr 94, wydanie z dnia 22/04/2011.
Kęczkowska 2012 – Kęczkowska B., *Książki*, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy Extra", Kulturalnie, nr 6, wydanie z dnia 29/11/2012.
Kępiński 2014 – Kępiński P., *Ulisses idzie w Wilno*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 174, wydanie z dnia 29/07/2014.
KID, PAP 2007 – KID, PAP, *Radio ZET przeprasza za: „Roman, przestań pieprzyć!"*, „Gazeta Wyborcza", Kraj, nr 135, wydanie z dnia 12/06/2007.
Kirol 2008 – Kirol A., *Książę bezkarny*, „Gazeta Wyborcza – Trójmiasto, Gdańsk", Kultura, nr 185, wydanie z dnia 08/08/2008.
Kiwnik… 2014 – Kiwnik J., Siegień P., Godlewska I., *Kultura kosztuje. Ale czy wszędzie tyle samo?*, „Gazeta Wyborcza – Trójmiasto (Gdańsk), Strony Lokalne", nr 236, wydanie z dnia 10/10/2014.
KJZ 1999a – KJZ, *Alfabet filmowy*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 254, wydanie z dnia 29/10/1999.
KJZ 1999b – KJZ, *Alfabet Filmowy*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 270, wydanie z dnia 19/11/1999.
KJZ 1999c – KJZ, *Alfabet Filmowy*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 288, wydanie z dnia 10/12/1999.
KJZ 2000 – KJZ, *Alfabet Filmowy*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 5, wydanie z dnia 07/01/2000.
KK 1999 – KK, NO, *Dziecko kwiat*, „Gazeta Wyborcza", Sport, nr 162, wydanie z dnia 14/07/1999.
Klementowska 2012 – Klementowska I., *Dni w których osiwiał konsul Mendes*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format", Reportaż, nr 4, wydanie z dnia 05/01/2012.
Klich 2011 – Klich A., *Przyjaźń ukryta między zaimkami*, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy Extra", Ona pyta jego, nr 1 (45), wydanie z dnia 24/02/2011.
Klich 2015 – Klich A., *Nasza polska klasa*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 119, wydanie z dnia 23/05/2015.
Klich 2016 – Klich A., *Przyjaźń ukryta między zaimkami*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", Dla duszy, nr 141, wydanie z dnia 18/06/2016.
Klimowicz 2003 – Klimowicz T., *Ostatni sprawiedliwy*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 284, wydanie z dnia 06/12/2003.
Klinger 1983 – Klinger J., *O istocie prawosławia. Wybór pism*, Warszawa: Pax, 545 s.
Kłoś 2002 – Kłoś A., *Cały mój kapitał to słowo*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Stołeczna", Kultura, nr 265, wydanie z dnia 14/11/2002.
Kmita 2005 – Kmita R., *…czyli moja wersja wydarzeń*, „Gazeta Wyborcza – Częstochowa", Czwarta aleja, nr 216, wydanie z dnia 16/09/2005.
Kobierski 2006 – Kobierski R., *Motyle Świętego Autentyku*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 50, wydanie z dania 28/02/2006.
KOBYLA… 2002 – KOBYLA, Tom, Lewy, *Idealny prezydent*, „Gazeta Wyborcza – Częstochowa", Z drugiej strony, nr 211, wydanie z dnia 10/09/2002.
KOG 2003 – KOG, *Wiktor Pielewin*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 218, wydanie z dnia 18/09/2003.
Kolbuszewska 1999 – Kolbuszewska D., *Tadeusz Wolniakowski*, „Gazeta Wyborcza – Poznań", nr 55, wydanie z dnia 06/03/1999.
Kołakowski 1999 – Kołakowski L., Nagalski Z., *O terroryzmie*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 61, wydanie z dnia 13/03/1999.

Kołodyńska 2006 – Kołodyńska A., *Brazylijski pisarz Paulo Lins na festiwalu Pory Prozy*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław", Kultura, nr 239, wydanie z dnia 12/10/2006.
Kołodyńska 2007 – Kołodyńska A., *Nie rozumiem tej histerii pisarzy i księgarzy*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław", Forum, nr 128, wydanie z dnia 02/06/2007.
Komendant 1996 – Komendant T., *Prawda, nieprawdaż?*, „Gazeta Wyborcza – Książki", nr 11 (264), wydanie z dnia 13/11/1996.
Komendant 1999 – Komendant T., *III-JAAA!*, „Gazeta Wyborcza – Książki", nr 12 (285), wydanie z dnia 07/12/1999.
Konfrontacje… 1999 – *Konfrontacje od A do Z*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24", nr 89, wydanie z dnia 16/04/1999.
Konieczna 1996 – Konieczna M., *Dostojewskiego nie chcemy!*, „Gazeta Wyborcza – Księstwo Poznańskie", nr 149, wydanie z dnia 28/06/1996.
Kopacz 2004a – Kopacz K., *Białe noce*, „Gazeta Wyborcza – Co jest grane", nr 135, wydanie z dnia 11/06/2004.
Kopacz 2004b – Kopacz K., *Biały romans*, „Gazeta Wyborcza – Częstochowa", Wydarzenia, nr 137, wydanie z dnia 14/06/2004.
Kopka 1998 – Kopka K., *Nierzeczywisty Dostojewski*, „Gazeta Wyborcza – Książki", nr 3 (64), wydanie z dnia 17/03/1998.
Kopka 2003 – Kopka K., *Dostojewski detektywem* [w:] Jarniewicz J., Zaworska H., Kopka K., *Polski Coetzee*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 231, wydanie z dnia 03/10/2003.
Kostyrko 1994 – Kostyrko W., *Rodzę się we krwi*, „Gazeta Wyborcza", nr 104, wydanie z dnia 06/05/1994.
KOSZ 2011 – KOSZ, *Labalbal z książkami i mufinkami*, „Gazeta Wyborcza – Białystok", Wydarzenia, nr 230, wydanie z dnia 03/10/2011.
Kościołek 2000 – Kościołek A., *„Dziennik pisarza" Fiodora Dostojewskiego. Próba monografii*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 191 s.
Kowalewicz 2016 – Kowalewicz T., *Episteme – prostota, czystość, minimalizm*, „Gazeta Wyborcza – Lublin", nr 122, wydanie z dnia 27/05/2016.
Kowalewicz 2017 – Kowalewicz T., *Dostojewski według Figury*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24, Lublin", W mieście, nr 273, wydanie z dnia 24/11/2017.
Kowalewicz 2018 – Kowalewicz T., *Polski teatr żywi się obrazem*, „Gazeta Wyborcza", Scena w Budowie. Festiwal Scenografii i Kostiumów, nr 86, wydanie z dnia 13/04/2018.
Kowalewska 2000a – Kowalewska K., *Trzy widoki*, „Gazeta Wyborcza – Opole", nr 286, wydanie z dnia 08/12/2000.
Kowalewska 2000b – Kowalewska K., *Trzy widoki*, „Gazeta Wyborcza – Opole", nr 287, wydanie z dnia 09/12/2000.
Kowalik 2018 – Kowalik M., *Antykwariat Warszawa*, „Gazeta Wyborcza – Warszawa, Magazyn, Strony Lokalne", nr 297, wydanie z dnia 21/12/2018.
Kowaliow 2010 – Kowaliow S., *Imitacje Prawa i wolności*, (przeł. M. Wojciechowski), „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 61, wydanie z dnia 13/03/2010.
Kowalska – Kowalska J., *Rozpieprzyć, rozpieprzyć, roz-pier-dolić!* [Online:] https:www//teatralny.pl/recenzje/rozpieprzyc-rozpieprzyc-roz-pier-dolic,1316.html (Data dostępu: 19.02.2022).
Kowalski 2011a – Kowalski R., *Pogonowski pyta Boga*, „Gazeta Wyborcza – Płock", Kultura, nr 91, wydanie z dnia 19/04/2011.
Kowalski 2011b – Kowalski R., *Początki muzeum: rura, jajo i róg*, „Gazeta Wyborcza – Płock", Wydarzenia, nr 248, wydanie z dnia 24/10/2011.

Kozak 2004 – Kozak B., *Odcinek pierwszy*, „Gazeta Wyborcza – Kraków", Kujon Polski, nr 10, wydanie z dnia 13/01/2004.
Kozera 1999 – Kozera B., *Superzakupy*, „Gazeta Wyborcza – Opole", Opinie, nr 195, wydanie z dnia 21/08/1999.
Kozielecki 1995 – Kozielecki J., *Samotność Pielgrzyma*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 110, wydanie z dnia 13/05/1995.
Kozik 2009 – Kozik R., *Tym razem nie dla siebie*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24, Kraków", W mieście, nr 290, wydanie z dnia 11/12/2009.
Kozłowska 2005a – Kozłowska A., *Czas na dobry dokument*, „Gazeta Wyborcza – Trójmiasto (Gdańsk)", Kultura, nr 3, wydanie z dnia 05/01/2005.
Kozłowska 2005b – Kozłowska A., *Drinków, książek i igrzysk*, „Gazeta Wyborcza – Trójmiasto (Gdańsk)", Lato, nr 159, wydanie z dnia 11/07/2005.
Kozłowska, Kiwnik 2010 – Kozłowska A., Kiwnik J., *Drukowany przedmiot pożądania*, „Gazeta Wyborcza – Gdańsk", nr 194, wydanie z dnia 20/08/2010.
KPG 2000 – KPG, *Guślarz*, „Gazeta Wyborcza – Trójmiasto (Gdańsk)", nr 255, wydanie z dnia 31/10/2000.
KR 2004 – KR, *Fiodor Dostojewski, Bracia Karamazow*, „Gazeta Wyborcza – Łódź", Kultura, nr 129, wydanie z dnia 03/06/2004.
Krawczyk 2001 – Krawczyk J., *Perły i wieprzki*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 36 (208), wydanie z dnia 06/09/2001.
Kruczkowska 2008 – Kruczkowska P., *Awangardowy konserwatysta*, „Gazeta Wyborcza – Łódź", Festiwal Dialogu Czterech Kultur, nr 208, wydanie z dnia 05/09/2008.
Krysiak 2016 – Krysiak P., *Cała ta wojna toczy się w mojej głowie*, „Gazeta Wyborcza – Lublin", nr 65, wydanie z dnia 18/03/2016.
Krysiak 2017 – Krysiak P., *Pomiędzy dobrem a złem, czyli po co szukamy transu?* „Gazeta Wyborcza – Lublin, Strony Lokalne", nr 245, wydanie z dnia 20/10/2017.
Krysiak, Opryński 2017 – Krysiak P., Opryński J., *Jestem zrobiony z literatury*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format", nr 129, wydanie z dnia 05/06/2017.
Krystyna 2005 – Krystyna, *Zbigniew Drobczyński*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław", Pożegnania, nr 95, wydanie z dnia 25/04/2005.
Krzemiński 1999 – Krzemiński P., *Pierwsze koty za płoty*, „Gazeta Wyborcza – Kielce", Jedynka, nr 109, wydanie z dnia 12/05/1999.
Krzyk 2013 – Krzyk J., *Carobójstwo z polskiej ręki*, „Gazeta Wyborcza – Ale Historia", Zabić Imperatora, nr 274, wydanie z dnia 25/11/2013.
Krzyk 2015 – Krzyk J., *Święta choroba*, „Gazeta Wyborcza – Ale Historia", Historia plagi, nr 301, wydanie z dnia 28/12/2015.
Krzyżaniak-Gumowska 2007 – Krzyżaniak-Gumowska A., *Kiedy ty wreszcie zdechniesz*, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy", nr 48 (281), wydanie z dnia 01/12/2007.
Krzyżaniak-Gumowska, Pacewicz 2007 – Krzyżaniak-Gumowska A., Pacewicz P., *Polska nas wkurzyła*, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy", nr 48 (281), wydanie z dnia 01/12/2007.
Książki… 2004 – *Książki, które wywarły na was szczególny wpływ*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24", Mydło i powidło, nr 13, wydanie z dnia 16/01/2004.
Książki… 2014 – *Książki, które czyta świat*, Przygotowali: Anna Arno (USA, Wlk. Brytania), Mikołaj Gliński (Niemcy), Miłada Jędrysik (Włochy), Tomasz Pindel (Hiszpania, Ameryka Łacińska), Agnieszka Sowińska (Rosja), Anna Wasilewska (Francja), „Gazeta Wyborcza – Książki", Literatury obce, nr 4, wydanie z dnia 25/11/2014.
Księgarze… 2007 – *Księgarze kontra MEN*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław", Forum, nr 128, wydanie z dnia 02/06/2007.

Kublik 2001 – Kublik A., *Ponury czas karnawału*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna”, nr 5, wydanie z dnia 06/01/2001.
Kublik 2016 – Kublik A., *Żona czułego barbarzyńcy*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn”, nr 305, wydanie z dnia 31/12/2016.
Kuc 2003a – Kuc M., *Podróże do Petersburga*, „Gazeta Świąteczna”, nr 149, wydanie z dnia 28/06/2003.
Kuc 2003b – Kuc M., *Romantyczna rzeka*, „Gazeta Wyborcza – Turystyka”, nr 35 (202), wydanie z dnia 30/08/2003.
Kuc, Wajda 2003 – Kuc M., Wajda A., *„Biesy” jadą do Moskwy*, „Gazeta Wyborcza”, Kultura, nr 279, wydanie z dnia 01/12/2003.
Kuczma 2003 – Kuczma L., *Ukraina to nie Rosja* (przeł. M. Jagiełło), „Gazeta Wyborcza”, Opinie, nr 210, wydanie z dnia 09/09/2003.
KUK 2007 – KUK, *Księgarze o nowym kanonie lektur ministra Giertycha*, „Gazeta Wyborcza – Szczecin”, Z drugiej strony, nr 130, wydanie z dnia 05/06/2007.
Kulczycka-Saloni 1972 – Kulczycka-Saloni J., *Dostojewski w Polsce*, „Miesięcznik Literacki” 1972, nr 3, ss. 36–48.
Kulturalny weekend 2011 – *Kulturalny weekend*, „Gazeta Wyborcza”, Kultura, nr 53, wydanie z dnia 05/03/2011.
Kułakowka 1981 – Kułakowska D., *Dostojewski. Dialektyka niewiary*, Warszawa: Książka i Wiedza, 267 s.
Kułakowka 1987 – Kułakowska D., *Dostojewski. Antynomie humanizmu według „Braci Karamazow”*, Wrocław: Ossolineum, 271 s.
Kurczab-Redlich 2000 – Kurczab-Redlich K., *Pandrioszka*, Poznań: Rebis, 304 s.
Kurkiewicz 2008 – Kurkiewicz J., *Noblista bez strachu przed klasykami*, „Gazeta Wyborcza”, Kultura, nr 54, wydanie z dnia 04/03/2008.
Kurkiewicz 2009a – Kurkiewicz J., *Najlepszy dyletant Europy*, „Gazeta Wyborcza”, Kultura, nr 16, wydanie z dnia 20/01/2009.
Kurkiewicz 2009b – Kurkiewicz J., *XIX wiek cieszy tylko szatana*, „Gazeta Wyborcza”, Kultura, nr 175, wydanie z dnia 28/07/2009.
Kurkiewicz 2011a – Kurkiewicz J., *Sabat Sábata*, „Gazeta Wyborcza”, Kultura, nr 67, wydanie z dnia 22/03/2011.
Kurkiewicz 2011b – Kurkiewicz J., *Najokrutniejszy miesiąc to październik*, „Gazeta Wyborcza”, Kultura, nr 289, wydanie z dnia 13/12/2011.
Kurkiewicz 2012 – Kurkiewicz J., *7 najlepszych nowości kwartału*, „Gazeta Wyborcza – Książki”, nr 106, wydanie z dnia 08/05/2012.
Kurkiewicz 2015 – Kurkiewicz J., *9 najważniejszych nowości kwartału*, „Gazeta Wyborcza – Książki”, Kupuj i czytaj, nr 2, wydanie z dnia 12/05/2015.
Kurkiewicz, Sowińska 2009 – Kurkiewicz J., Sowińska A., *Książki*, „Gazeta Wyborcza – Nowy Duży Format”, Kultura, nr 236, wydanie z dnia 08/10/2009.
Kurs 2018 – Kurs T., *Repertuar teatru pod lupą PiS*, „Gazeta Wyborcza – Olsztyn, Strony Lokalne”, nr 27, wydanie z dnia 02/02/2018.
Kurski 2002 – Kurski J., *Lis, który chciał być jeżem*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna”, nr 52, wydanie z dnia 02/03/2002.
Kuzio-Podrucki 1998 – Kuzio-Podrucki A., *Fortepian i płyty*, „Gazeta Wyborcza – Katowice”, nr 275, wydanie z dnia 24/11/1998.
Kwaśniewski 2004 – Kwaśniewski A., *Rosja i Polska potrzebują dialogu*, „Gazeta Wyborcza”, Opinie, nr 231, wydanie z dnia 01/10/2004.
Kwaśniewski 2015 – Kwaśniewski T., *Zabić się czy nie zabić*, „Gazeta Wyborcza – Książki”, nr 1, wydanie s dnia 17/02/2015.

Kwiatkowska 2018 – Kwiatkowska A., *Sklep z wielkimi nazwiskami i misją*, „Gazeta Wyborcza", Mój biznes. Warszawa – Płock – Radom, nr 24, wydanie z dnia 30/01/2018.
Kwiatkowski 2011 – Kwiatkowski K., *Respekt*, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy", Męska końcówka, nr 293, wydanie z dnia 17/12/2011.
Kwiatkowski 2017 – Kwiatkowski K., *Podmiejskie namiętności*, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy", Męska końcówka, nr 175, wydanie z dnia 29/07/2017.
Lazari 1984 – Lazari de A., *W kręgu Fiodora Dostojewskiego. Dostojewski i panslawizm Mikołaja Danilewskiego*, „Przegląd Humanistyczny", № 5–6.
Lazari 1987 – Lazari de A., *Sprawa polska w kręgu „poczwienników"*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria", t. 18, Łódź, ss. 305–315.
Lazari 1988 – Lazari de A., *„Poczwiennictwo". Z badań nad historią idei w Rosji*, Łódź: Uniwersytet Łódzki, 207 s.
Lazari 1998 – Lazari de A., *Достоевский как идеологический авторитет в политической борьбе наших дней (о категории «всечеловечности»)*, „Dostoevsky Studies. New Series", Vol. II, № 1.
Lazari 2002 – Lazari de A., *Категории народа, народности и всечеловечности в мировоззрении Федора Достоевского и его духовных наследников*, *XXI век глазами Достоевского: перспективы человечества*, Москва.
Lazari 2004 – Lazari de A., *Достоевский как зеркало «консервативной революции»*, «НГ-Религии», № 18.
Lazari 2007 – Lazari de A., *(Kontr)rewolucjonista Dostojewski* [w:] *Panorama myśli konserwatywnej*, pod red. J. Bartyzela, M. Bohuna, J. Gocłowskiego i A. Woźniak, Pułtusk; Toruń.
Legendre 2017 – Legendre P., *Fabrykacja człowieka zachodu*, Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 84 s.
Lektury… 1993 – *Lektury całkiem nieobowiązkowe*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Stołeczna", Kalendarz Maturzysty, nr 281, wydanie z dnia 02/12/1993.
Leszczyński 1999 – Leszczyński R., *Święci rocka*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 204, wydanie z dnia 01/09/1999.
Leszczyński 2014 – Leszczyński A., *Tajna policja carów i jej polskie ofiary*, „Gazeta Wyborcza – Ale Historia", Historia z okładki, nr 167, wydanie z dnia 21/07/2014.
Leszczyński 2016a – Leszczyński A., *Mao Zedong topi Chiny we krwi*, „Gazeta Wyborcza – Ale Historia", Historia z okładki, nr 265, wydanie z dnia 14/11/2016.
Leszczyński 2016b – Leszczyński A., *Strach przed siłą, a potem zdrada*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 288, wydanie z dnia 10/12/2016.
Letni eksperyment 2000 – *Letni eksperyment* , „Gazeta Wyborcza – Gazeta Stołeczna", nr 157, wydanie z dnia 07/07/2000.
Lewandowska 1998 – Lewandowska I., *Kierownicza siła narodu*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 285, wydanie z dnia 05/12/1998.
Lewandowska 2008 – Lewandowska I., *Borys Strugacki: on nie był zwykły*, „Gazeta Wyborcza", nr 182, wydanie z dnia 05/08/2008.
Lewińska 2016 – Lewińska A., *To trzeba światu wydrzeć*, „Gazeta Wyborcza – Bydgoszcz, Strony Lokalne", nr 164, wydanie z dnia 15/07/2016.
Lewińska 2017 – Lewińska A., *Bisz powie o Najważniejszej*, „Gazeta Wyborcza – Bydgoszcz, Strony Lokalne", nr 46, wydanie z dnia 24/02/2017.
Libionka, Adamczyk-Garbowska 2009 – Libionka D., Adamczyk-Garbowska M., *Piotr Głuchowski*, „Gazeta Wyborcza", nr 30, wydanie z dnia 05/02/2009.
Lipiński 1994 – Lipiński P., *Ktoś może zajrzy do akt…*, „Gazeta Wyborcza", nr 67, wydanie z dnia 21/03/1994.

Lipska 2003 – Lipska E., *Nikomu się nie śniło…*, „Gazeta Wyborcza – Wigilijna”, nr 299, wydanie z dnia 24/12/2003.
Lipski 1992 – Lipski J. J. *My, polscy socjaliści*, „Gazeta Wyborcza”, nr 272, wydanie z dnia 19/11/1992.
Lipski 2006 – Lipski J. J., *Dwie ojczyzny – dwa patriotyzmy*, „Gazeta Wyborcza”, Opinie, nr 224, wydanie z dnia 25/09/2006.
Lipski 2010 – Lipski J. J., *Uwagi o megalomanii narodowej i ksenofobii Polaków*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna”, nr 106, wydanie z dnia 08/05/2010.
Lis 2008 – Lis T., *Wakacje z duchami*, „Gazeta Wyborcza”, Opinie, nr 154, wydanie z dnia 03/07/2008.
Lista bestsellerów… 1992 – *Lista bestsellerów Księgarni „Odeon”*, „Gazeta Wyborcza – Kaiążki”, nr 213, wydanie z dnia 10/09/1992.
Literatura… 1999 – *Literatura powszechna*, „Gazeta Wyborcza – Białystok”, Oświata, nr 103, wydanie z dnia 05/05/1999.
Lizut 2015 – Lizut M., *Losy sceptyka*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format”, nr 259, wydanie z dnia 05/11/2015.
Lubina-Cipińska 1995a – Lubina-Cipińska D., *Teatr Śląski / Bracia przed premierą*, „Gazeta Wyborcza – Katowice”, nr 78, wydanie z dnia 06/04/1995.
Lubina-Cipińska 1995b – Lubina-Cipińska D., *Bracia Karamazow w Teatrze Śląskim / Długa, ale fascynująca uczta*, „Gazeta Wyborcza – Katowice”, nr 86, wydanie z dnia 11/04/1995.
Ł 2002 – Ł, *Po rosyjsku dla dzieci i dorosłych*, „Gazeta Wyborcza – Opole”, Miasto, nr 271, wydanie z dnia 21/11/2002.
Łagodna – *Łagodna na podstawie opowiadania Fiodora Dostojewskiego* [Online:] www.aoia.pl/wydarzenie/2016/4/15/lagodna (Data dostępu: 19.02.2022).
Łazuga 2014 – Łazuga W., *Jarosław Władimirowych Mądry*, „Gazeta Wyborcza – Poznań, Strony Lokalne”, nr 218, wydanie z dnia 19/09/2014.
Łazuga 2018 – Łazuga W., *Tylko Polski żal*, „Gazeta Wyborcza – Poznań, Strony Lokalne”, nr 185, wydanie z dnia 10/08/2018.
Łączyńska 2008 – Łączyńska E., *Każdy wraca do Marfy*, „Gazeta Wyborcza”, Kultura, nr 39, wydanie z dnia 15/02/2008.
Łowca androidów 1991 – *Łowca androidów*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Stołeczna”, nr 546, wydanie z dnia 02/04/1991.
Łódzka opinia… 2002 – *Łódzka opinia publiczna 631 60 16*, „Gazeta Wyborcza – Łódź”, Od drugiej strony, nr 194, wydanie z dnia 21/08/2002.
Łuba 2009 – Łuba, *Dostojewski w Opolu*, „Gazeta Wyborcza – Opole”, Jedynka, nr 260, wydanie z dnia 05/11/2009.
Łubecka 2010a – Łubecka M., *Tu zabrzmi Dostojewski*, „Gazeta Wyborcza – Bydgoszcz”, Kultura, nr 260, wydanie z dnia 06/11/2010.
Łubecka 2010b – Łubecka M., *Niezbyt łagodna*, „Gazeta Wyborcza – Bydgoszcz”, Kultura, nr 261, wydanie z dnia 08/11/2010.
Łukaszuk 2012 – Łukaszuk A., *Ruszył Kontrapunkt*, „Gazeta Wyborcza – Szczecin”, Jedynka, nr 89, wydanie z dnia 16/04/2012.
Łupak 2001a – Łupak S., *Raperzy w melancholii*, „Gazeta Wyborcza – Trójmiasto (Gdańsk)”, Kultura, nr 3, wydanie z dnia 04/01/2001.
Łupak 2001b – Łupak S., *Raperzy w melancholii*, „Gazeta Wyborcza – Trójmiasto (Gdańsk)”, Kultura, nr 4, wydanie z dnia 05/01/2001.
Łupak 2001c – Łupak S., *Raperzy w melancholii*, „Gazeta Wyborcza – Trójmiasto (Gdańsk)”, Kultura, nr 5, wydanie z dnia 06/01/2001.

Łupak 2001d – Łupak S., *Raperzy w melancholii*, „Gazeta Wyborcza – Trójmiasto (Gdańsk)", Kultura, nr 6, wydanie z dnia 08/01/2001.
Łupak 2010 – Łupak J., *Co, gdzie, kiedy*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 144, wydanie z dnia 23/06/2010.
Łupak 2011 – Łupak J., *Czytamy w Polsce*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 189, wydanie z dnia 16/08/2011.
Łużkow 2001 – Łużkow J., *Globalistyczni żandarmi*, „Gazeta Wyborcza", Świat, nr 173, wydanie z dnia 26/07/2001.
Mach 2012 – Mach M., *Parada malowniczych trupów rozpoczęła „Źródła pamięci"*, „Gazeta Wyborcza – Rzeszów", nr 248, wydanie z dnia 23/10/2012.
Mach 2013 – Mach M., *Sześć teatrów do konkursu*, „Gazeta Wyborcza – Rzeszów, Strony Lokalne", nr 245, wydanie z dnia 19/10/2013.
Maciejewska 2008 – Maciejewska B., *Wszyscy byliśmy z Kuronia*, „Gazeta Wyborcza", Z drugiej strony, nr 92, wydanie z dnia 18/04/2008.
Maciejewska 2019 – Maciejewska B., *Dlaczego pali się książki na stosach?* „Gazeta Wyborcza – Wrocław, Strony Lokalne", nr 108, wydanie z dnia 10/05/2019.
Maciorowski 2015 – Maciorowski M., *Tydzień w historii 21–27.12*, „Gazeta Wyborcza – Ale Historia", Kalendarium, nr 297, wydanie z dnia 21/12/2015.
MAG 2002 – MAG, *Dostojewski według Wajdy*, „Gazeta Wyborcza – Bydgoszcz, Toruń", Kultura, nr 114, wydanie z dnia 17/05/2002.
MAG 2003 – MAG, *Opowieści fantastyczne*, „Gazeta Wyborcza – Bydgoszcz", Kultura, nr 167, wydanie z dnia 19/07/2003.
MAG 2006 – MAG, *Bracia Karamazow*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24", nr 110, wydanie z dnia 12/05/2006.
MAGA 2010 – MAGA, *Zapowiedzi*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław", Kultura, nr 40, wydanie z dnia 17/02/2010.
MAGA 2011 – MAGA, *Projekt bracia*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław", Dialog, nr 216, wydanie z dnia 16/09/2011.
Magris 2001 – Magris C., *Targowisko tolerancji*, (przeł. Jarosław Mikołajewski), „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 263, wydanie z dnia 10/11/2001.
Majcherek 1990a – Majcherek J., *Poszukujący cierpienia*, „Gazeta Wyborcza", nr 436, wydanie z dnia 19/11/1990.
Majcherek 1990b – Majcherek J., *Bezkonkurencyjne niedobitki*, „Gazeta Wyborcza", nr 464, wydanie z dnia 21/12/1990.
Majcherek 2007 – Majcherek J., *Wolności oddać nie umiem*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 157, wydanie z dnia 07/07/2007.
Majewski 2000 – Majewski S. J., *Dostojewski i Afrykanie*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Stołeczna", nr 170, wydanie z dnia 22/07/2000.
Majewski 2007 – Majewski R., *Jan Paweł II in memoriam*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24, Mazowsze, Płock", nr 76, wydanie z dnia 30/03/2007.
MAK 2011a – MAK, *Czytanie od świtu do nocy – o książkach życia opowiada Ewa Wójciak*, „Gazeta Wyborcza – Poznań", Kultura, nr 160, wydanie z dnia 12/07/2011.
MAK 2011b – MAK, *Dostojewski czytany na nowo – „Biesy" krakowskiego Teatru STU*, „Gazeta Wyborcza – Poznań", Kultura, nr 271, wydanie z dnia 22/11/2011.
MAK 2013 – MAK, *Wieści ze sceny*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24, Poznań", Scena, nr 244, wydanie z dnia 18/10/2013.
Maleńczuk – Maleńczuk M., *Dostojewski* [Online:] https://www.groove.pl/maciej-malenczuk/dostojewski/piosenka/921773 (Data dostępu: 20.11.2020).

mał 1998 – mał, *Festywal Organistów, Dobry Łotr*, „Gazeta Wyborcza – Bydgoszcz", nr 234, wydanie z dnia 06/10/1998.
Markowski 2003 – Markowski M., *Dostojewski w „96"*, „Gazeta Wyborcza – Łódź", Miasto, nr 230, wydanie z dnia 02/10/2003.
Markowski 2011 – Markowski R., *To nie koniec demokracji (i jeszcze długo nie będzie)*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 158, wydanie z dnia 09/07/2011.
Markowski 2016 – Markowski P., *Nietzsche. Filozofia interpretacji*, Kraków: Universitas, 446 s.
Martel 2019 – Martel F., *Sodoma. Hipokryzja i władza w Watykanie*, Warszawa: Agora, 640 s.
Masłowska 2004 – Masłowska D., *Masłowska*, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy", nr 33 (196), wydanie z dnia 21/08/2004.
Matkowska-Święs 2004 – Matkowska-Święs B., *Zachwyca mnie zachód słońca*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 118, wydanie z dnia 21/05/2004.
Matura 1999 – Matura'99, *Polecane lektury*, „Gazeta Wyborcza – Olsztyn", nr 92, wydanie z dnia 20/04/1999.
Matura… 2001 – *Matura z polskiego 1998*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław", Nauka, nr 50, wydanie z dnia 28/02/2001.
Matura… 2007 – *Matura z niemieckiego*, „Gazeta Wyborcza", Kujon polski, nr 226, wydanie z dnia 27/09/2007.
Matura… 2010 – *Matura. Język polski 2011*, „Gazeta Wyborcza", Edukacja, nr 274, wydanie z dnia 24/11/2010.
Matura… 2015 – Rydz L., Gądek K., Penszko M., Czapla T., *Matura. Rozrywka z powtórki*, „Gazeta Wyborcza", Informator, nr 87, wydanie z dnia 15/04/2015.
Matuszewska 1999 – Matuszewska M., *Moc pisania*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław", Kultura, nr 304, wydanie z dnia 30/12/1999.
MAW 2004 – MAW, *Będą „Biesy"*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 25, wydanie z dnia 30/01/2004.
Mazurek-Śmieja, Leśnik 1999 – Mazurek-Śmieja J., Leśnik Z., *Fenomen egzaminów. Niezrozumiały sens testów*, „Gazeta Wyborcza – Opole", Opinie, nr 165, wydanie z dnia 17/07/1999.
MB 2007a – MB, *Wieści z teatrów*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24", Scena, nr 28, wydanie z dnia 02/02/2007.
MB 2007b – MB, *Wieści z teatrów*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24", Scena, nr 121, wydanie z dnia 25/05/2007.
MDV 2004 – MDV, *Pani nie wierzy*, „Gazeta Wyborcza – Kraków", Kultura, nr 121, wydanie z dnia 25/05/2004.
Mencwel 2001 – Mencwel A., *Kaliningrad, moja miłość (2)*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 83, wydanie z dnia 07/04/2001.
Michalewicz 2016 – Michalewicz I., *I cóż po filozofie*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format", nr 210, wydanie z dnia 08/09/2016.
Michalska 2001 – Michalska M., *Łoskot ronda ONZ*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 209, wydanie z dnia 07/09/2001.
Michalska 2003 – Michalska M., *To ja, dyletantka*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 224, wydanie z dnia 25/09/2003.
Michnik 1993 – Michnik A., *Nienawiść a demokracja*, „Gazeta Wyborcza", nr 153, wydanie z dnia 03/07/1993.
Michnik 1995a – Michnik A., *Po dwu stronach oceanu*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 3 (17), wydanie z dnia 20/01/1995.

Michnik 1995b – Michnik A., *Igranie z Rosją*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 95, wydanie z dnia 22/04/1995.
Michnik 1996 – Michnik A., *Hercen, Dostojewski, Polska*, „Gazeta Wyborcza – Książki", nr 6 (135), wydanie z dnia 12/06/1996.
Michnik 2002 – Michnik A., *Nie wolno mi się bać*, „Gazeta Wyborcza", Kraj, nr 13, wydanie z dnia 16/01/2002.
Michnik 2006 – Michnik A., *Przyjaciel Moskali*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 217, wydanie z dnia 16/09/2006.
Michnik 2009 – Michnik A., *Tomas Venclova – wielki Cosmopo-Lithuonus*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta w Wielkanoc, Gazeta Świąteczna", nr 86, wydanie z dnia 11/04/2009.
Michnik 2012 – Michnik A., *Wolny człowiek Cat*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 222, wydanie z dnia 22/09/2012.
Michnik 2013 – Michnik A., *Nasz przyjaciel Hercen*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 40, wydanie z dnia 16/02/2013.
Michnik 2015 – Michnik A., *Zmarł André Glucksmann (1937–2015)*, „Gazeta Wyborcza", Świat, nr 264, wydanie z dnia 12/11/2015.
Michnik… 2004 – Michnik A., Lizut M., Łapiński Z., Życiński J. (abp.), *Przekroczyć formę*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 97, wydanie z dnia 24/04/2004.
Miecik 2014 – Miecik T. I., *SS każdy czyta, jak chce*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 86, wydanie z dnia 12/04/2014.
Miecik 2015a – Miecik T. I., *Oszukane pokolenie nie chce już czekać*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 73, wydanie z dnia 28/03/2015.
Miecik 2015b – Miecik T. I., *Dziewczyny nigdy nie przeszkadzają!*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 249, wydanie z dnia 24/10/2015.
Mikiciuk 2009 – Mikiciuk E., *Teatr paschalny Fiodora Dostojewskiego. O wątkach misteryjnych „Braci Karamazow" i ich wizjach scenicznych*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 278 s.
Mikiciuk 2011 – Mikiciuk E., *Dostojewski Miłosza* [w:] *Idea i komunikacja w języku i kulturze rosyjskiej*, red. A. Dudek, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, ss. 475–484.
Mikołajczyk 2000 – Mikołajczyk M., *Jestem jedynym Europejczykiem*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 263, wydanie z dnia 10/11/2000.
Mikołajewski 2005a – Mikołajewski J., *Dostojewski, Hugo i inni*, „Gazeta Wyborcza", Tematy dnia, nr 112, wydanie z dnia 16/05/2005.
Mikołajewski 2005b – Mikołajewski J., *Mickiewicz, Dostojewski i inni*, „Gazeta Wyborcza", Biblioteka Gazety Wyborczej, nr 113, wydanie z dnia 17/05/2005.
Mikołajewski 2013 – Mikołajewski J., *Ani praca, ani hobby*, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy", nr 87, wydanie z dnia 13/04/2013.
Mikołajewski 2016 – Mikołajewski J., *Żeby Bóg nie umierał z nudów*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 72, wydanie z dnia 26/03/2016.
Mikołejko 1994 – Mikołejko Z., *Nietzsche ciągle żywy*, „Gazeta Wyborcza", nr 242, wydanie z dnia 17/10/1994.
Mikos 1995 – Mikos M., *Powrót Flaszena*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 296, wydanie z dnia 21/12/1995.
Mikos 1996 – Mikos M., *Ryzyko nurka*, „Gazeta Wyborcza – Kraków", wydanie z dnia 03/10/1996.
Mikos 1999 – Mikos M., *Żadnych recept*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 302, wydanie z dnia 28/12/1999.
Mikos 2002 – Mikos M., *We władzy uczuć*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 53, wydanie z dnia 04/03/2002.

Milanowski 2000a – Milanowski J., *Nieprzeciętni*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24, Bydgoszcz", nr 17, wydanie z dnia 21/01/2000.
Milanowski 2000b – Milanowski J., *Idzie młodość*, „Gazeta Wyborcza – Bydgoszcz", Kultura, nr 99, wydanie z dnia 27/04/2000.
Milanowski 2000c – Milanowski J., *Idzie młodość*, „Gazeta Wyborcza – Bydgoszcz", Kultura, nr 103, wydanie z dnia 04/05/2000.
Milanowski 2002 – Milanowski J., *Więcej ciemności…*, „Gazeta Wyborcza – Bydgoszcz", Kultura, nr 289, wydanie z dnia 12/12/2002.
Milosz 1975 – Milosz Cz., *Dostoevsky and Swedenborg*, "Slavic Review", Vol. 34, Issue 2 (June 1975), Published By: Cambridge University Press, pp. 302–318.
MIŁ 2009 – MIŁ, *Dostojewski z Poznania*, „Gazeta Wyborcza – Bydgoszcz", Kultura, nr 263, wydanie z dnia 09/11/2009.
MIŁ 2010 – MIŁ, *Od „Dziadów" do „Wielkiego Gatsby'ego"*, „Gazeta Wyborcza – Bydgoszcz", Jedynka, nr 228, wydanie z dnia 29/09/2010.
Miłkowski 2017 – Miłkowski M., *Nie ma co czytać*, „Gazeta Wyborcza – Kraków, Strony Lokalne", nr 191, wydanie z dnia 18/08/2017.
Miłosz 1977 – Miłosz Cz., *Ziemia Ulro*, Paryż: Instytut Literacki, 221 s.
Miłosz 1981 – Miłosz Cz., *Dostojewski i zachodnia wyobraźnia religijna; Mickiewicz i Dostojewski*, „Znak", № 1–2, ss. 95–102.
Miłosz 1991 – Miłosz Cz., *Państwo wyznaniowe*, „Gazeta Wyborcza", nr 578, wydanie z dnia 11/05/1991.
Miłosz 1993 – Miłosz Cz., *O nacjonalizmie*, „Gazeta Wyborcza", nr 1, wydanie z dnia 02/01/1993.
Miłosz 1996 – Miłosz Cz., *Dyskretny wdzięk nihilizmu*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 227, wydanie z dnia 28/09/1996.
Miłosz 1999 – Miłosz Cz., *O tożsamości*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Wigilijna", nr 300, wydanie z dnia 24/12/1999.
Miłosz 2000 – Miłosz Cz., *Istota samotna*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 3, wydanie z dnia 05/01/2000.
Miłosz 2001 – Miłosz Cz., *Mogli mieć mój skalp*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 151, wydanie z dnia 30/06/2001.
Miłosz 2003 – Miłosz Cz., *Szymborska i Wielki Inkwizytor*, „Dekada Literacka", № 5–6 (197–198), maj–czerwiec 2003, Kraków, ss. 6–10.
Miłosz 2010 – Miłosz Cz., *Rosja. Widzenie transoceaniczne, Tom I. Dostojewski – nasz współczesny*, Warszawa: Zeszyty Literackie, 284 s.
Min Jin Lee 2019 – Min Jin Lee, *Władza to odwaga mówienia na głos*, (przeł. S. Kowalski), „Gazeta Wyborcza", The Big Ideas. Władza, nr 239, wydanie z dnia 12/10/2019.
Mirkowicz, Park Sloan 1995 – Mirkowicz T., Park Sloan J., *Wszyscy chcielibyśmy wysadzać pociągi*, „Gazeta Wyborcza – Książki", nr 7 (160), wydanie z dnia 12/07/1995.
MIS 2003a – MIS, *Dostojewski rozpisany na dwóch*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24", Scena bywajmy, nr 97, wydanie z dnia 25/04/2003.
MIS 2003b – MIS, *Ostatnia „Mary" i Dostojewski po francusku*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław", Kultura, nr 128, wydanie z dnia 03/06/2003.
Mitzner 1999 – Mitzner P., *Hania i Jarosław: esej o małżeństwie*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 43 (253), wydanie z dnia 28/10/1999.
Mitzner 2000 – Mitzner P., *Hania i Jarosław: esej o małżeństwie.* Kraków: Wydawnictwo Literackie, 143 s.
mj 1998 – mj, *Lubi Dostojewskiego*, „Gazeta Wyborcza – Mazowsze (Płock)", Aktualności, nr 292, wydanie z dnia 14/12/1998.

MK 2003 – MK, *Bez wolnego*, „Gazeta Wyborcza – Kraków", Miasto, nr 109, wydanie z dnia 12/05/2003.
MM 2000 – MM, *Teatr*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24", Informator, nr 89, wydanie z dnia 14/04/2000.
MM, RP 2000 – MM, RP, *Dokąd. Teatry. Opera. Koncerty. Słuchamy. W Krakowie. Jazz. Różności*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24", nr 1 (5), wydanie z dnia 07/01/2000.
MO 2005 – MO, *Srebrne gody Wolbacha*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24, Mazowsze, Płock", nr 210, wydanie z dnia 09/09/2005.
MO 2011 – MO, *Dostojewski nie ściemnia, a Pogonowski to silna osobowość*, „Gazeta Wyborcza – Płock", Z drugiej strony, nr 45, wydanie z dnia 24/02/2011.
Mokrzycka-Pokora 2011 – Mokrzycka-Pokora M., *Teatr Ósmego dnia* [Online:] https:www//culture.pl/pl/tworca/teatr-osmego-dnia (Data dostępu: 29.03.2021).
Mołostwow 1996 – Mołostwow M., *Vivat Polonia!*, „Gazeta Wyborcza", nr 303, wydanie z dnia 31/12/1996.
MON 2003 – MON, *Duża odpowiedzialność*, „Gazeta Wyborcza – Katowice", Kultura, nr 129, wydanie z dnia 04/06/2003.
MON 2009 – MON, *Białe noce na pewnym bulwarze*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24, Kielce, Strony Lokalne", nr 296, wydanie z dnia 18/12/2009.
MON, ZIEM 2009 – MON, ZIEM, *Zapowiedzi*, „Gazeta Wyborcza – Kielce, Strony Lokalne", nr 297, wydanie z dnia 19/12/2009.
Monodram 1995 – *Monodram według „Łagodnej"*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Stołeczna", nr 4, wydanie z dnia 05/01/1995.
Montgomery 2017 – Montgomery K., *Figura zdejmuje łatkę*, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy Extra", Z Okładki, nr 5, wydanie z dnia 20/04/2017.
Mońka 2008 – Mońka M., *Markiz de Sade dla ambitnej młodzieży*, „Gazeta Wyborcza – Katowice", Kultura, nr 258, wydanie z dnia 04/11/2008.
Moskal 2008 – Moskal W., *Wygrać z epilepsją*, „Gazeta Wyborcza", Nauka, nr 60, wydanie z dnia 11/03/2008.
Mossakowski… 1999 – Mossakowski P., Szczerba J., Żurawiecki B., *Filmy od A do Z*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24", nr 134, wydanie z dnia 11/06/1999.
Mrowińska 2012 – Mrowińska A., *Ruletka*, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy", Kraj, Życie od nowa, nr 299, wydanie z dnia 22/12/2012.
Mrozek 2014 – Mrozek W., *Niełatwo ugryźć Fiodora Michajłowicza w teatrze na Kamionku*, „Gazeta Wyborcza – Warszawa, Strony Lokalne", Kultura, nr 235, wydanie z dnia 09/10/2014.
Mrozek 2018 – Mrozek W., *Jak nie wystawić wielkich powieści*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 27, wydanie z dnia 02/02/2018.
Mrozek, Ryćkowska 2014 – Mrozek W., Ryćkowska M., *Jak w Starym Sączu „Rewizora" kręcili*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", Kraj, nr 270, wydanie z dnia 21/11/2014.
Mrówka 2001a – Mrówka D., *Kameralna „Zbrodnia i kara"*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24", nr 58, wydanie z dnia 09/03/2001.
Mrówka 2001b – Mrówka D., *Dostojewski – chrześcijański moralista*, „Gazeta Wyborcza – Co jest grane", nr 58, wydanie z dnia 09/03/2001.
Mrówka 2002 – Mrówka D., *Dostojewski, Stuhr, Talar*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24, Częstochowa", nr 51, wydanie z dnia 01/03/2002.
MSA 2010 – MSA, *Rozmowa Iwana z Diabłem*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24, Lublin", W mieście, nr 24, wydanie z dnia 29/01/2010.
MSA 2011 – MSA, *Dylematy Dostojewskiego*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24, Lublin", Scena, nr 181, wydanie z dnia 05/08/2011.

MSA 2012a – MSA, *Dostojewski według Teatru Enigmatic*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24", Scena, nr 10, wydanie z dnia 13/01/2012.
MSA 2012b – MSA, *„Bracia Karamazow" ruszają w Polskę*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24, Lublin", Scena, nr 251, wydanie z dnia 26/10/2012.
MSA 2013 – MSA, *„Bracia Karamazow" po raz ostatni*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24, Lublin", Scena, nr 86, wydanie z dnia 12/04/2013.
MSP 2000 – MSP, *Więcej niż dziurka od klucza*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Stołeczna", nr 27, wydanie z dnia 02/02/2000.
Musierowicz 2003 – Musierowicz M., *Jak już spadać, to z wysoka*, „Gazeta Wyborcza – Książki w Dużym Formacie", nr 5 (112), wydanie z dnia 15/05/2003.
MW 2004 – MW, *Festiwal Dwa Teatry – Sopot 2004*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24", Scena, nr 130, wydanie z dnia 04/06/2004.
MŻ 2000 – MŻ, *Filmy Kurosawy w klubie „Klaps"*, „Gazeta Wyborcza – Rzeszów", Dwójka, nr 82, wydanie z dnia 06/04/2000.
N 2001 – N, *Nie daję odpowiedzi*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław", Kultura, nr 286, wydanie z dnia 07/12/2001.
Na dachu świata 2002 – *Na dachu świata*, „Gazeta Wyborcza – Katowice", nr 173, wydanie z dnia 26/07/2002.
Najkrócej 1992 – *Najkrócej/Książka z autografem*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Stołeczna", nr 276, wydanie z dnia 24/11/1992.
Naszkowska 2015 – Naszkowska K., *Zło. Kompendium dla menedżerów?*, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy Extra", Dusza i reszta, nr 11, wydanie z dnia 22/10/2015.
Naszkowska 2017 – Naszkowska K., *Zło. Kompendium dla menedżerów?*, „Gazeta Wyborcza", Psychologia pracy, Szefowie (nie) wrogowie, nr 6, wydanie z dnia 27/09/2017.
Natalia 1995 – *Natalia*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 210, wydanie z dnia 09/09/1995.
Nehring 2013 – Nehring P., *Tydzień w historii: 11–17.11*, „Gazeta Wyborcza – Ale Historia", Kalendarium, nr 262, wydanie z dnia 09/11/2013.
Niedziela 2003 – Niedziela J., *Ofiara losu wyparowała*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 201, wydanie z dnia 29/08/2003.
Niemczyńska 2012a – Niemczyńska I. Małgorzata, *Od Lema po „Igrzyska śmierci". Letnie tanie czytanie*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 166, wydanie z dnia 18/07/2012.
Niemczyńska 2012b – Niemczyńska I. Małgorzata, *Nobel za truskawki*, „Gazeta Wyborcza", Kultura Extra, nr 251, wydanie z dnia 26/10/2012.
Niemczyńska 2014a – Niemczyńska I. Małgorzata, *Bóg to przewrotny ojciec*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 160, wydanie z dnia 12/07/2014.
Niemczyńska 2014b – Niemczyńska I. Małgorzata, *Maleńczuk: Ugłaskali mnie*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 219, wydanie z dnia 20/09/2014.
Niemczyńska 2015 – Niemczyńska I. Małgorzata, *Plotki z górnej półki*, „Gazeta Wyborcza – Książki", nr 3, wydanie z dnia 29/09/2015.
Niemczyńska 2016 – Niemczyńska I. Małgorzata, *Sławomir Sikora. Nie uciekam od wolności*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format", nr 169, wydanie z dnia 21/07/2016.
Niemczyńska, Armata 2009 – Niemczyńska I. Małgorzata, Armata J., *Rozmowa z Petrem Zelenką reżyserem*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 32, wydanie z dnia 07/02/2009.
Nieznajomi z pociągu 1994 – *Nieznajomi z pociągu*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 134, wydanie z dnia 11/06/1994.
Nobel 1994 – *Nobel dla Oe*, „Gazeta Wyborcza", nr 240, wydanie z dnia 14/10/1994.
Nodzyńska 2012 – Nodzyńska P., *Hazard według Fiodora Dostojewskiego*, „Gazeta Wyborcza – Zielona Góra", Wydarzenia, nr 14, wydanie z dnia 18/01/2012.

Nogaś 2018a – Nogaś M., *Kapitan Polska poszukiwany*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 40, wydanie z dnia 17/02/2018.
Nogaś 2018b – Nogaś M., *Przewodnik Nogasia po wszystkich książkach tureckiego noblisty od najwybitniejszych do tych trochę mniej*, „Gazeta Wyborcza", Warszawskie Targi Książki 2018, nr 110, wydanie z dnia 14/05/2018.
Nogaś 2018c – Nogaś M., *Nie karm kruka trawką wprost do dzioba*, „Gazeta Wyborcza – Książki", nr 6, wydanie z dnia 04/12/2018.
NOK 2006 – NOK, *Ostatnie spektakle młodych*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24, Olsztyn", nr 100, wydanie z dnia 28/04/2006.
Nominowane książki 2006 – *Nominowane książki*, „Gazeta Wyborcza – Trójmiasto (Gdańsk)", Kultura, nr 285, wydanie z dnia 07/12/2006.
NOT. BET 2002 – NOT. BET, *Nowa rasa*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Stołeczna", Kultura, nr 96, wydanie z dnia 24/04/2002.
NOT. LK 2002 – NOT. LK, *Pytanie o egzaminy*, „Gazeta Wyborcza – Łódź", nr 141, wydanie z dnia 19/06/2002.
Nowacki 2010 – Nowacki D., *Batman z Grochowa*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 227, wydanie z dnia 28/09/2010.
Nowakowski 2015 – Nowakowski A., *Na wschodzie*, „Gazeta Wyborcza – Kraków", nr 60, wydanie z dnia 13/03/2015.
Nowicki 1997 – Nowicki J., *Twarze*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 179, wydanie z dnia 02/08/1997.
Nowicki 2014 – Nowicki W., *40 procent normy*, „Gazeta Wyborcza – Książki", nr 3, wydanie z dnia 23/09/2014.
Nowości kwietnia 1993 – *Nowości kwietnia*, „Gazeta Wyborcza – Książki", nr 87, wydanie z dnia 14/04/1993.
Nowości listopada 1992 – *Nowości listopada*, „Gazeta Wyborcza – Książki", nr 266, wydanie z dnia 12/11/1992.
Nowości listopada 1995 –*Nowości listopada*, „Gazeta Wyborcza – Książki", nr 11 (265), wydanie z dnia 15/11/1995.
Nowości maja 1993 – *Nowości maja*, „Gazeta Wyborcza – Książki", nr 115, wydanie z dnia 19/05/1993.
Nowości marca 1994 – *Nowości marca*, „Gazeta Wyborcza – Książki", nr 69, wydanie z dnia 23/03/1994.
Nowości sierpnia 1992 – *Nowości sierpnia*, „Gazeta Wyborcza – Książki", nr 194, wydanie z dnia 19/08/1992.
Nowości stycznia 1993 – *Nowości stycznia*, „Gazeta Wyborcza – Książki", nr 16, wydanie z dnia 20/01/1993.
Nowości stycznia 1994 – *Nowości stycznia*, „Gazeta Wyborcza – Książki", nr 21, wydanie z dnia 26/01/1994.
Nowości… 1992 – *Nowości pod choinkę*, „Gazeta Wyborcza – Książki", wydanie z dnia 16/12/1992.
Nowy Dostojewski 1995 – *Nowy Dostojewski*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 66, wydanie z dnia 18/03/1995.
Nyczek 1993 – Nyczek T., *Z czego tu się śmiać?* „Gazeta Wyborcza", nr 72, wydanie z dnia 26/03/1993.
O rety… 2005 – *O rety, książki i bilety!* „Gazeta Wyborcza – Wrocław", Kultura, nr 266, wydanie z dnia 16/11/2005.
Obirek 2006 – Obirek S., *Religia – schronienie czy więzienie?* Oficyna Wydawnicza Stopka,106 s.

Obirek 2008 – Obirek S., *Katolicyzm znów obraził się na świat*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 10, wydanie z dnia 12-13/01/2008.
Obrębowska-Piasecka 1998 – Obrębowska-Piasecka E., *Grzeszny, wolny moralista / Kaliskie spotkania teatralne / Foma Dostojewskiego w wykonaniu Teatru im. S. Jaracza w Łodzi*, „Gazeta Wyborcza – Poznań", nr 106, wydanie z dnia 07/05/1998.
Obrębowska-Piasecka 2000 – Obrębowska-Piasecka E., *Zostaje tylko bat?*, „Gazeta Wyborcza – Poznań", nr 48, wydanie z dnia 26/02/2000.
Obrębowska-Piasecka 2004 – Obrębowska-Piasecka E., *To jest taki zgrzebny czas*, „Gazeta Wyborcza – Poznań", Kultura, nr 168, wydanie z dnia 20/07/2004.
Obrębowska-Piasecka 2005 – Obrębowska-Piasecka E., *2 testamenty*, „Gazeta Wyborcza – Poznań", Kultura, nr 84, wydanie z dnia 12/04/2005.
Obrębowska-Piasecka, Wyszyńska 1998 – Obrębowska-Piasecka E., Wyszyńska M., *Zdradzone wspomnienia? / Izabella Cywińska w Poznaniu / Spotkania w Teatrze Nowym i w Arsenale*, „Gazeta Wyborcza – Poznań", nr 140, wydanie z dnia 17/06/1998.
Odziomek 2017 – Odziomek M., *Kto tu jest idiotą?*, „Gazeta Wyborcza – Katowice, Strony Lokalne", nr 228, wydanie z dnia 30/09/2017.
Odziomek 2018 – Odziomek M., *Na boisku życia*, „Gazeta Wyborcza – Katowice, Strony Lokalne", nr 14, wydanie z dnia 18/01/2018.
Ogórek 2004 – Ogórek M., *Ogórek pod szkłem*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 265, wydanie z dnia 12/11/2004.
Olczak-Ronikier 1998 – Olczak-Ronikier J., *Piotr*, współpraca Jolanta Drużyńska, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 208 s.
Olkowicz, Baran 2000 – Olkowicz K., Baran P., *Serca bicie. Biografia Andrzeja Zauchy*, Poznań: Dom wydawniczy REBIS, 280 s.
Opoka 2016 – Opoka M., *W naszym temperamencie jest dzikość*, „Gazeta Wyborcza – Lublin", nr 182, wydanie z dnia 05/08/2016.
OPR. JA 2009 – OPR. JA, *Wieści z kin*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24, Kraków", Kino, nr 85, wydanie z dnia 10/04/2009.
Oprac. ADO 1999a – Oprac. ADO, *Po godzinach*, „Gazeta Wyborcza", Supermarket, nr 210, wydanie z dnia 08/09/1999.
Oprac. ADO 1999b – Oprac. ADO, *Szkoła po godzinach*, „Gazeta Wyborcza – Olsztyn", nr 233, wydanie z dnia 05/10/1999.
Oprac. ADO 1999c – Oprac. ADO, *Szkolna filmoteka*, „Gazeta Wyborcza", Supermarket, nr 241, wydanie z dnia 14/10/1999.
Opryński 2016 – Opryński J., *Gdyby nie pojawił się filozof i przyjaciel…*, „Gazeta Wyborcza – Lublin", nr 299, wydanie z dnia 23/12/2016.
Orczykowska 2010 – Orczykowska E., *Krążą książki po Wrocławiu*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław", Wydarzenia, nr 210, wydanie z dnia 08/09/2010.
Orliński 2001 – Orliński W., *Planeta Rosja*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 79, wydanie z dnia 03/04/2001.
Orliński 2002 – Orliński W., *Odnaleźć siebie*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 210, wydanie z dnia 09/09/2002.
Orliński 2005 – Orliński W., *Ostatni purytanin*, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy", nr 9 (54), wydanie z dnia 05/03/2005.
Orliński 2008 – Orliński W., *Poszukiwacze zaginionej weny*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", Serial, nr 272, wydanie z dnia 21/11/2008.
Orliński 2009a – Orliński W., *Dostojewski w trykotowym wdzianku*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Stołeczna", Kultura, nr 56, wydanie z dnia 07/03/2009.

Orliński 2009b – Orliński W., *Pisz głową w dół*, „Gazeta Wyborcza – Nowy Duży format", nr 112, wydanie z dnia 14/05/2009.
Orliński 2014 – Orliński W., *Jackson żegna Tolkiena*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 298, wydanie z dnia 24/12/2014.
Orliński 2019 – Orliński W., *Jesteś pewien, że jesteś człowiekiem?*, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy Extra", nr 44, wydanie z dnia 21/02/2019.
Orłowska 2004 – Orłowska M., *Jaka piękna tragedia*, „Gazeta Wyborcza – Mazowsze (Płock)", Miasto, nr 75, wydanie z dnia 29/03/2004.
Orłowski 1992 – Orłowski J., *Z dziejów antypolskich obsesji w literaturze rosyjskiej. Od wieku XVIII do roku 1917*, Warszawa: Wydawnictwo szkolne i pedagogiczne, 243 s.
Orski 2016 – Orski M., *Mędrzec, który kochał truskawki*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", Kultura, nr 200, wydanie z dnia 27/08/2016.
OS 2003 – OS, *Jakub Lubelski*, „Gazeta Wyborcza – Kraków", Od drugiej strony, nr 62, wydanie z dnia 14/03/2003.
Osęka 1995 – Osęka A., *Inna Rosja*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 18, wydanie z dnia 21/01/1995.
Osęka 1999 – Osęka A., *Tańczące ofiary*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 265, wydanie z dnia 13/11/1999.
Osęka 2000 – Osęka A., *Najciemniejsze strony*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 281, wydanie z dnia 02/12/2000.
Osiadło 2013 – Osiadło K., *Kup pan cytat! W sklepie*, „Gazeta Wyborcza – Poznań, Strony Lokalne", nr 38, wydanie z dnia 14/02/2013.
Osiecka 2008 – Osiecka A., *Szpetni czterdziestoletni*, Warszawa: Prószyński i S-ka, 264 s.
Ostałowska 1996 – Ostałowska L., *Bezprizorni*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 12 (70), wydanie z dnia 22/03/1996.
Osterloff 1977 – Osterloff B., *Gdzie jest Nastasja Filipowna? 27 prób Andrzeja Wajdy (I)*, „Teat"r, №5, 6 marca [Online:] <http://www.encyklopediateatru.pl/artykuly/66457/gdzie-jest-nastasja-filipowna-27-prob-andrzeja-wajdy-i> (Data dostępu: 27.02.2017).
Oszustów i Wyłudzaczy 2003 – Oszustów i Wyłudzaczy, *Zadania z polskiego i matematyki*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław", Szkoła, nr 100, wydanie z dnia 29/04/2003.
Ośrodek Grotowskiego – *Ośrodek Grotowskiego* [Online:] https:www//grotowski.net/encyklopedia/osrodek-grotowskiego (Data dostępu: 24.06.2020).
Pacewicz 2007 – Pacewicz P., *Giertych wiecznie żywy*, „Gazeta Wyborcza", Z drugiej strony, nr 138, wydanie z dnia 15/06/2007.
Pacewicz 2011 – Pacewicz P., *Idiota płonie*, „Gazeta Wyborcza – Warszawa, Strony Lokalne", Kultura, nr 235, wydanie z dnia 08/10/2011.
Pacewicz 2012 – Pacewicz P., *Nowa kulturalna Baza*, „Gazeta Wyborcza – Warszawa", Kultura, nr 285, wydanie z dnia 06/12/2012.
Pająk 2001 – Pająk G., *Młodszy brat się buntuje*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 41, wydanie z dnia 17/02/2001.
Palikot 2009 – Palikot J., *Dylematy wiary i wolności według Dostojewskiego*, „Gazeta Wyborcza – Lublin, Strony Lokalne", Kultura, nr 298, wydanie z dnia 21/12/2009.
Panas 2003a – Panas W., *„tu mnie skrzydłem uderzyła trwoga"*, „Gazeta Wyborcza – Lublin", Na urodziny poety, nr 63, wydanie z dnia 15/03/2003.
Panas 2003b – Panas W., *„tu mnie skrzydłem uderzyła trwoga"*, „Gazeta Wyborcza – Lublin", Na urodziny poety, nr 68, wydanie z dnia 21/03/2003.
PAP 2016 – PAP, *Internetowy antykwariat*, „Gazeta Wyborcza – Metrocafe.pl", Kraj, Metro, nr 3195, wydanie z dnia 25/02/2016.

Paprocki 1977 – Paprocki H., *Jesteśmy irracjonalni, proszę państwa*, *Bilard petersburski według Fiodora Dostojewskiego* (Program Teatru Studio), Warszawa.
Paprocki 1982 – Paprocki H., *Chrystus i książę tego świata. Apokaliptyczna wizja Dostojewskiego*, „Więź", N 6.
Paprocki 1992 – Paprocki H., *Chrześcijaństwo: Nadzieja czy groźba?*, „Gazeta Wyborcza", nr 93 (865), wydanie z dnia 18/04/1992.
Paprocki 1996 – Paprocki H., *Śniąc o człowieku*, *F. Dostojewski. Sen wujaszka*, Program Teatru Ateneum, Warszawa.
Paprocki 1997 – Paprocki H., *Lew i mysz, czyli tajemnica człowieka: esej o bohaterach Dostojewskiego*, Białystok: Bractwo Młodzieży Prawosławnej, 112 s.
Paprocki 1997 – Paprocki H., *Sołowjow i Dostojewski: idea Sofii*, „Acta Polono Ruthenica", t. 2, ss. 123–139.
Paprocki 2000 – Paprocki H., *Wolność i zło*, „Więź" 3 (497) 2000 [Online:] https://www.wiez.pl/czasopismo/;s,czasopismo_szczegoly,id,32,art,2465 (Data dostępu: 23.06.2020).
Paprocki 2002 – Paprocki H., *Rozpacz czy nadzieja?* [w:] Evdokimov P., *Gogol i Dostojewski czyli zstąpienie do otchłani*, Kraków: Homini, 330 s.
Paprocki 2004 – Paprocki H., *Nad brzegiem otchłani* [w:] Bierdiajew M., *Światopogląd Dostojewskiego*, przeł. i oprac. H. Paprocki, Kęty: Antyk, 138 s.
Paprocki 2010 – Paprocki H., *Fiodora Dostojewskiego theatrum divinum. Glosa*, „Teatr", nr 5.
Papuzińska… 2001 – Papuzińska M. (rozmawiała), Żebrowska A. (oprac.), Polak C. (oprac.), *Nike na Parnasie*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 41 (238), wydanie z dnia 11/10/2001.
Parys 2017 – Parys M. (Berlin), *Politycy i pisarze*, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy Extra", Najlepszy dzień… w tym miesiącu, nr 6, wydanie z dnia 18/05/2017.
Pawłowski 1995a – Pawłowski R., *Spowiedź kanalii*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Stołeczna", Kultura, nr 9, wydanie z dnia 11/01/1995.
Pawłowski 1995b – Pawłowski R., *Teatr martwy i żywy*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 50, wydanie z dnia 28/02/1995.
Pawłowski 1995c – Pawłowski R., *I kto to pisze?*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 197, wydanie z dnia 25/08/1995.
Pawłowski 1996a – Pawłowski R., *Teatr sumienia*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 232, wydanie z dnia 04/10/1996.
Pawłowski 1996b – Pawłowski R., *Teatr i brzuch matki historii*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 251, wydanie z dnia 26/10/1996.
Pawłowski 1998 – Pawłowski R., *Apetyt na marchewkę*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 106, wydanie z dnia 07/05/1998.
Pawłowski 1999 – Pawłowski R., *Powrót Biesów*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 125, wydanie z dnia 31/05/1999.
Pawłowski 2000a – Pawłowski R., *Byliśmy, widzieliśmy*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 118, wydanie z dnia 22/05/2000.
Pawłowski 2000b – Pawłowski R., *Ein Mensch mit Eigenschaften*, „Gazeta Wyborcza", Niemcy, nr 296, wydanie z dnia 20/12/2000.
Pawłowski 2002a – Pawłowski R., *Biesy*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Stołeczna", Kultura, nr 100, wydanie z dnia 29/04/2002.
Pawłowski 2002b – Pawłowski R., *Wielki brat Dostojewski*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 268, wydanie z dnia 18/11/2002.
Pawłowski 2002c – Pawłowski R., *Tupię i biję w bębny*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format", nr 31 (283), wydanie z dnia 05/12/2002.
Pawłowski 2002d – Pawłowski R., *Stacja kapitalizm*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 287, wydanie z dnia 10/12/2002.

Pawłowski 2003 – Pawłowski R., *O przyjaciołach Moskalach*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 143, wydanie z dnia 21/06/2003.
Pawłowski 2007 – Pawłowski R., *Patriotyzm niedorozwinięty*, „Gazeta Wyborcza", nr 129, wydanie z dnia 04/06/2007.
Pawłowski 2008 – Pawłowski R., *Heretyk Brzozowski powrócił*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 76, wydanie z dnia 31/03/2008.
Pawłowski 2014 – Pawłowski R., *Żyjemy w świecie bez celów*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 17, wydanie z dnia 22/01/2014.
Pedagogica 1999 – *Pedagogica*, „Gazeta Wyborcza – Poznań", Egzamin, nr 64, wydanie z dnia 17/03/1999.
Pedagogika (UAM) 2003 – *Pedagogika (UAM)*, „Gazeta Wyborcza – Poznań", Pytania na wstępne, nr 85, wydanie z dnia 10/04/2003.
Pedagogika (UAM) 2004 – *Pedagogika (UAM), Egzamin, Pedagogika (UAM) ciąg dalszy*, „Gazeta Wyborcza – Poznań", Gazeta na wstępne, nr 71, wydanie z dnia 24/03/2004.
Petriczko 2015 – Petriczko A., *Podwójna wygrana*, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy", nr 37, wydanie z dnia 14/02/2015.
Pezda 2007a – Pezda A., *„Inny świat" powrócił do lektur*, „Gazeta Wyborcza", Kraj, nr 129, wydanie z dnia 04/06/2007.
Pezda 2007b – Pezda A., *Wraca „Zbrodnia i kara"*, „Gazeta Wyborcza", Kraj, nr 130, wydanie z dnia 05/06/2007.
Pezda 2007c – Pezda A., *Powrot Gombrowicza i Witkacego do spisu lektur?*, „Gazeta Wyborcza", Kraj, nr 143, wydanie z dnia 21/06/2007.
Pezda 2007d – Pezda A., *Pojedynek na miny: Kto wygra z Gombrowiczem*, „Gazeta Wyborcza", Jedynka, nr 153, wydanie z dnia 03/07/2007.
Pezda 2008 – Pezda A., *Awantura o szkolny kanon. I o fragmenty*, „Gazeta Wyborcza", Kraj, nr 87, wydanie z dnia 12/04/2008.
Pezda, Michnik 2007 – Pezda A., Michnik A., *Na indeksie Giertycha*, „Gazeta Wyborcza", Z drugiej strony, nr 126, wydanie z dnia 31/05/2007.
PG 2001 – PG, *Bracia odeszli*, „Gazeta Wyborcza – Trójmiasto (Gdańsk)", Kultura, nr 248, wydanie z dnia 23/10/2001.
PG… 2002 – PG, AG, MB, DW, MŻ, GK, MC, ZDJĘCIA BOG, SW, *Kiedy nie rządzą*, to…, „Gazeta Wyborcza – Rzeszów", Władza na wylot, nr 14, wydanie z dnia 17/01/2002.
Piasecka 2013 – Piasecka M., *Bracia Karamazow w Warsztatach*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24, Lublin", Sztuka, nr 9, wydanie z dnia 11/01/2013.
Piasecki 1996a – Piasecki M., *Dlaczego Stawrogin ugryzł?*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Stołeczna", Kultura, nr 130, wydanie z dnia 05/06/1996.
Piasecki 1996b – Piasecki M., *Podróż Dostojewskiego*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 209, wydanie z dnia 07/09/1996.
Piasecki 1997 – Piasecki M., *Miłosz i Kott / Siła pamięci*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 112, wydanie z dnia 15/05/1997.
Piasecki 2000 – Piasecki M., *Pszczele żądło*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 281, wydanie z dnia 02/12/2000.
Piątkowska, Talko 2002 – Piątkowska M., Talko L., *Wywiad debiutanta*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 51, wydanie z dnia 01/03/2002.
Piech 1998 – Piech K., *Mikrob Grotowski / Teatr / Spotkanie z rosyjskim reżyserem Walerijem Fokinem*, „Gazeta Wyborcza – Poznań", nr 46, wydanie z dnia 24/02/1998.
Piekarska 2010 – Piekarska M., *Walce wolne i szybkie*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław", Kultura, nr 45, wydanie z dnia 23/02/2010.

Piekarska 2011 – Piekarska M., *Książka musi pachnieć*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław", Kultura, nr 142, wydanie z dnia 20/06/2011.
Piekarska 2012 – Piekarska M., *Czerwone sznurówki*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław", Wieża Ciśnień, nr 121, wydanie z dnia 25/05/2012.
Piekarska 2014 – Piekarska M., *Książka nie jest produktem, a czytelnik klientem*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław", nr 61, wydanie z dnia 14/03/2014.
Piekarska 2015 – Piekarska M., *Artysta życia*, „Gazeta Wyborcza – Tygodnik Wrocław", Kulturalnie, nr 48, wydanie z dnia 27/02/2015.
Piekarska 2019 – Piekarska M., *Noc Literatury – dekalog odkrywcy klasyki*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław, Strony Lokalne", nr 120, wydanie z dnia 24/05/2019.
Piersiak 2006 – Piersiak T., *Narzędzie Pana Boga*, „Gazeta Wyborcza – Częstochowa", Czwarta aleja, nr 240, wydanie z dnia 13/10/2006.
Piersiak 2007 – Piersiak T., *Teatr humorystyczne, ale z głębią*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24, Częstochowa", nr 215, wydanie z dnia 14/09/2007.
Piersiak, Skiba 2007 – Piersiak T., Skiba J., *Matka swojej córki*, „Gazeta Wyborcza – Częstochowa", Czwarta aleja na święta, nr 300, wydanie z dnia 24/12/2007.
Pieszy 2011 – Pieszy R., *Zbrodnia, która nie zdarzyła się w Szwecji*, „Gazeta Wyborcza – Książki", nr 137, wydanie z dnia 14/06/2011.
Pietrasik 2010 – Pietrasik M., *Dostojewski i Picasso promują Łódź*, „Gazeta Wyborcza – Łódź", Kultura, nr 161, wydanie z dnia 13/07/2010.
Pilch 2013 – Pilch J., *Mało prawdziwie śmiesznych tekstów w życiu przeczytałem* (przeł. M. Sprusiński; wysłuchała M. Rachid Chebab), „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 221, wydanie z dnia 21/09/2013.
PL 2000a – PL, *Teatry*, „Gazeta Wyborcza – Co jest grane", Scena, nr 53, wydanie z dnia 03/03/2000.
PL 2000b – PL, *Spowiedź Stawrogina*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24", Scena, nr 95, wydanie z dnia 21/04/2000.
PL 2000c – PL, *Biesy jak wyznania*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24", Scena, nr 100, wydanie z dnia 28/04/2000.
PL 2000d – PL, *Teatry*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24", Scena, nr 110, wydanie z dnia 12/05/2000.
Plata 2015 – *Akademia Ruchu. Teatr*, red. Tomasz Plata, Warszawa: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut Sztuk Performatywnych, 304 s.
PN 2012 – PN, *Kiedy w grę wchodzi hazard*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24, Zielona Góra", nr 16, wydanie z dnia 20/01/2012.
Podczaszy 2001 – Podczaszy A., *Mówi Anna Podczaszy*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław", Kultura, nr 114, wydanie z dnia 17/05/2001.
Podgajna 2011 – Podgajna E., *Olśnienia kulturalne A.D. 2011*, „Gazeta Wyborcza – Szczecin", Opinie, nr 303, wydanie z dnia 30/12/2011.
Padgórzec… 2000 – Padgórzec Z., Gawryś C., Majewski J., *Pisarz na XXI wiek. Rozmowa*, „Więź" 3 (497) 2000 [Online:] https://www.wiez.pl/czasopismo/;s,czasopismo_szczegoly,id,32,art,2471 (Data dostępu: 23.06.2020).
Podpis… 1997 – *Podpis pod zdjęcie*, „Gazeta Wyborcza – Kraków", wydanie z dnia 27/05/1997.
Pogorzelska 1981 – Pogorzelska H., *Tradycja literacka w filmach Andrzeja Wajdy*, Łódź.
Pol 1996 – Pol M., *Los się odwróci*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 13 (76), wydanie z dnia 29/03/1996.

Pol 2006a – Pol M., *Brytyjski rząd się niepokoi mundialowym pokerkiem w Baden-Baden*, „Gazeta Wyborcza – Sport", Piłka nożna, nr 16 (91), wydanie z dnia 18/04/2006.
Pol 2006b – Pol M., *Karty na stół*, (współpraca Przemysław Iwańczyk), „Gazeta Wyborcza – Sport", Piłka nożna, nr 17 (96), wydanie z dnia 24/04/2006.
Pol 2011 – Pol K., *Poczet prawników polskich XIX–XX w.*, 2. wydanie, Warszawa: Wydawnictwo C.H. Beck, 1300 s.
Polak 2004 – Polak C., *Dostojewski ze śmietnika*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Stołeczna", Od drugiej strony, nr 282, wydanie z dnia 02/12/2004.
Polsko-Niemiecki… 2004a – *Polsko-Niemiecki Festiwal Sztuki*, „Gazeta Wyborcza – Szczecin", Kontrapunkt 2004, nr 90, wydanie z dnia 16/04/2004.
Polsko-Niemiecki… 2004b – *Polsko-Niemiecki Festiwal Sztuki*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24", nr 96, wydanie z dnia 23/04/2004.
Pomeranc 1993 – Pomeranc G., *Nim przyjdzie szewska pasja…*, „Gazeta Wyborcza", nr 19, wydanie z dnia 23/01/1993.
Pomian 2007 – Pomian M., *Książki znalazły swoje miejsce*, „Gazeta Wyborcza – Lublin", Z drugiej strony, nr 286, wydanie z dnia 07/12/2007.
Pomianowski 1997 – Pomianowski J., *Znak skorpiona*, „Gazeta Wyborcza – Książki", nr 2 (36), wydanie z dnia 12/02/1997.
Pomianowski 2011 – Pomianowski J., *Miłosz i biesy*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 11, wydanie z dnia 15/01/2011.
Pomianowski 2012 – Pomianowski J., *Pisanie o siodle*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 257, wydanie z dnia 03/11/2012.
Pope Leo XIII – Pope Leo XIII, *Praeclara Gratulationis Publicae* [Online:] https://www.papalencyclicals.net/leo13/l13praec.htm (Data dostępu: 17.11.2020).
Popow 1997 – Popow G., *Rok Czerwonej Żmii*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 261, wydanie z dnia 08/11/1997.
Poprawa 2010 – Poprawa A., *Rosyjski autoportret Miłosza*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 302, wydanie z dnia 28/12/2010.
Poznański 2005 – Poznański P., *Stalin, kostka rosołowa*, „Gazeta Wyborcza – Poznań", Kultura, nr 107, wydanie z dnia 10/05/2005.
Poźniak 1958 – Poźniak T., *O pierwszych polskich przekładach powieści Dostojewskiego*, „Slavia Orientalis", nr 2, ss. 121–136.
Poźniak 1992 – Poźniak T., *Dostojewski i Wschód. Szkice z pogranicza kultur*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 147 s.
Poźniak 2001 – Poźniak T., *Profesor Franciszek Sielicki*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław", Pożegnania, nr 209, wydanie z dnia 07/09/2001.
Probierczyk 2004a – Probierczyk, *Bez smyczy i kagańca*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format", nr 4 (21), wydanie z dnia 26/01/2004.
Probierczyk 2004b – Probierczyk, *Nim słońce wstało*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format", nr 14 (81), wydanie z dnia 05/04/2004.
Program festiwalu… 2009 – *Program festiwalu, Konfrontacje teatralne*, „Gazeta Wyborcza, nr 225, wydanie z dnia 25/09/2009.
Program… 2006 – *Program Tygodnia Młodego Teatru Prolog*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24, Olsztyn", nr 94, wydanie z dnia 21/04/2006.
Program… 2011 – *Program 16. Festiwalu „Konfrontacje Teatralne"*, „Gazeta Wyborcza", Uwaga na Lublin, nr 228, wydanie z dnia 30/09/2011.
PRYM 2002 – PRYM, *Zakochany w Dostojewskim*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Stołeczna", Od drugiej strony, nr 146, wydanie z dnia 25/06/2002.

Przebinda 2000 – Przebinda G., *Lekarstwo na powierzchowny ateizm*, „Gazeta Wyborcza – Książki", nr 10 (249), wydanie z dnia 24/10/2000.
Przebinda 2002 – Przebinda G., *Historia i dzień współczesny w naszej Europie. Wojtyła czyta Dostojewskiego i Sołżenicyna*, „Ethos", R. 15, nr 3–4 (59–60), ss. 462–469.
Przebinda 2006 – Przebinda G., *Jan Paweł II nie zdobył Kremla*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 293, wydanie z dnia 16/12/2006.
Przebinda 2011 – Przebinda G., *Пещера Гоголя и Достоевского, как ее видел богослов Павел Евдокимов* [w:] *Двести лет Гоголя: сборник научных трудов*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, ss. 313–320.
Przemysław Pietrzak – *Przemysław Pietrzak* [Online:] ilp.uw.edu.pl/pracownik/pietrzak--przemyslaw/ (Data dostępu: 29.11.2020).
Przybecka… 2003 – Przybecka B., Ratajczak M., Melerowicz R., *Najlepsza praca maturalna z polskiego w 2002 r. w LO św. Marii Magdaleny – numer 1 tegorocznego Rankingu Poznańskich Liceów*, „Gazeta Wyborcza – Poznań", Powtórka dla maturzystów, nr 90, wydanie z dnia 16/04/2003.
Przybylska 1998 – Przybylska A., *Teatr – Jak licealiści swoimi siłami wystawili Stachurę / Się wystąpiło*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24", nr 255, wydanie z dnia 30/10/1998.
Przybylski 1964 – Przybylski R., *Dostojewski i „przeklęte problemy". Od „Biednych ludzi" do „Zbrodni i kary"*, Warszawa.
Przybylski 1972 – Przybylski R., *Stawrogin*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja", nr 4, ss. 9–37.
Przybylski 1976 – Przybylski R., *Fiodor Dostojewski* [w:] *Historia literatury rosyjskiej*, red. M. Jakóbiec, t. 2, Warszawa: PWN, ss. 252–307.
Przybylski 1981 – Przybylski R., *Śmierć Antychrysta*, „Znak", nr 1–2 (319–320), ss. 109–122.
Przybylski 1991 – Przybylski R., *Przedostatnia próba*, „Gazeta Wyborcza", nr 664, wydanie z dnia 22/08/1991.
Przybylski 2002 – Przybylski R., *Ten przewrotny Nabokov*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 126, wydanie z dnia 01/06/2002.
Przybylski 2003a – Przybylski R., *Co winna jest pamięć miłości*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 149, wydanie z dnia 28/06/2003.
Przybylski 2003b – Przybylski R., *Ekspiacja despoty*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 244, wydanie z dnia 18/10/2003.
Przybylski 2003c – Przybylski R., *Furie ideologów, prawda pisarzy*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 296, wydanie z dnia 20/12/2003.
Przybylski 2004 – Przybylski R., *Niezwyczajny ordynariusz*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 272, wydanie z dnia 20/11/2004.
Przybylski 2006a – Przybylski R., *Pewność niepewności*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 269, wydanie z dnia 18/11/2006.
Przybylski 2006b – Przybylski R., *Pewność niepewności (II)*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 275, wydanie z dnia 25/11/2006.
Przybylski 2010 – Przybylski R., *Dostojewski i „przeklęte problemy"*, Warszawa: Sic!, 264 s.
Przybylski, Janion 1996 – Przybylski R., Janion M., *Sprawa Stawrogina*, Warszawa: Sic!, 88 s.
Przybyłowska 1990 – Przybyłowska R., *Smak mądrości*, „Gazeta Wyborcza", nr 403, wydanie z dnia 10/10/1990.
Pułka 2000a – Pułka L., *Nie znoszę kabotyństwa*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław", Kultura, nr 7, wydanie z dnia 10/01/2000.

Pułka 2000b – Pułka L., *Teatr to nie show*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław", nr 99, wydanie z dnia 27/04/2000.
Pułka 2000c – Pułka L., *Podróż na Wschód*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław", nr 118, wydanie z dnia 22/05/2000.
Pułka 2005 – Pułka L., *Rap o mieście*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław", Kultura, nr 149, wydanie z dnia 29/06/2005.
Pułka, Ziółek 1999 – Pułka M., Ziółek A., *Nie tylko instynkt czyli O tajemniczym świecie kobiet*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław", nr 51, wydanie z dnia 02/03/1999.
Puntaka 2012 – Puntaka K., *Zarys problematyki tłumaczeń Braci Karamazow Fiodora Dostojewskiego na język polski*, „Litteraria, Teoria literatury – Metodologia – Kultura – Humanistyka", red. Jacek Kolbuszewski, Wrocław: Wrocławskie Towarzystwo Naukowe, XXXIX, ss. 95–104.
Pyzik 2008 – Pyzik A., *Wciąż siedzimy w piwnicy*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 292, wydanie z dnia 15/12/2008.
Rachid Chehab 2014 – Rachid Chehab M., *125 złamanych tajemnic*, „Gazeta Wyborcza – Książki", Poczta dla ludzi, nr 1, wydanie z dnia 25/02/2014.
Radio 2000a – *Radio*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 71, wydanie z dnia 24/03/2000.
Radio 2000b – *Radio*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 145, wydanie z dnia 23/06/2000.
Radio 2001 – *Radio*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 144, wydanie z dnia 22/06/2001.
Radłowska 2015 – Radłowska R., *Mówi Staszek, bezdomny*, „Gazeta Wyborcza – Kraków, Strony Lokalne", nr 296, wydanie z dnia 19/12/2015.
Radłowska 2016 – Radłowska R., *Życie Andrzeja Wajdy w jednym pokoju*, „Gazeta Wyborcza – Kraków, Strony Lokalne", nr 241, wydanie z dnia 14/10/2016.
Radziwinowicz – *Radziwinowicz* [Online:] https:www//pl.wikipedia.org/wiki/Wacław_Radziwinowicz (Data dostępu: 28.03.2020).
Radziwinowicz 2003 – Radziwinowicz W., *Biznes kak wsiegda*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Stołeczna", Rynek, nr 223, wydanie z dnia 24/09/2003.
Radziwinowicz 2008 – Radziwinowicz W., *Kiedy Stalin był biesem*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 152, wydanie z dnia 01/07/2008.
Radziwinowicz 2009 – Radziwinowicz W., *Bat na hazard w Rosji*, „Gazeta Wyborcza", Kraj, nr 152, wydanie z dnia 01/07/2009.
Radziwinowicz 2016 – Radziwinowicz W., *Reformy się skończą tak: Stalin, Beria, Gułag*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", Kultura, nr 230, wydanie z dnia 01/10/2016.
Radziwinowicz… 2016 – Radziwinowicz W., Mikołajewski J., Celichowski J., Gacyk M., Wieliński T. Bartosz, Pamuła A., *Doktor Pinokio pociesza dzieci*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", Na jeden temat, nr 288, wydanie z dnia 10/12/2016.
Radziwon 2002 – Radziwon M., *Biesy bez biesów*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 98, wydanie z dnia 26/04/2002.
Radziwon 2005 – Radziwon M., *Nie najlepszy ze światów*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 141, wydanie z dnia 20/06/2005.
Rakowska 2005 – Rakowska K., *Kłótliwe bliźniaki gotują*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24, Łódź", W mieście, nr 139, wydanie z dnia 17/06/2005.
Rakowski-Kłos 2011 – Rakowski-Kłos I., *Miasto jako postać*, „Gazeta Wyborcza – Łódź", Kultura, nr 113, wydanie z dnia 17/05/2011.
Rakowski-Kłos 2014 – Rakowski-Kłos I., *Prowizoryczne odpowiedzi na podstawowe pytania*, „Gazeta Wyborcza – Łódź", nr 91, wydanie z dnia 18/04/2014.

Rapacki 2003 – Rapacki M., *Bicz na neoreakcję*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna”, nr 33, wydanie z dnia 08/02/2003.
Ratajczak… 1995 – Ratajczak W., Niziołek A., Andruszko Cz., *Poszukiwacz skarbów (1) / Rozmowa z Sergiuszem Awierincewem, rosyjskim poetą i historykiem kultury*, „Gazeta Wyborcza – Poznań”, nr 268, wydanie z dnia 18/11/1995.
Ratoń 2012 – Ratoń K., *Dziennik. Proza. Teksty krytyczne*, Mikołów: Instytut Mikołowski, 168 s.
Raźny 1989 – Raźny A., *Fiodor Dostojewski. Filozofia człowieka i problemy poetyki*, Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 154 s.
RED 2006 – RED, *O uroczystości i gościach*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna”, Niedziela, nr 292, wydanie z dnia 15/12/2006.
RED 2012 – RED, *Hit kultury. Rosja przez pryzmat lubelski*, „Gazeta Wyborcza – Lublin”, Jedynka, nr 20, wydanie z dnia 25/01/2012.
Reiter 2004 – Reiter P., *Filmy* [w:] Zarębski J. Konrad, Orliński W., Reiter P., Szczerba J., Kęczkowska B., *Maraton finiszu*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Stołeczna, Gazeta Festiwalowa”, nr 244, wydanie z dnia 16/10/2004.
Reiter 2005 – Reiter P., *Reiter*, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy”, nr 12 (72), wydanie z dnia 26/03/2005.
REM 2007 – REM, *Posłanka Marzena Wróbel w obronie Gombrowicza*, „Gazeta Wyborcza – Radom”, Wydarzenia, nr 132, wydanie z dnia 08/06/2007.
RFK 2003a – RFK, *Mroczne opowieści*, „Gazeta Wyborcza – Kraków”, Kultura, nr 164, wydanie z dnia 16/07/2003.
RFK 2003b – RFK, *Krakowskie nowości wydawnicze*, „Gazeta Wyborcza – Kraków”, Kultura, nr 175, wydanie z dnia 29/07/2003.
RFK 2004a – RFK, *Krakowskie nowości*, „Gazeta Wyborcza – Kraków”, Kultura, nr 112, wydanie z dnia 14/05/2004.
RFK 2004b – RFK, *Dobre książki*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24”, nr 277, wydanie z dnia 26/11/2004.
RFK 2005 – RFK, *Nowości wydawnicze*, „Gazeta Wyborcza – Kraków”, Kultura, nr 33, wydanie z dnia 09/02/2005.
RFK 2006 – RFK, *Josif Brodski „Mniej niż ktoś. Eseje”*, „Gazeta Wyborcza – Kraków”, Kultura, nr 25, wydanie z dnia 30/01/2006.
RFK 2007a – RFK, *„Indeks” oprotestowany*, „Gazeta Wyborcza – Kraków”, Jedynka, nr 127, wydanie z dnia 01/06/2006.
RFK 2007b – RFK, *Porozmawiajmy o kanonie lektur*, „Gazeta Wyborcza – Kraków”, Jedynka, nr 130, wydanie z dnia 05/06/2007.
RFK 2010 – RFK, *Co się wydaje*, „Gazeta Wyborcza – Kraków”, Kultura, nr 172, wydanie z dnia 26/07/2010.
RFK, GC 2013 – RFK, GC, *Wieści z miasta*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24, Kraków”, W mieście, nr 214, wydanie z dnia 13/09/2013.
ROCH 2001 – ROCH, *Dostojewski, Różewicz i inni*, „Gazeta Wyborcza – Zielona Góra”, Aktualności, nr 138, wydanie z dnia 15/06/2001.
Romaniuk 2007 – Romaniuk E., *Powrót do starej nowej szkoły*, „Gazeta Wyborcza – Białystok”, Edukacja, nr 205, wydanie z dnia 03/09/2007.
Romanowski 2005 – Romanowski A., *Polska bez zasad*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna”, nr 176, wydanie z dnia 30/07/2005.
Romańczuk 1972 – Romańczuk S., *Piękno zbawi świat. Pismo święte w twórczości F. Dostojewskiego*, „Wiadomości Polskiego Autokefalicznego Kościoła Prawosławnego”, nr 2.

Romer 2001 – Romer A., *Wśród traw*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24", nr 26 (150), wydanie z dnia 29/06/2001.
Rosmanowska 2009 – Rosmanowska M., *Piękna historia znad Newy*, „Gazeta Wyborcza – Kielce, Strony Lokalne", Wydarzenia, nr 298, wydanie z dnia 21/12/2009.
Rozwadowska 2018 – Rozwadowska K., *Przekład i władza. Polskie tłumaczenia Braci Karamazow Fiodora Dostojewskiego*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 260 s.
Róg 2014 – Róg L., *Bratni sojusznik, czyli okupant*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław, Strony Lokalne", nr 85, wydanie z dnia 11/04/2014.
Różańska, Staff 2000 – Różańska E., Staff L., *Co w maturach piszczy?*, „Gazeta Wyborcza – Katowice", nr 73, wydanie z dnia 27/03/2000.
Różewicz… – *Różewicz… we fragmentach* [Online:] https:www//vod.tvp.pl/video/rozewicz-we-fragmentach,rozewicz-we-fragmentach,53280339 (Data dostępu: 05.07.2022).
RR 2000 – RR, *Mówienie o mówieniu*, „Gazeta Wyborcza – Kraków", Kultura, nr 283, wydanie z dnia 05/12/2000.
Rudnicki 1956 – Rudnicki A., *Niebieskie kartki. Ślepe lustro tych lat*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 296 s.
Rudnicki 2013 – Rudnicki J., *Jak hartowała się rodzina Krupp*, „Gazeta Wyborcza – Książki", Eseje, nr 1, wydanie z dnia 26/02/2013.
Rudnicki 2017 – Rudnicki J., *Najsłynniejsza menda na świecie*, „Gazeta Wyborcza – Książki", nr 1, wydanie z dnia 14/02/2017.
Rudziński 2020 – Rudziński Ł., *Bezwzględna walka o kobietę. O premierze „Nastazji…" w Teatrze Miejskim* [Online:] https:www//kultura.trojmiasto.pl/Ksiaze-Myszkin-w-potrzasku-O-premierze-Nastazji-w-Teatrze-Miejskim-n145842.html (Data dostępu: 08.09.2022).
Rusiecki 1992 – Rusiecki S., *Kosmiczny dom wariatów*, „Gazeta Wyborcza – Weekend", nr 202, wydanie z dnia 28/08/1992.
Rutkowski 1991 – Rutkowski K., *Levinas*, „Gazeta Wyborcza", nr 597, wydanie z dnia 04/06/1991.
Rycak 1999 – Rycak A., *Dziś poleca*, „Gazeta Wyborcza – Szczecin", nr 96, wydanie z dnia 24/04/1999.
Rylski 2013 – Rylski E., *Zawszonych barłogów unikam* (wysłuchała A. Boćkowska), „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 262, wydanie z dnia 09/11/2013.
RZ 2007 – RZ, *Lektury według Giertycha*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław", Z drugiej strony, nr 129, wydanie z dnia 04/06/2007.
Sałwacka 2011 – Sałwacka S., *Żona nie czyta moich, a ja – jej*, „Gazeta Wyborcza – Poznań", nr 138, wydanie z dnia 18/06/2011.
Saraczyńska 2018 – Saraczyńska A., *Dostojewski w wersji kozłów*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24, Wrocław", Scena, nr 92, wydanie z dnia 20/04/2018.
Saramonowicz 1994 – Saramonowicz A., *Łódź z obrazkami*, „Gazeta Wyborcza", nr 237, wydanie z dnia 11/10/1994.
Saramonowicz 2015 – Saramonowicz A., *Najlepsze książki do wspólnego czytania z dziećmi*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 160, wydanie z dnia 11/07/2015.
SAT-TV 1999 – *SAT-TV*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 13, wydanie z dnia 16/01/1999.
Schiller 1991 – Schiller A., *Syndrom bękarta*, „Gazeta Wyborcza", nr 771, wydanie z dnia 30/12/1991.
Serczyk 1992 – Serczyk W. A., *Poczet władców Rosji. Romanowowie*, Londyn: Puls Publications, 238 s.

Sielicki 1985 – Sielicki F., *Klasycy dziewiętnastowiecznej prozy rosyjskiej w Polsce międzywojennej*, Warszawa: PWN, 596 s.
Sierakowski 2011 – Sierakowski S., *Sławomir Sierakowski: List otwarty do partii*, „Gazeta Wyborcza – Wyborcza.pl", wydanie z dnia 19/06/2011 [Online:] https:www//wyborcza.pl/1,76842,9806285,Slawomir_Sierakowski__List_otwarty_do_partii.html (Data dostepu: 19.05.2021).
Siewiorek 2014 – Siewiorek R., *Uwierz w diabła, zbawisz świat*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 3, wydanie z dnia 04/01/2014.
Siewiorek 2017 – Siewiorek R., *Wszyscy jesteśmy nudziarzami*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta na Czas Wolny", nr 137, wydanie z dnia 14/06/2017.
SINA 1999 – SINA, *Rysuję brzydkie portrety*, „Gazeta Wyborcza – Szczecin", Aktualności, nr 220, wydanie z dnia 20/09/1999.
Singer 1993 – Singer Bashevis I., *Reguła indywidualizmu*, „Gazeta Wyborcza – Książki", nr 268, wydanie z dnia 17/11/1993.
Skalski 1997 – Skalski E., *Od redakcji*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 5 (26), wydanie z dnia 31/01/1997.
Skowrońska 2019 – Skowrońska M., *Każda nasza chwila jest sądzona*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 82, wydanie z dnia 06/04/2019.
Skórzyńska 1997 – Skórzyńska I., *Koncert mistrzów / Akademia Ruchu / Piosenka*, „Gazeta Wyborcza – Poznań", nr 149, wydanie z dnia 28/06/1997.
Skrzywdzeni i poniżeni 1992 – *Skrzywdzeni i poniżeni*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 98, wydanie z dnia 25/04/1992.
SŁ 2006 – SŁ, *Nagrody „Literatury na Świecie"*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 131, wydanie z dnia 06/06/2006.
Słabuszewska-Krauze 2019 – Słabuszewska-Krauze I., *Kolekcjonerka wielkich nazwisk*, „Gazeta Wyborcza – Ale Historia", Historia Obyczajowa, nr 77, wydanie z dnia 01/04/2019.
Słodkowski 2015 – Słodkowski J., *Awangarda kontra system*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 250, wydanie z dnia 26/10/2015.
Słodkowski 2016 – Słodkowski J., *Kars, tureckie Suwałki*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", Życie i styl, nr 106, wydanie z dnia 07/05/2016.
Smaga 1974 – Smaga J., *Fiodor Dostojewski*, Kraków: PWN, 38 s.
Smaga 1987 – Smaga J., *Wstęp* [w:] Dostojewski F., *Zbrodnia i kara* (przeł. Cz. Jastrzębiec-Kozłowski), Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, ss. III–XLIV.
Smaga 1995 – Smaga J., *Wstęp* [w:] Dostojewski F., *Bracia Karamazow. Powieść w czterech częściach z epilogiem* (przeł. A. Wat), Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, ss. III–CXXIII.
Smaga 2005 – Smaga J., *Gułag: tragiczna głupota*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 54, wydanie z dnia 05/03/2005.
Smoleński 1995 – Smoleński P., *Spadek po eldorado*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 29 (168), wydanie z dnia 21/07/1995.
Smoleński 2011 – Smoleński P., *Latanie i pełzanie*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn Świąteczny", nr 223, wydanie z dnia 24/09/2011.
Smoleński 2017 – Smoleński P., *Nadejdzie czas Głowy*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 216, wydanie z dnia 16/09/2017.
Sobczyk 2011 – Sobczyk I., *Turecki melancholijny kryminał*, „Gazeta Wyborcza", Na Horyzoncie, nr 168, wydanie z dnia 21/07/2011.
Sobczyk 2018 – Sobczyk I., *Emocje buzują, gotuje się krew. Boxx i Dostojewski*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24, Katowice", Muzyka, nr 33, wydanie z dnia 09/02/2018.

Sobolewski 1996 – Sobolewski T., *Biesy w Wałbrzychu*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 252, wydanie z dnia 28/10/1996.
Sobolewski 1999a – Sobolewski T., *Nowa gra „eXistenZ"*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 42, wydanie z dnia 19/02/1999.
Sobolewski 1999b – Sobolewski T., *Jestem Ken*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 47, wydanie z dnia 25/02/1999.
Sobolewski 2001a – Sobolewski T., *Piotruś Pan*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 137, wydanie z dnia 13/06/2001.
Sobolewski 2001b – Sobolewski T., *Mogę wybierać*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 201, wydanie z dnia 29/08/2001.
Sobolewski 2001c – Sobolewski T., *Szkiełko w oku Tereski*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 227, wydanie z dnia 28/09/2001.
Sobolewski 2001d – Sobolewski T., *Kino Narodowe*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 253, wydanie z dnia 29/10/2001.
Sobolewski 2002 – Sobolewski T., *Eurobajka*, „Gazeta Wyborcza", Tematy dnia, nr 35, wydanie z dnia 11/02/2002.
Sobolewski 2003 – Sobolewski T., *Czytanie Herlinga*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Stołeczna", Kultura, nr 84, wydanie z dnia 09/04/2003.
Sobolewski 2005a – Sobolewski T., *Jezus ukryty w ludziach*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 72, wydanie z dnia 26/03/2005.
Sobolewski 2005b – Sobolewski T., *Rosjanie lubią nas bardziej*, „Gazeta Wyborcza", Tematy dnia, nr 200, wydanie z dnia 28/08/2005.
Sobolewski 2005c – Sobolewski T., *Nieznośny idealista w pióropuszu cnoty*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 206, wydanie z dnia 05/09/2005.
Sobolewski 2005d – Sobolewski T., *Polka w Europie 1957*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 254, wydanie z dnia 31/10/2005.
Sobolewski 2007a – Sobolewski T., *Turecki trójkąt w polskich kinach*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 95, wydanie z dnia 23/04/2007.
Sobolewski 2007b – Sobolewski T., *Jak w Cannes obnaża się obłudę*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 121, wydanie z dnia 25/05/2007.
Sobolewski 2007c – Sobolewski T., *Raj utracony kina*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 204, wydanie z dnia 01/09/2007.
Sobolewski 2008a – Sobolewski T., *Rosyjski brat Coenów*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 58, wydanie z dnia 08/03/2008.
Sobolewski 2008b – Sobolewski T., *Akcja animacja*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 273, wydanie z dnia 22/11/2008.
Sobolewski 2010a – Sobolewski T., *Czarne słońce Mikołowa*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format", nr 169, wydanie z dnia 22/07/2010.
Sobolewski 2010b – Sobolewski T., *Rosja, biesy i ludzie*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 258, wydanie z dnia 04/11/2010.
Sobolewski 2011a – Sobolewski T., *Mag Paradżanow*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format", nr 87, wydanie z dnia 14/04/2011.
Sobolewski 2011b – Sobolewski T., *Sztuczny Bóg Terrence'a Malicka*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 113, wydanie z dnia 17/05/2011.
Sobolewski 2014 – Sobolewski T., *Więcej niż jedno arcydzieło w Cannes* (rozmawiał w Cannes Paweł T. Felis), „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 120, wydanie z dnia 26/05/2014.
Sobolewski 2017 – Sobolewski T., *Żyję też za tych, co odeszli*, „Gazeta Wyborcza – Wielka Świąteczna, Magazyn", nr 298, wydanie z dnia 23/12/2017.

Sobolewski 2018 – Sobolewski T., *Gdy Hindusi i Chińczycy położą się warstwami na plaży*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 286, wydanie z dnia 08/12/2018.
Šolc 2013 – Šolc V., *Father archetype* [Online:] https:www//therapyvlado.com/english/father-archetype/ (Data dostępu: 29.03.2020).
Sosnowski 1995 – Sosnowski J., *Czytaj Szestowa!*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 71, wydanie z dnia 24/03/1995.
Sowińska, Goźliński 2015 – Sowińska A., Goźliński P., *Ostatnia jajecznica Lwa Tołstoja*, „Gazeta Wyborcza – Książki", nr 3, wydanie z dnia 29/09/2015.
Spektakle… 2006 – *Spektakle 13. Bydgoskiego Festiwalu Operowego*, „Gazeta Wyborcza – Bydgoszcz", Festiwal Operowy, nr 100, wydanie z dnia 28/04/2006.
Spotkania… 1992 – *Spotkania z wielkimi pisarzami – Fiodor Dostojewski*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 239, wydanie z dnia 10/10/1992.
Spychalski Teo – *Spychalski Teo* [Online:] https:www//grotowski.net/en/encyclopedia/spychalski-teo (Data dostępu: 24.06.2020).
Sroczyński 2011 – Sroczyński G., *Zachwyt nad fałdą spodni*, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy", Kraj, Psychologia, nr 304, wydanie z dnia 31/12/2011.
Sroczyński, Michnik 2014 – Sroczyński G., Michnik A., *Byliśmy głupi*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 32, wydanie z dnia 08/02/2014.
Stanisław Obirek… 2020 – *Stanisław Obirek w rozmowie z Arturem Nowakiem. Wąska ścieżka. Dlaczego odszedłem z Kościoła*, Warszawa: Wydawnictwo Agora, 336 s.
Staniszewska 2017 – Staniszewska M., *Jak zostać Gwyteth nie wychodząc z domu*, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy Extra", One rządzą światem, nr 7, wydanie z dnia 20/06/2017.
Staszczyk 2009 – Staszczyk M., *Kulturalny koszyk* (not. Szymańska I.), „Gazeta Wyborcza – Nowy Duży Format", Kultura, nr 265, wydanie z dnia 12/11/2009.
Stemplowska 2004a – Stemplowska K., *O trzech takich z Księżyca*, „Gazeta Wyborcza – Toruń", Kultura, nr 17, wydanie z dnia 21/01/2004.
Stemplowska 2004b – Stemplowska K., *Chłopaki z księżyca*, „Gazeta Wyborcza – Bydgoszcz", Kultura, nr 19, wydanie z dnia 23/01/2004.
Stempowski 2015 – Stempowski J., *Najczystszy z Czystych*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 73, wydanie z dnia 28/03/2015.
Sterlingow, Wąs 2006 – Sterlingow M., Wąs M., *Cymański śladem pingwina*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format", nr 3 (13), wydanie z dnia 16/01/2006.
Sterlingow, Wąs 2011 – Sterlingow M., Wąs M., *Cymański śladem pingwina*, „Gazeta Wyborcza", Twarze Gazety, nr 125, wydanie z dnia 31/05/2011.
Stokfiszewski 2007 – Stokfiszewski I., *Ideowe dylematy sytych*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 204, wydanie z dnia 01/09/2007.
Stryjaszek Toby 2001 – Stryjaszek Toby, *Z czego to?* „Gazeta Wyborcza – Magazyn z książkami", nr 5 (137), wydanie z dnia 13/06/2001.
Strzelecka 2008a – Strzelecka M., *Kim naprawdę był Don Kichot?* „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 42, wydanie z dnia 19/02/2008.
Strzelecka 2008b – Strzelecka M., *Kiedy nie ma o co walczyć*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta na Majówkę, Gazeta Świąteczna", nr 102, wydanie z dnia 30/04/2008.
Subbotko 2012 – Subbotko D., *Eustachy Rylski*, „Gazeta Wyborcza – Książki", Kwestionariusz, nr 3, wydanie z dnia 25/09/2012.
Subbotko 2013a – Subbotko D., *Małgorzata Szpakowska*, „Gazeta Wyborcza – Książki", Kwestionariusz książek, nr 3, wydanie z dnia 24/09/2013.
Subbotko 2013b – Subbotko D., *Szał bitewny*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 297, wydanie z dnia 21/12/2013.

Subbotko 2014a – Subbotko D., *Bez anioła dawno bym się roztrzaskał*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 20, wydanie z dnia 25/01/2014.
Subbotko 2014b – Subbotko D., *Ktoś podpieprzył moją Rosję*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 92, wydanie z dnia 19/04/2014.
Subbotko 2014c – Subbotko D., *Najpierw był scenariusz pt. „Policjanci z Warszawy"*, „Gazeta Wyborcza", Kultura Extra, nr 124, wydanie z dnia 30/05/2014.
Subbotko 2015a – Subbotko D., *I tak pani nie zdąży*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 154, wydanie z dnia 04/07/2015.
Subbotko 2015b – Subbotko D., *Wagiel z łasiczką*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", Kultura, nr 178, wydanie z dnia 01/08/2015.
Subbotko 2016 – Subbotko D., *Krystian Lupa*, „Gazeta Wyborcza – Książki", Kwestionariusz książek, nr 1, wydanie z dnia 23/02/2016.
Subbotko 2017a – Subbotko D., *Jerzy Sosnowski*, „Gazeta Wyborcza – Książki", nr 1, wydanie z dnia 14/02/2017.
Subbotko 2017b – Subbotko D., *Pablopavo*, „Gazeta Wyborcza – Książki", Kwestionariusz książek, nr 4, wydanie z dnia 21/11/2017.
Suchanek 1983 – Suchanek L., *Biografia i osobowość Dostojewskiego jako przedmiot badań naukowych*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej", t. 20.
Suchanek 1985 – Suchanek L., *Fiodor Dostojewski w ocenie Czesława Miłosza* [w:] *Fiodor Dostojewski i setna rocznica śmierci*, red. M. Bobran, Rzeszów, s. 60–68.
Sucharski 2002 – Sucharski T., *Dostojewski Herlinga-Grudziskiego*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 179 s.
Sucharski 2011 – Sucharski T., *Miłosz i „herezje" Dostojewskiego* [w:] *„Północna strona" Miłosza*, red. M. Czermińska i K. Szalewska, Gdańsk: Nadbałtyckie Centrum Kultury, ss. 215–228.
Suchecka 2017 – Suchecka J., *Nie będzie elit, będzie fikcja*, „Gazeta Wyborcza", Kraj, nr 112, wydanie z dnia 16/05/2017.
Suchecka 2019 – Suchecka J., *Młodzież czyta? No to mamy problem*, „Gazeta Wyborcza", Najlepsze książki dla dzieci i młodszych dorosłych, nr 199, wydanie z dnia 27/08/2019.
Sulecki 2008 – Sulecki M., *Nowy sezon w teatrze Horzycy*, „Gazeta Wyborcza – Toruń", Z drugiej strony, nr 223, wydanie z dnia 23/09/2008.
Sulecki 2009a – Sulecki M., *Dostojewski zadziała jak narkotyk*, „Gazeta Wyborcza – Toruń", Wydarzenia, nr 6, wydanie z dnia 08/01/2009.
Sulecki 2009b – Sulecki M., *Podróż z Dostojewskim*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24", Scena, nr 7, wydanie z dnia 08/01/2009.
Sulej 2018 – Sulej K., *Rozważna i romantyczny*, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy Extra", nr 142, wydanie z dnia 21/06/2018.
Suliga 2016 – Suliga Z., *Dziesięć edycji i prawie sto istotnych spektakli*, „Gazeta Wyborcza", Gazeta przez dotyk. 10 lat przeglądu przedstawień istotnych w Częstochowie, nr 219, wydanie z dnia 19/09/2016.
Sulik 2010 – Sulik P., *Zadymiarze Wielkiej Serbii*, „Gazeta Wyborcza", Świat, nr 253, wydanie z dnia 28/10/2010.
Summers 2004 – Claude J. Summers (ed.), *The Queer Encyclopaedia of Music, Dance and Musical Theatre*, San Francisco: Gleis Press, 303 p.
Surdel 1993 – Surdel T., *Referendalna niedziela*, „Gazeta Wyborcza", nr 56, wydanie z dnia 08/03/1993.
Surdel 2013 – Surdel T., *Cień dyktatury*, „Gazeta Wyborcza", Habemus Papam, nr 63, wydanie z dnia 15/03/2013.

Surmiak-Domańska 2011 – Surmiak-Domańska K., *Polska jako projekt emancypacyjny*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 276, wydanie z dnia 28/11/2011.
Suwalskie 1999 – *Suwalskie*, „Gazeta Wyborcza – Białystok", Oświata, nr 104, wydanie z dnia 06/05/1999.
Symotiuk 1996 – Symotiuk S., *Potrącanie Dostojewskiego*, „Gazeta Wyborcza – Książki", nr 8 (189), wydanie z dnia 14/08/1996.
Sypniewska 1996 – Sypniewska K., *Maliny i przeprosiny*, „Gazeta Wyborcza – Kraków", Aktualności, wydanie z dnia 29/02/1996.
Szacki 1998 – Szacki J., *Więźniowie wyobrażeń*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 44, wydanie z dnia 21/02/1998.
Szalone Dni Muzyki 2012 – *Szalone Dni Muzyki, 28–30 września, Teatr Wielki – Opera Narodowa*, „Gazeta Wyborcza", Szalone Dni Muzyki, nr 227, wydanie z dnia 28/09/2012.
Szawiel 2014 – Szawiel A., *Czarno-biały sen Dumały*, „Gazeta Wyborcza – Warszawa, Strony Lokalne", Kultura, nr 241, wydanie z dnia 16/10/2014.
Szczecina 2009a – Szczecina M., *Wschód teatru*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24, Lublin", Scena, nr 225, wydanie z dnia 25/09/2009.
Szczecina 2009b – Szczecina M., *Spoglądając na Rosję*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24, Lublin", Wydarzenia, nr 231, wydanie z dnia 02/10/2009.
Szczepaniak 1998 – Szczepaniak Cz. M., *Kazimierz Ratoń*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Stołeczna", nr 13, wydanie z dnia 16/01/1998.
Szczepański 1993 – Szczepański J. J., *Budowniczowie raju na ziemi*, „Gazeta Wyborcza – Książki", nr 144, wydanie z dnia 23/06/1993.
Szczepkowska 2005 – Szczepkowska J., *Psychozabawa*, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy", nr 33 (193), wydanie z dnia 20/08/2005.
Szczerba 1995 – Szczerba J., *Batman*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", Wideo, nr 252, wydanie z dnia 28/10/1995.
Szczerba 1997 – Szczerba J., *Na moim chodniku*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 209, wydanie z dnia 08/09/1997.
Szczerba 1998 – Szczerba J., *Umarł Cesarz*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 209, wydanie z dnia 07/09/1998.
Szczerba 2006 – Szczerba J., *Alfabet Andrzeja Wajdy*, „Gazeta Wyborcza", Gazeta na Wajdę, nr 55, wydanie z dnia 06/03/2006.
Szczerba 2008 – Szczerba J., *12 mgnień zbrodni*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 263, wydanie z dnia 10/11/2008.
Szczerba 2009 – Szczerba J., *Nagroda w Niemczech za film o wszechpolakach*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 102, wydanie z dnia 02/05/2009.
Szczerba 2010 – Szczerba J., *Kino i magnolie*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 101, wydanie z dnia 30/04/2010.
Szczerba 2011 – Szczerba J., *Aktor i jego ból*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 5, wydanie z dnia 08/01/2011.
Szczerba 2016 – Szczerba J., *Alfabet Andrzeja Wajdy*, „Gazeta Wyborcza", Andrzej Wajda (1926–2016 гг.), nr 238, wydanie z dnia 11/10/2016
Szczerba, Mossakowski 1999 – Szczerba J., Mossakowski P., *Filmy od A do Z*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24", nr 83, wydanie z dnia 09/04/1999.
Szczęsna 2003 – Szczęsna J., *Miasto kanałów i historii*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 148, wydanie z dnia 27/06/2003.
Szczotka 2009 – Szczotka M., *Bielszczanie wejdą na dach Europy*, „Gazeta Wyborcza", Nasze Beskidy, nr 119, wydanie z dnia 22/05/2009.

Szczygieł 1993 – Szczygieł M., *Onanizm polski*, „Gazeta Wyborcza", nr 165, wydanie z dnia 17/07/1993.
Szczygieł 2001 – Szczygieł M., *Żyrandol czy Monika?* „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", Do poczytania, nr 133, wydanie z dnia 08/06/2001.
Szczygieł 2015 – Szczygieł M., *Nie przegap. Czwartek, 30 lipca*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", Kraj, nr 171, wydanie z dnia 24/07/2015.
Szczygieł 2017 – Szczygieł M., *Nic z tego*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format", nr 6, wydanie z dnia 09/01/2017.
Szczypiorski 1996 – Szczypiorski A., *Odraza*, „Gazeta Wyborcza", Opinie, nr 14, wydanie z dnia 17/01/1996.
Szestow 2005 – Szestow L., *Ptaki ogniste* (przeł. A. Mandalian), „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 258, wydanie z dnia 05/11/2005.
Szewczuk 2016 – Szewczuk M., *Druga wystawa na 25-lecie*, „Gazeta Wyborcza – Radom, Strony Lokalne", nr 247, wydanie z dnia 21/10/2016.
Szigeti 2002 – Szigeti L., *Schopenhauer i automobil*, (przeł. A. Kaczorowski), „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 28, wydanie z dnia 02/02/2002.
Szlachetka 2011 – Szlachetka M., *Inspiracja Wschodem*, „Gazeta Wyborcza – Lublin", Kultura, nr 287, wydanie z dnia 10/12/2011.
Szpakowska 1992 – Szpakowska M., *Najdziwniejsza książka roku: Tabu złamane*, „Gazeta Wyborcza", nr 856, wydanie z dnia 08/04/1992.
Szwarcman 1998 – Szwarcman D., *Jerozolima Ejfmana*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24", nr 26 (148), wydanie z dnia 26/06/1998.
Szymanik 2011 – Szymanik G., *Dostojewski, Bergman i „żyleta"*, „Gazeta Wyborcza – Warszawa", Wydarzenia, nr 286, wydanie z dnia 09/12/2011.
Szymańska 2010 – Szymańska I., *Bez współczucia*, „Gazeta Wyborcza", Teatr Ateneum, nr 96, wydanie z dnia 24/04/2010.
Szymańska 2017 – Szymańska I., *Zajrzeć do głowy księcia Myszkina*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24, Warszawa", Scena, nr 34, wydanie z dnia 10/02/2017.
Szymańska, KJZ 2016 – Szymańska I., *Nie przegap. Czwartek, 1 grudnia*, „Gazeta Wyborcza – Wyborcza TV", nr 275, wydanie z dnia 25/11/2016.
Szymański 2006 – Szymański K., *Próżny dialog z islamem*, „Gazeta Wyborcza", Opinie, nr 249, wydanie z dnia 24/10/2006.
Ś 1999 – Ś, *Nieznajomi z pociągu*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 158, wydanie z dnia 09/07/1999.
Ś 2002 – Ś, *Nieznajomi z pociągu*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 208, wydanie z dnia 06/09/2002.
Ś 2004a – Ś, *Nieznajomi z pociągu*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 13, wydanie z dnia 16/01/2004.
Ś 2004b – Ś, *Nieznajomi z pociągu*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 124, wydanie z dnia 28/05/2004.
Środa 2007 – Środa M., *Autorytety w pęczkach*, „Gazeta Wyborcza", Opinie, nr 142, wydanie z dnia 20/06/2007.
Świąder 1998 – Świąder B., *Nie lubię Freuda*, „Gazeta Wyborcza – Trójmiasto (Gdańsk)", Aktualności, nr 236, wydanie z dnia 08/10/1998.
Świderski 1997 – Świderski B., *Dostojewski Gombrowicza*, „Teksty Drugie", nr 3, ss. 61–71.
Świerkocka 2002 – Świerkocka A., *Tłum chętnych na wydział aktorski*, „Gazeta Wyborcza – Łódź", nr 134, wydanie z dnia 11/06/2002.

Świeżyński 1998 – Świeżyński W., *Nieznajomi w pociągu*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 97, wydanie z dnia 25/04/1998.
Świeżyński 2000 – Świeżyński W., *Nieznajomi z pociągu*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 252, wydanie z dnia 27/10/2000.
T.Love 1996 – T.Love, *She Loves Dostoyevsky*, *Al Capone* (CD) [Online:] www.tekstowo.pl/piosenka,t_love,she_loves_dostoyevski.html (Data dostępu: 11.12.2020).
Tajemnice… 1991 – *Tajemnice z wyspy Bali*, „Gazeta Wyborcza", nr 536, wydanie z dnia 20/03/1991.
Talmon 1961 – Talmon J. L., *The Origins of Totalitarian Democracy*, London: Mercury Books, 366 p.
Targoń 2000 – Targoń J., *Dostojewski Ascetyczny*, „Gazeta Wyborcza – Kraków", Kultura, nr 274, wydanie z dnia 24/11/2000.
Targoń 2001 – Targoń J., *Myszkin, Rogożyn, Nastazja – w tle*, „Gazeta Wyborcza – Kraków", Kultura, nr 136, wydanie z dnia 12/06/2001.
Targoń 2002a – Targoń J., *Fabuła i dialog*, „Gazeta Wyborcza – Kraków", nr 57, wydanie z dnia 08/03/2002.
Targoń 2002b – Targoń J., *Dobrze, źle czy może średnio*, „Gazeta Wyborcza – Kraków", Kultura, nr 166, wydanie z dnia 18/07/2002.
Targoń 2002c – Targoń J., *Pisanie jest drogą*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 215, wydanie z dnia 14/09/2002.
Targoń 2002d – Targoń J., *Teatr środka*, „Gazeta Wyborcza – Kraków", Kultura, nr 226, wydanie z dnia 27/09/2002.
Targoń 2003 – Targoń J., *O teatrze ruchu*, „Gazeta Wyborcza – Kraków", Kultura, nr 185, wydanie z dnia 09/08/2003.
Targoń 2007 – Targoń J., *Rosyjska dusza*, „Gazeta Wyborcza – Kraków", Kultura, nr 224, wydanie z dnia 25/09/2007.
Targoń 2008 – Targoń J., *Nocny teatring*, „Gazeta Wyborcza – Kraków", Z drugiej strony, nr 139, wydanie z dnia 16/06/2008.
Targoń 2011 – Targoń J., *Strach grać Dostojewskiego*, „Gazeta Wyborcza – Kraków", Tematy na piątek, nr 88, wydanie z dnia 15/04/2011.
Tarkowski 1999 – Tarkowski A., *Uzdrów mnie, Panie*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 17 (100), wydanie z dnia 29/04/1999.
Tatarska 2016 – Tatarska A., *5 polskich akcentów na festiwalu w Wiesbaden*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24", Kraj, Co Jest Grane 24, nr 94, wydanie z dnia 22/04/2016.
Tatarska 2019 – Tatarska A., *Koszmarnie miły Szwed*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 173, wydanie z dnia 26/07/2019.
Teatr Fieter – *Teatr Fieter*, *Spektakle* [Online:] http:www//fieter.art.pl/teatr/content/blog-category/23/90/ (Data dostępu: 07.10.2020).
Teatr Telewizji 1993 – Teatr Telewizji, *Dunia*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 37, wydanie z dnia 13/02/1993.
Teatry… 1999 – *Teatry. Opera. Koncerty. Tańczymy. Słuchamy. W Krakowie. Jazz. Różności*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24", nr 50 (294), wydanie z dnia 17/12/1999.
Teatry… 2000a – *Teatry. Opera. Koncerty. Wystawy*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24", nr 53, wydanie z dnia 03/03/2000.
Teatry… 2000b – *Teatry. Opera. Koncerty*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24", nr 116, wydanie z dnia 19/05/2000.
Tematy… 1999 – *Tematy z polskiego*, „Gazeta Wyborcza – Opole", Matura, nr 93, wydanie z dnia 21/04/1999.

Tematy… 2000 – *Tematy z pisemnego egzaminu dojrzałości języka polskiego (97/98)*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta maturzysty, Wrocław", nr 52, wydanie z dnia 02/03/2000.
Tematy… 2005 – *Tematy starej matury z polskiego*, „Gazeta Wyborcza – Białystok", Miasto, nr 108, wydanie z dnia 11/05/2005.
TH 2002 – TH, *Obcokrajowcy na tabliczkach. Jak nazwać ulicę*, „Gazeta Wyborcza – Częstochowa", Od drugiej strony, nr 116, wydanie z dnia 20/05/2002.
Tischner 1981 – Tischner J., *Człowiek zniewolony i sprawa wolności (Hegel – Dostojewski – Descartes)*, „Znak", nr 1–2 (319–320), ss. 123–142.
Tischner 1990 – Tischner J., *Filozofia dramatu*, Paris: Editions du Dialogue, 273 p.
Tischner 2018 – Tischner J., *Etyka solidarności oraz Homo sovietucus*, Kraków: Znak, 296 s.
Tokarska-Bakir 2011 – Tokarska-Bakir J., *Spokój panuje w Groznym*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 37, wydanie z dnia 15/02/2011.
Tokarska-Bakir 2014 – Tokarska-Bakir J., *Kronika implozji imperium*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 233, wydanie z dnia 07/10/2014.
Top 5 Roles – *Top 5 Roles of Anatoly Solonitsyn* [Online:] https:www//latgale.academy/top-5-roles-of-anatoly-solonitsyn/ (Data dostępu: 20.04.2020).
Tornielli 2013 – Tornielli A., *Nie bójmy się czułości*, (przeł. S. Kowalski), „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 297, wydanie z dnia 21/12/2013.
TP 2007 – TP, *Dostojewski Giertychowi na przekór*, „Gazeta Wyborcza – Częstochowa", Wydarzenia, nr 220, wydanie 20/09/2007.
TR Warszawa – *TR Warszawa. Teatr. Teatr i misja* [Online:] http:www//trwarszawa.pl/teatr/teatr-i-misja/ (Data dostępu: 25.06.2020).
Trammer 1993 – Trammer J., *WC*, „Gazeta Wyborcza", nr 19, wydanie z dnia 23/01/1993.
Turowicz 1995 – Turowicz J., *Odpowiedzialni za wolność*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 289, wydanie z dnia 13/12/1995.
Tuszyńska 1992 – Tuszyńska A. *Uczeń boskiego beletrysty*, „Gazeta Wyborcza – Książki", nr 177, wydanie z dnia 29/07/1992.
Twardowska 2011 – Twardowska A., *Choroba iskrzących neuronów*, „Gazeta Wyborcza", Informator, nr 267, wydanie z dnia 17/11/2011.
Tyczyński 1992 – Tyczyński T., *Nieliteratura*, „Gazeta Wyborcza", nr 3, wydanie z dnia 04/01/1992.
Tyczyński 1993 – Tyczyński T., *Cham, czyli inny*, „Gazeta Wyborcza – Książki", nr 186, wydanie z dnia 11/08/1993.
Tylmanowski 2006 – Tylmanowski A., *Jest nowa „Fraza"*, „Gazeta Wyborcza – Rzeszów", Wydarzenia, nr 210, wydanie z dnia 08/09/2006.
U.S. Department of State – U.S. Department of State, *Milton De Jesus Toncel Redondo* / 2001 – 2009 Archive for the U.S. Department of State [Online:] https:www//2001-2009.state.gov/p/inl/narc/rewards/63854.htm (Data dostępu: 26.05.2020).
Ubertowska 1999 – Ubertowska A., *Jestem konserwatystą*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 218, wydanie z dnia 17/09/1999.
Uglik 2010a – Uglik J., *Ambicja też kosztuje*, „Gazeta Wyborcza – Zielona Góra", Sport, nr 81, wydanie z dnia 07/04/2010.
Uglik 2010b – Uglik J., *Skąd znam te cytaty*, „Gazeta Wyborcza – Zielona Góra", Sport, nr 121, wydanie z dnia 26/05/2010.
Uglik 2011 – Uglik J., *Jestem przeciw!* „Gazeta Wyborcza – Zielona Góra", Sport, nr 132, wydanie z dnia 08/06/2011.
Uglik 2014 – Uglik J., *Dostojewski, czyli rzecz o dramacie człowieka*, Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN, 210 s.

Ugniewska 2014 – Ugniewska J., *Proust, czyli wszystko* (wysłuchała A. Boćkowska), „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 68, wydanie z dnia 22/03/2014.
Ulewicz 2007 – Ulewicz B., *Śladami książąt i cesarzy*, „Gazeta Wyborcza – Turystyka", nr 4 (23), wydanie z dnia 27/01/2007.
Umięcka 2012 – Umięcka A., *Dostojewski lepszy od testów*, „Gazeta Wyborcza – Trójmiasto (Gdańsk)", nr 146, wydanie z dnia 25/06/2012.
Unger 2008 – Unger L., *Zawsze czytamy „Gułag"*, „Gazeta Wyborcza", nr 182, wydanie z dnia 05/08/2008.
Unger 2009 – Unger L., *Imię Rosji*, „Gazeta Wyborcza", Świat, nr 4, wydanie z dnia 06/01/2009.
Urbankowski 1994 – Urbankowski B., *Dostojewski – dramat humanizmów*, Warszawa: Wydawnictwo Alfa, 342 s.
Uzelac 1996 – Uzelac A., *Cerkiew i wojna*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 47, wydanie z dnia 24/02/1996.
Varga 2008 – Varga K., *Koniec świata według Jerofiejewa*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 36, wydanie z dnia 12/02/2008.
Varga 2010 – Varga K., *Duch Święty na Facebooku*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format", Kultura, nr 253, wydanie z dnia 28/10/2010.
Varga 2011a – Varga K., *Polska Szatanem narodów*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format", Kultura, nr 227, wydanie z dnia 29/09/2011.
Varga 2011b – Varga K., *Polska naszych szaleństw*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn Świąteczny", nr 241, wydanie z dnia 15/10/2011.
Varga 2011c – Varga K., *London Calling*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format", Kultura, nr 302, wydanie z dnia, 29/12/2011.
Varga 2012a – Varga K., *Wielka Polska Powieść, czyli gdzie ten Dostojewski?*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format", nr 196, wydanie z dnia 23/08/2012.
Varga 2012b – Varga K., *Sodoma to wiejski festyn*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 217, wydanie z dnia 17/09/2012.
Varga 2012c – Varga K., *Cały smutek prawicy, czyli furmanka narodowa*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format", Kultura, nr 226, wydanie z dnia 27/09/2012.
Varga 2012d – Varga K., *Sikanie na znicze, czyli Wildstein wymiata*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format", Kultura, nr 238, wydanie z dnia 11/10/2012.
Varga 2014a – Varga K., *Życie, instrukcja obsługi*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 82, wydanie z dnia 08/04/2014.
Varga 2014b – Varga K., *Dusza rosyjska, czyli Michałkow z kijem*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format", nr 105, wydanie z dnia 08/05/2014.
Varga 2015 – Varga K., *Szał oglądania, czyli jak tyć, to przy serialach*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format", nr 35, wydanie z dnia 12/02/2015.
Varga 2016 – Varga K., *Houellebecq niszczy i pociesza*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 226, wydanie z dnia 27/09/2016.
Venclova 2009 – Venclova T., *Nie pomoże nam Podbipięta*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 91, wydanie z dnia 18/04/2009.
Venclova 2016 – Venclova T., *Miało być szczęście, przyszła gilotyna*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 123, wydanie z dnia 28/05/2016.
Vetulani 2007 – Vetulani J., *Dekalog od pasa w górę*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format", nr 38 (235), wydanie z dnia 08/10/2007.
W skrócie 2007 – *W skrócie*, „Gazeta Wyborcza", Jedynka, nr 130, wydanie z dnia 05/06/2007.

Wajda – Filmy 1996 – *Wajda – Filmy, album z tekstami A. Wajdy i wyborem recenzji dokonanym przez J. Płażewskiego,* Warszawa.
Wajda – *Wajda* [Online:] http://www.wajda.pl (Data dostępu: 18.02.2020).
Wajda 1991 – Wajda A., *Film i polityka*, „Gazeta Wyborcza", nr 640, wydanie z dnia 24/07/1991.
Wajda 2002 – Wajda A., *Sztuka bez polityki*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 19, wydanie z dnia 23/01/2002.
Wajda 2003 – Wajda A., *Na co mógł liczyć Tejchma*, „Gazeta Wyborcza", Opinie, nr 195, wydanie z dnia 22/08/2003.
Walarowska 2000 – Walarowska I., *Sprawdź, co potrafisz*, „Gazeta Wyborcza – Częstochowa", Matura, nr 86, wydanie z dnia 11/04/2000.
Walaszek 2003 – Walaszek J., *Teatr Wajdy. W kręgu arcydzieł: Dostojewski, Hamlet, Wesele*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 420 s.
Walicki 1959 – Walicki A., *Osobowość a historia (Studia z dziejów literatury i myśli rosyjskiej)*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 492 s.
Walicki 1964 – Walicki A., *W kręgu konserwatywnej utopii. Struktura i przemiany rosyjskiego słowianofilstwa*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 493 s.
Walicki 1973 – Walicki A., *Rosyjska filozofia i myśl społeczna od Oświecenia do marksizmu*, Warszawa: Wiedza Powszechna, 668 s.
Walicki 2000 – Walicki A., *Idea wolności u myślicieli rosyjskich*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 324 s.
Walicki 2004 – Walicki A., *Czy Ameryka oddala się od Europy*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 148, wydanie z dnia 26/06/2004.
Walicki 2005 – Walicki A., *Zarys myśli rosyjskiej od oświecenia do renesansu religijno-filozoficznego*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 862 s.
Walicki 2020 – Walicki A., *W kręgu konserwatywnej utopii. Struktura i przemiany rosyjskiego słowianofilstwa*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 480 s.
Warszawski 1992 – Warszawski z [Wojwodina] D., *Trzecia Bałkańska*, „Gazeta Wyborcza", nr 144, wydanie z dnia 20/06/1992.
Wasilewska 2008 – Wasilewska M., *Tajemniczy bohater „Biesów"*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24, Łódź", Scena, nr 261, wydanie z dnia 07/11/2008.
Wasilewska 2009 – Wasilewska M., *„Zbrodnia…" za karę dla młodych widzów*, „Gazeta Wyborcza – Łódź", Kultura, nr 262, wydanie z dnia 07/11/2009.
Wedemann 2010 – Wedemann M., *Polonofil czy polakożerca? Fiodor Dostojewski w piśmiennictwie polskim lat 1847–1897*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 284 s.
Weekend w Krakowie 2001 – *Weekend w Krakowie*, „Gazeta Wyborcza – Kraków", Aktualności, nr 41, wydanie z dnia 17/02/2001.
WER, SYL 2002 – WER, SYL (Oprac.), *Pedagogika – Uniwersytet im. Adama; Siedmiu kandydatów starało się o jedno ze 125 miejsc na pedagogice w roku akademickim 2001/2002*, „Gazeta Wyborcza – Poznań", Pytania na wstępie, Pedagogika, nr 68, wydanie z dnia 21/03/2002.
Wesołek 2002 – Wesołek A., *Matury końca i początku wieku*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław", Kujon, nr 101, wydanie z dnia 30/04/2002.
Węglarczyk 2009 – Węglarczyk B., *Nowości DVD poleca Bartosz Węglarczyk*, „Gazeta wyborcza", Kultura, nr 25, wydanie z dnia 30/01/2009.
Wężyk 2017 – Wężyk K., *Bogaci są jacyś inni*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 274, wydanie z dnia 25/11/2017.
Widłok-Żurek 2016 – Widłok-Żurek B., *Mój syn, hipis!* „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy Extra", Jak mnie wychowano, nr 5, wydanie z dnia 21/04/2016.

Wielcy goście… 1996 – *Wielcy goście z Petersburga / Balet Borisa Ejfmana*, „Gazeta Wyborcza – Poznań", nr 102, wydanie z dnia 30/04/1996.
Wieleżyńska, Beylin 2008 – Wieleżyńska E., Beylin M., *Nie mam ochoty na pisania*, „Gazeta Wyborcza – Świąteczna", nr 138, wydanie z dnia 14/06/2008.
Wierzbicki 2017 – ks. Wierzbicki A. M., *Wszystkie imiona nadziei*, „Gazeta Wyborcza – Wielka Wielkanocna", nr 89, wydanie z dnia 15/04/2017.
Więź 2000 – *Dostojewski u kresu wieku* [w:] „Więź" nr 3 (497) 2000 [Online:] https://www.wiez.pl/czasopismo/;s,czasopismo_szczegoly,id,32 (Data dostępu: 23.06.2020).
Wiktor 2008 – Wiktor M., *Czeskie kino teraz serio*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 163, wydanie z dnia 14/07/2008.
Wilk 2000 – Wilk I., *Najważniejsze każde życie*, „Gazeta Wyborcza – Kraków", Aktualności, nr 254, wydanie z dnia 30/10/2000.
Wiśniewska 2016 – Wiśniewska M. Katarzyna, *Ludzkie namiętności w świecie zmarłych*, „Gazeta Wyborcza – Radom", nr 217, wydanie z dnia 16/09/2016.
Witkowska 2000 – Witkowska M., *Nie tylko w interesach*, „Gazeta Wyborcza – Turystyka", nr 33 (193), wydanie z dnia 19/08/2000.
Witkowski 2003 – Witkowski M., *Tołstoj mi nie podskoczy*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 218, wydanie z dnia 18/09/2003.
WK 2000 – WK, *Nasi mecenasi*, „Gazeta Wyborcza", Tematy dnia, nr 302, wydanie z dnia 29/12/2000.
Wodecka 2011a – Wodecka D., *Nienasycenie*, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy Extra", Namiętności, nr 3, wydanie z dnia 16/06/2011.
Wodecka 2011b – Wodecka D., *Jan Turnau*, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy Extra", nr 279, wydanie z dnia 01/12/2011.
Wodecka 2012a – Wodecka D., *Tylko raz klęczałem*, „Gazeta Wyborcza – Książki", nr 106, wydanie z dnia 08/05/2012.
Wodecka 2012b – Wodecka D., *Czemu seks oralny to nie seks*, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy Extra", Dusza i reszta, nr 5, wydanie z dnia 18/10/2012.
Wodecka 2013a – Wodecka D., *Piszę, więc jestem. Nieśmiertelny*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 297, wydanie z dnia 21/12/2013.
Wodecka 2013b – Wodecka D., *Przez pół roku byłem z tym facetem*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 301, wydanie z dnia 28/12/2013.
Wodecka 2014 – Wodecka D., *Jezus jako paralizator*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 119, wydanie z dnia 24/05/2014.
Wodecka 2016 – Wodecka D., *Zakład z losem*, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy Extra", Z bliska, nr 1, wydanie z dnia 20/12/2016.
Wodecka-Lasota 2004 – Wodecka-Lasota D., *Sezon ośmiu premier*, „Gazeta Wyborcza – Opole", Miasto, nr 206, wydanie z dnia 02/09/2004.
Wodziński 2000a – Wodziński C., *Św. Idiota. Projekt antropologii apofatycznej*, Gdańsk.
Wodziński 2000b – Wodziński C., *Jurodziwy. Portret niebywalca*, „Więź" nr 3 (497) 2000 [Online:] https://www.wiez.pl/czasopismo/;s,czasopismo_szczegoly,id,32,art,2473 (Data dostępu: 23.06.2020).
Wodziński 2005 – Wodziński C., *Trans, Dostojewski, Rosja, czyli o filozofowaniu siekerą*, Gdańsk: słowo/obraz, terytoria, 136 s.
Wodziński 2014 – Wodziński C., *Nie zabijajcie Heideggera*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 189, wydanie z dnia 16/08/2014.
Wodzisławska 2007 – Wodzisławska J., *Obżarłem się Hrabalem*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format", nr 17 (111), wydanie z dnia 14/05/2007.

Wojciechowski 2004a – Wojciechowski M., *Rosyjski ekscytujący*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 37, wydanie z dnia 13/02/2004.
Wojciechowski 2004b – Wojciechowski M., *Biesy z pożarem w tle*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 65, wydanie z dnia 17/03/2004.
Wojciechowski 2004c – Wojciechowski M., *Projekt B. Akunin*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 89, wydanie z dnia 15/04/2004.
Wojciechowski 2005a – Wojciechowski M., *Pisarz, kawior, wódka*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 13, wydanie z dnia 17/01/2005.
Wojciechowski 2005b – Wojciechowski M., *Zrobiony w ZSRR*, „Gazeta Wyborcza", Tematy dnia, nr 59, wydanie z dnia 11/03/2005.
Wojciechowski 2009 – Wojciechowski M., *Europa, nasza miłość*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 99, wydanie z dnia 28/04/2009.
Wojciechowski 2010 – Wojciechowski M., *Dostojewski popycha do samobójstwa*, „Gazeta Wyborcza", Z drugiej strony, nr 115, wydanie z dnia 19/05/2010.
Wolff-Powęska 1999 – Wolff-Powęska A., *Nowa dyktatura miłości*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 19, wydanie z dnia 23/01/1999.
Wolff-Powęska 2004 – Wolff-Powęska A., *Nostalgia po murze*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 261, wydanie z dnia 06/11/2004.
Wolny-Hamkało 2011 – Wolny-Hamkało A., *Literatura to jajko na twardo*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 273, wydanie z dnia 24/11/2011.
Wołek 2015 – Wołek T., *Kawalerzysta pióra*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 96, wydanie z dnia 25/04/2015.
Wołkanowska-Kołodziej 2015 – Wołkanowska-Kołodziej E., *Płaczę coraz częściej*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format", nr 100, wydanie z dnia 30/04/2015.
Wołkowski 2010a – Wołkowski P., *Rosjanie nie muszą przepraszać*, „Gazeta Wyborcza – Zielona Góra", nr 88, wydanie z dnia 15/04/2010.
Wołkowski 2010b – Wołkowski P., *Rosjanie nie muszą przepraszać za Katyń*, „Gazeta Wyborcza – Radom", Radom w żałobie, nr 90, wydanie z dnia 17/04/2010.
Woźniak 2015 – Woźniak O., *Wolna wola? Wolne żarty*, „Gazeta Wyborcza – Książki", nr 1, wydanie z dnia 17/02/2015.
Woźniak 2017 – Woźniak O., *Opróżnij głowę*, „Gazeta Wyborcza – Wielka Wielkanocna", nr 89, wydanie z dnia 15/04/2017.
Woźniak 2018 – Woźniak O., *Przepis na cud-pracę*, „Gazeta Wyborcza – Praca. Wydanie specjalne Wysokich Obcasów", Psychologia, nr 2, wydanie z dnia 01/03/2018.
Wójcik 2014 – Wójcik M., *Co będziemy czytać jesienią?*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta na Targi Książki", nr 244, wydanie z dnia 20/10/2014.
WRO 2017 – WRO, *Nie przegap. Środa, 26 lipca*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", Kraj, nr 168, wydanie z dnia 21/07/2017.
Wroński 1997a – Wroński P., *Święty starzec ostatnich Romanowów*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 11 (62), wydanie z dnia 14/03/1997.
Wroński 1997b – Wroński P., *30 strzałów z Aurory*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 45 (260), wydanie z dnia 07/11/1997.
Wroński 2001 – Wroński P., *Krótkie dzieje Polaka katolika*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 25 (143), wydanie z dnia 21/06/2001.
Wroński 2003 – Wroński P., *Mochnacki – upadki Ikara*, „Gazeta Wyborcza", Opinie, nr 213, wydanie z dnia 12/09/2003.
Wroński 2016 – Wroński P., *Dyktatura nie jest lekarstwem na niesprawiedliwość*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", Na dłuższe czytanie, nr 3, wydanie z dnia 05/01/2016.

Wroński 2018 – Wroński P., *Andrzej Zybertowicz. Portret człowieka rozwibrowanego*, „Gazeta Wyborcza", Witamy w Polsce, nr 241, wydanie z dnia 16/10/2018.
Wróblewski 2016 – Wróblewski B., *Nie przegap. Sobota, 30 stycznia*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", Kraj, nr 23, wydanie z dnia 29/01/2016.
Wspinaczka – *Szkoła wspinania Marcin Szczotka, Galeria, Rok 2009, Rosja* [Online:] http://www.wspinaczka.info/index.php?s=12&fun=more&id=17&mg=11&sm= (Data dostępu: 10.10.2020).
wyb. rab. 1999 – wyb. rab., *Przegląd filmów Tarkowskiego*, „Gazeta Wyborcza – Poznań", Kultura, nr 260, wydanie z dnia 06/11/1999.
WYB… 2010 – WYB. SZY, DOW, *Wieści z teatrów*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24, Warszawa", Scena, nr 95, wydanie z dnia 23/04/2010.
Występy gościnne 2001 – *Występy gościnne*, „Gazeta Wyborcza – Kraków", nr 192, wydanie z dnia 18/08/2001.
Wyżyńska 1997 – Wyżyńska D., *Człowiek-nikt, człowiek-każdy, On*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Stołeczna", Kultura, nr 199, wydanie z dnia 27/08/1997.
Wyżyńska 2000 – Wyżyńska D., *Drabinka, komputer i waleriana*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Stołeczna", nr 111, wydanie z dnia 13/05/2000.
Wyżyńska 2002 – Wyżyńska D., *Może wreszcie będę widzem*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Stołeczna", Festiwal festiwali teatralnych „Spotkania", nr 260, wydanie z dnia 07/11/2002.
Wyżyńska 2010 – Wyżyńska D., *Teatralny karnawał*, „Gazeta Wyborcza", 30. Warszawskie spotkania teatralne, nr 73, wydanie z dnia 27/10/2010.
Wyżyńska 2013 – Wyżyńska D., *Teatr – pole bitwy*, „Gazeta Wyborcza – Warszawa, Strony Lokalne", nr 288, wydanie z dnia 11/12/2013.
Wyżyńska 2016 – Wyżyńska D., *Zaczyna się jak u Czechowa, a kończy…*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24, Warszawa", Scena, nr 47, wydanie z dnia 26/02/2016.
YT 2005 – YT, *W służbie zbrodni*, „Newsweek", nr 17/05 [Online:] http:www//web.archive.org/web/20100216223907/http://edu.newsweek.pl:80/artykuly/wydruk.asp?Artykul=211 (Data dostępu: 24.06.2020).
Z klasyki… 1992 – *Z klasyki: Dostojewski*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Stołeczna", nr 275, wydanie z dnia 23/11/1992.
Z ziemi tragicznej 1990 – *Z ziemi tragicznej*, „Gazeta Wyborcza", nr 330, wydanie z dnia 16/07/1990.
Za 200 mln dookoła świata 1991 – *Za 200 mln dookoła świata*, „Gazeta Wyborcza", nr 629, wydanie z dnia 11/07/1991.
Zaborek 1998 – Zaborek D., *Daj mi raj, mały jak wypłata*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 22 (125), wydanie z dnia 29/05/1998.
Zagalski 2020 – Zagalski J., *Andrzej Zaucha zginął z ręki zazdrosnego męża. Morderca zaczął nowe życie pod Warszawą* [Online:] https:www//gwiazdy.wp.pl/andrzej-zaucha-zginal-z-reki-zazdrosnego-meza-morderca-zaczal-nowe-zycie-pod-warszawa-6553942189542336a?c=96&nil=&src01=6a4c8 (Data dostępu: 30.09.2020).
Zagrodzka 2002 – Zagrodzka D., *Zabójcze przypisy do „Pana Tadeusza"*, „Gazeta Wyborcza – Książki w dużym formacie", nr 18 (160), wydanie z dnia 11/07/2002.
Zakrzewski, Nycz 2017 – Zakrzewski R., Kardynał Nycz K., *Post od nienawiści*, „Gazeta Wyborcza", Opinie, nr 51, wydanie z dnia 02/03/2017.
ZAL 2008 – ZAL, *Dostojewski w podziemiach bazyliki*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Stołeczna", nr 131, wydanie z dnia 06/06/2008.
Zaleski 2000 – Zaleski M., *Rozterki człowieka wolnego*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 81, wydanie z dnia 05/04/2000.

Zanussi 2010 – Zanussi K., *Dramaturgia a ponowoczesność*, „Gazeta Wyborcza – Opole", Wydarzenia, wydanie z dnia 06/03/2010.
Zapowiedzi. Dziś 2003 – *Zapowiedzi. Dziś*, „Gazeta Wyborcza – Kraków", Kultura, nr 109, wydanie z dnia 12/05/2003.
Zaproszenia 1996a – *Zaproszenia*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Stołeczna", Kultura, nr 251, wydanie z dnia 26/10/1996.
Zaproszenia 1996b – *Zaproszenia*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Stołeczna", Kultura, nr 286, wydanie z dnia 09/12/1996.
Zaproszenia 2000 – *Zaproszenia*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Stołeczna", nr 54, wydanie z dnia 04/03/2000.
Zaproszenia 2005a – *Zaproszenia. Dziś*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Stołeczna", Kultura, nr 13, wydanie z dnia 17/01/2005.
Zaproszenia 2005b – *Zaproszenia*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław", Kultura, nr 264, wydanie z dnia 14/11/2005.
Zarębski 1998 – Zarębski J. Konrad, *Akira Kurosawa*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 114, wydanie z dnia 16/05/1998.
Zarębski 1999a – Zarębski J. Konrad, *Poleca i ostrzega Konrad J. Zarębski*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 242, wydanie z dnia 15/10/1999.
Zarębski 1999b – Zarębski J. Konrad, *Poleca i ostrzega Konrad J. Zarębski*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 248, wydanie z dnia 22/10/1999.
Zarębski 2000a – Zarębski J. Konrad, *Alfabet Filmowy*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 17, wydanie z dnia 21/01/2000.
Zarębski 2000b – Zarębski J. Konrad, *Alfabet Filmowy*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 23, wydanie z dnia 28/01/2000.
Zarębski 2000d – Zarębski J. Konrad, *Alfabet Filmowy*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 47, wydanie z dnia 25/02/2000.
Zarębski 2000e – Zarębski J. Konrad, *Alfabet Filmowy*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 53, wydanie z dnia 03/03/2000.
Zarębski 2000f – Zarębski J. Konrad, *Alfabet Filmowy*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 65, wydanie z dnia 17/03/2000.
Zarębski 2000g – Zarębski J. Konrad, *Alfabet Filmowy*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 71, wydanie z dnia 24/03/2000.
Zarębski 2000h – Zarębski J. Konrad, *Alfabet Filmowy*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 89, wydanie z dnia 14/04/2000.
Zarębski 2000i – Zarębski J. Konrad, *Alfabet Filmowy*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 145, wydanie z dnia 23/06/2000.
Zarębski 2000j – Zarębski J. Konrad, *Alfabet Filmowy*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 157, wydanie z dnia 07/07/2000.
Zarębski 2000c – Zarębski J. Konrad, *Alfabet Filmowy*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 41, wydanie z dnia 18/02/2000.
Zarębski 2001 – Zarębski J. Konrad, *Alfabet Filmowy*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 28, wydanie z dnia 02/02/2001.
Zarębski 2015 – Zarębski J. Konrad, *Środa od A do Z*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", Kraj, nr 254, wydanie z dnia 30/10/2015.
Zasuń 2009 – Zasuń R., *Hazard po polsku*, „Gazeta Wyborcza", Biznes. Ludzie. Pieniądze, nr 239, wydanie z dnia 12/10/2009.
Zawada 2005 – Zawada A., *Różewicz – mistyk prześmiewca*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 226, wydanie z dnia 28/09/2005.

Zawadzki 2011 – Zawadzki M., *Nowy Jork. Powrót zwariowanego penisa*, „Gazeta Wyborcza", Książki, nr 271, wydanie z dnia 22/11/2011.
Zawadzki 2015 – Zawadzki M., *Chcesz poznać Amerykę? Obejrzyj serial „Mad Men"*, „Gazeta Wyborcza", Świat, nr 114, wydanie z dnia 18/05/2015.
Zaworska 1994 – Zaworska H., *W przeciągu między Wschodem a Zachodem*, „Gazeta Wyborcza", nr 42, wydanie z dnia 19/02/1994.
Zaworska 1995 – Zaworska H., *Niewygodny pisarz*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 262, wydanie z dnia 10/11/1995.
Zaworska 1998 – Zaworska H., *Pieśń myślącego badyla*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 74, wydanie z dnia 28/03/1998.
Zaworska 1999 – Zaworska H., *Zabawa jako ratunek*, „Gazeta Wyborcza – Książki", nr 1 (15), wydanie z dnia 19/01/1999.
Zbrodnia i kara 1992a – *Zbrodnia i kara*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", nr 269, wydanie z dnia 14/11/1992.
Zbrodnia i kara 1992b – *Zbrodnia i kara*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Telewizyjna", dodatek nr 39, wydanie z dnia 15/02/1992.
Zeszyty Literackie – „Zeszyty Literackie" [Online:] https://www.zeszytyliterackie.pl (Data dostępu: 02.01.2021).
Zieliński 1990 – Zieliński J., *Zwiastun apokalipsy*, „Gazeta Wyborcza", nr 340, wydanie z dnia 27/07/1990.
Zieliński, Karpiński 2004 – Zieliński J., Karpiński W., *Zapiski dla zjawy*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format", nr 4 (21), wydanie z dnia 26/01/2004.
Ziemek 2000 – Ziemek J., *Odloty kukułczych gniazd*, „Gazeta Wyborcza – Katowice", Kultura, nr 154, wydanie z dnia 04/07/2000.
Zimiński 1996 – Zimiński B., *Treliński Mariusz: Samotność we dwoje*, „Film", nr 11, s. 68.
Žižek 2006 – Žižek S., *Ateizm broni wiary* (przeł. K. Witakowska), „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 66, wydanie z dnia 18/03/2006.
Złote spektakle 1999 – *Złote spektakle*, „Gazeta Wyborcza – Łódź", Kultura, nr 138 wydanie z dnia 16/06/1999.
Zwinogrodzka 1990 – Zwinogrodzka W., *Postęp*, „Gazeta Wyborcza", nr 444, wydanie z dnia 28/11/1990.
Żabiński 2006 – Żabiński G., *Jan Potz*, „Gazeta Wyborcza – Łódź", Wydarzenia, nr 85, wydanie z dnia 10/04/2006.
Żak 2007a – Żak S., *DejA vu…*, „Gazeta Wyborcza – Kielce", Z drugiej strony, nr 128, wydanie z dnia 02/06/2007.
Żak 2007b – Żak S., *Chcieliście Polski…*, „Gazeta Wyborcza – Kielce", Z drugiej strony, nr 163, wydanie z dnia 14/07/2007.
Żakiewicz 1998 – Żakiewicz Z., *Spotkania z Josifem Brodskim*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna", nr 226, wydanie z dnia 26/09/1998.
Żakiewicz 2017a – Żakiewicz Z., *W czasie zatrzymane. Wybór szkiców literackich z lat 1977–2008*, t. I, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 522 s.
Żakiewicz 2017b – Żakiewicz Z., *W czasie zatrzymane. Ze Zbigniewem Żakiewiczem – na Kresach i w bezkresie*, t. II, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 206 s.
Żbikowska 2016 – Żbikowska I., *Wydawcy bestsellerów*, „Gazeta Wyborcza – Wrocław", nr 94, wydanie z dnia 22/04/2016.
Żebrowska 1993 – Żebrowska A., *Wdech i wydech literatury*, „Gazeta Wyborcza – Książki", nr 292, wydanie z dnia 15/12/1993.

Żebrowska 1998 – Żebrowska A., *Władimir Toporow*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 107, wydanie z dnia 08/05/1998.
Żebrowska 1999 – Żebrowska A., *Gry i zabawy rosyjskiego ludu*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 199, wydanie z dnia 26/08/1999.
Żebrowska 2001 – Żebrowska A., *Poranek po ciężkim dniu*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 34 (196), wydanie z dnia 23/08/2001.
Żebrowska 2002 – Żebrowska A., *Gniazdo*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format", nr 30 (277), wydanie z dnia 28/11/2002.
Żebrowska 2003a – Żebrowska A., *Miłość proszę, na lewą nóżkę*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format", nr 32 (183), wydanie z dnia 07/08/2003.
Żebrowska 2003b – Żebrowska A., *Zaczęło się od de Sade'a*, „Gazeta Wyborcza – Książki", nr 1 (244), wydanie z dnia 18/10/2003.
Żebrowska 2005a – Żebrowska A., *Patriotyzm kontrolowany*, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy", nr 16 (94), wydanie z dnia 23/04/2005.
Żebrowska 2005b – Żebrowska A., *Sezon na Rosjan*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 122, wydanie z dnia 28/05/2005.
Żebrowska 2005c – Żebrowska A., *Ojcobójca*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format", nr 39 (242), wydanie z dnia 17/10/2005.
Żebrowska 2005d – Żebrowska A., *Poeta zapozna Targeta*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format", nr 48 (294), wydanie z dnia 19/12/2005.
Żebrowska 2006 – Żebrowska A., *Bułhakow wygrał w telewizji z Putinem*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 196, wydanie z dnia 23/08/2006.
Żebrowska 2007a – Żebrowska A., *Rozmowa z Kazimierzem Kutzem* [w:] Żebrowska A., Jarzębski J., Not. MIN, Klata J., Not. ROM, Stasiuk A., I. Niemczyńska M., *Kutz: Giertych jest wielki*, „Gazeta Wyborcza", nr 127, wydanie z dnia 01/06/2007.
Żebrowska 2007b – Żebrowska A., *Książki to szczepionki przeciw głupocie*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 135, wydanie z dnia 12/06/2007.
Żebrowska 2009 – Żebrowska A., *Zwiagincew rani*, „Gazeta Wyborcza – Nowy Duży format", Kultura, nr 130, wydanie z dnia 04/06/2009.
Żebrowska… 2001 – Żebrowska A. (oprac.), Papuzińska M. (rozmawiała), Polak C. (oprac.), *Nike na Parnasie*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn", nr 41 (238), wydanie z dnia 11/10/2001.
Żebrowska, Szczerba 2007 – Żebrowska A., Szczerba J., *Sny o kinie nowej Rosji*, „Gazeta Wyborcza", Kultura, nr 238, wydanie z dnia 11/10/2007.
Żmijewska 2007a – Żmijewska M., *Inkwizytor zmierzy się z Chrystusem*, „Gazeta Wyborcza – Co Jest Grane 24, Białystok", nr 239, wydanie z dnia 12/10/2007.
Żmijewska 2007b – Żmijewska M., *Monolog buntownika*, „Gazeta Wyborcza – Białystok", Kultura, nr 241, wydanie z dnia 15/10/2007.
Żuromski 1998 – Żuromski R., *To, co łączy*, „Gazeta Wyborcza – Łódź", Aktualności, nr 275, wydanie z dnia 24/11/1998.

Абелюк, Поливанов 2009a – Абелюк Е. С., Поливанов К. М., *История русской литературы XX века: Книга для просвещенных учителей и учеников: В 2 кн.*, Москва: Новое литературное обозрение, Кн. 1: *Начало XX века*, 296 с.
Абелюк, Поливанов 2009b – Абелюк Е. С., Поливанов К. М., *История русской литературы XX века: Книга для просвещенных учителей и учеников: В 2 кн.*, Москва: Новое литературное обозрение, Кн. 2: *После революций*, 352 с.

Алексиевич 2016 – Алексиевич С. А., *Время секонд хэнд. Собрание произведений* Москва: Время, 512 с.

Аллен 2000 – Аллен Л., *«Кроткая» и самоубийцы в творчестве Ф. М. Достоевского* [в:] *Достоевский. Материалы и исследования*, Санкт-Петербург: Наука, т. 15, с. 228–236.

Антология 2001 – *М. М. Бахтин: pro et contra : Личность и творчество М. М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли : Антология*, Санкт-Петербург: Издательство Русского христианского гуманитарного института, т. 1, 551 с.

Антология 2002 – *М. М. Бахтин: pro et contra : Личность и творчество М. М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли : Антология. Творчество и наследие М. М. Бахтина в контексте мировой культуры*, Санкт-Петербург: Издательство Русского христианского гуманитарного института, т. 2, 711 с.

Багно 1978 – Багно В. Е., *Достоевский о «Дон Кихоте» Сервантеса* [в:] *Достоевский. Материалы и исследования*, Ленинград: Пушкинский дом, Наука, т. 3, с. 126–135.

Багно 2009 – Багно В. Е., *«Дон Кихот» в России и русское донкихотство*, Санкт-Петербург: Пушкинский дом, Наука, 288 с.

Барышаў, Саннікаў 1962 – Барышаў Г. І., Саннікаў А. К., *Беларускі народны тэатр батлейка*, Мінск: Выдаведства Міністэрства вышэйшай, сярэдне-спецыяльнай і прафесійнай адукаці БССР, 179 с.

Басинский 2014 – Басинский П. В., *Скрипач не нужен*, Москва: АСТ, Редакция Елены Шубиной, 512 с.

Бахтин 1963 – Бахтин М. М., *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва: Советский писатель, 362 с.

Бахтин 2002 – Бахтин М. М., *Проблемы поэтики Достоевского* [в:] *Собр. соч.: в 7 т.,* Москва: Русские словари, т. 6, с. 3–300.

Бежин 2013 – Бежин Л. Е., *Антон Чехов. Хождение на каторжный остров*, Москва: Этерна, 272 с.

Беловолов 1997 – Беловолов Г., свящ. *Оптинские предания о Достоевском* [в:] *Достоевский. Материалы и исследования*, Санкт-Петербург: Пушкинский дом, Наука, т. 14, с. 301–312.

Бенедикт XVI 2007 – *Энциклика Spe Salvi Верховного Понтифика Бенедикта XVI епископам, пресвитерам и диаконам, мужчинам и женщинам посвященной Богу жизни и всем верным Христу мирянам и о христианской надежде* [Online:] http://www.vatican.va/content/benedict-xvi/ru/encyclicals/documents/hf_ben-xvi_enc_20071130_spe-salvi.html (Дата обращения: 08.03.2020).

Бердяев 1994 – Бердяев Н. А., *Миросозерцание Достоевского* [в:] *Философия творчества, культуры и искусства: в 2 т.*, Москва: Искусство, ИЧП «Лига», т. 2, 508 с.

Бердяев 2015 – Бердяев Н. А., *Русская идея*, Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 320 с.

Березкин 2004 – Березкин В. И., *Польский театр художника. Кантор, Шайна, Мондзик*, Москва: Аграф, 336 с.

Берлин 2001a – Берлин И., *Философия Свободы. Европа*, Москва: Новое литературное обозрение, 448 с.

Берлин 2001b – Берлин И., *Еж и лиса* [в:] Берлин И., *История Свободы. Россия*, Москва: Новое литературное обозрение, 2001, с. 184–269.

Боровски 2011 – Боровски М, *Заметки о рецепции Ф. М. Достоевского в Польше*, [в:] *Достоевский и современность, Материалы XXV Международных Старорусских*

Чтений 2010 года, ред. В. В. Дудкин, Великий Новгород: Новгородский музей-заповедник, с. 40–49.

Бродский – Бродский И. А., *Размышления об исчадии ада* [в:] Бродский И. А., *Сочинения Иосифа Бродского. Том VII* [Online:] https:www//pub.wikireading.ru/53768 (Дата обращения: 26.10.2020).

Бродский 1995 – Бродский И., *Полторы комнаты*, «Новый мир», № 2 [Online:] http://www.lib.ru/BRODSKIJ/rooms.txt (Дата обращения: 03.01.2021).

Бродский 1999 – Бродский И., *География зла*, «Литературное обозрение», № 1, с. 4–8 [Online:] http://www.solzhenitsyn.ru/o_tvorchestve/articles/works/index.php?ELEMENT_ID=667 (Дата обращения: 25.10.2020).

Бродский 2016 – Бродский И., *Путеводитель по переименованному городу* [в:] *Малое собрание сочинений / Иосиф Бродский*, Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, с. 712–729.

Брук 1996 – Брук П., *Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью*, Санкт-Петербург; Москва: Малый драматический театр; Артист. Режиссер. Театр, 270 с.

Бунин 2017 – Бунин И. А., *Окаянные дни*, Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 320 с.

Быков 2012 – Быков Д. Л., *Борис Пастернак*, Москва: Молодая гвардия, Жизнь замечательных людей, 893 с.

Быков 2014 – Быков Д. Л., *Украина без Гоголя*, «Дилетант», № 9 (33), сентябрь 2014 года [Online:] http://www.limonow.de/myfavorites/DB_DILETANT.html#2014.09 (Дата обращения: 26.01.2022).

В Питере 2019 – *В Питере жить: от Дворцовой до Садовой, от Гангутской до Шпалерной. Личные истории*, сост. Наталия Соколовская, Елена Шубина, Москва: АСТ, 524 с.

Варламова 2017 – Варламова Д. В., *Женский вопрос в журналах М. М. и Ф. М. Достоевских «Время» и «Эпоха»*: дис. ... канд. фил. наук: 10.01.10 – журналистика, Москва, 158 с.

Виноградов 2005 – Виноградов И. И., *Духовные искания русской литературы*, Москва: Русский путь, 672 с.

Виткевич 2013 – Виткевич С. И., *Странность Бытия: Философия, эстетика, публицистика*, Москва: Вахазар, 703 с.

Воропаев 2014 – Воропаев В. А., *Николай Гоголь: Опыт духовной биографии*, Москва: Паломник, 336 с.

Газманов 2005 – Газманов О., *Сделан в СССР* [Online:] http:www//megalyrics.ru/lyric/ogazmanov/sdielan-v-sssr.htm (Дата обращения: 01.02.2021).

Геллер 2002 – Геллер Л., *Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе* [в:] *Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума*, Москва: МИК, с. 5–23.

Герлинг-Грудзинский 2011 – Герлинг-Грудзинский Г., *Иной мир. Советские записки*, пер. Н. Горбаневской, Санкт-Петербург: Европейский дом, 260 с.

Герцен 1958 – Герцен А. И., *Былое и думы. Части 1–3*, Москва: ГИХЛ [Online:] http:www//az.lib.ru/g/gercen_a_i/text_0090.shtml (Дата обращения: 30.07.2020).

Гессе 2010 – Гессе Г., *Игра в бисер: роман*, Москва: АСТ, 510 с.

Гоголь 2015 – Гоголь Н. В., *Выбранные места из переписки с друзьями*, Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 320 с.

Гойтиева 2015 – Гойтиева Ю., *Анджей Бубень. На границе двух миров*, „Gazeta Peterburska" [Online:] http:www//gazetapetersburska.org/wp/language/ru/анджей-бубень-на-границе-двух-миров/ (Дата обращения: 14.04.2020).

Гомбрович 2012 – Гомбрович В., *Дневник*, Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 768 с.

Гонтарь – Гонтарь Д. Б., диакон, *Тысячелетнее Царство. Понимание Тысячелетия в Отк. 20:1–6* [Online:] http://www.rusbaptist.stunda.org/1000.htm (Дата обращения: 16.06.2020).

Григорий Лифанов – *Григорий Лифанов* [в:] *Кино-театр.ру* [Online:] https://www.kino-teatr.ru/kino/acter/m/ros/37814/bio/ (Дата обращения: 11.11.2020).

Гроссман – Гроссман В. С., *Всё течет…* [Online:] https://www.antology.igrunov.ru/authors/grossman/1076333413.html (Дата обращения: 19.01.2021).

Давыдова 2007 – Давыдова М., *Дырка от Брука*, «Известия – Культура» [Online:] https://archive.is/20130416231657/www.izvestia.ru/culture/article3105166/#selection-769.0-769.362 (Дата обращения: 03.04.2021).

Демонтаж Достоевского 2010 – *Демонтаж Достоевского*, «Огонёк», № 19, с. 10.

Деррида 2000 – Деррида Ж., *О грамматологии*, пер. с франц., вступит. ст. и комм. Н. С. Автономовой, Москва: Ad Marginem, 512 с.

Достоевская 1993a – Достоевская А. Г., *Дневник 1867 года* (издание подготовила С. В. Житомирская), Москва: Серия «Литературные памятники» [Online:] https:www//archive.org/details/1867-1993 (Дата обращения: 18.04.2023).

Достоевская 1993b – Достоевская А. Г., *Записная книжка 1881 года* [в:] *Ф. М. Достоевский в забытых и неизвестных воспоминаниях современников*, Санкт-Петербург: Андреев и сыновья, 331 с.

Достоевская 2015 – Достоевская А. Г., *Воспоминания. 1846–1917*, Москва: Бослен, 768 с.

Достоевская 2017 – Достоевская Л. Ф., *Мой отец Федор Достоевский*, Москва: Бослен, 517 с.

Достоевский 1971 – *Неизданный Достоевский: Записные книжки и тетради 1860 – 1881 гг.*, «Литературное наследство», Т. 83, Москва: Наука, 728 с.

Достоевский 1972c – Достоевский Ф. М., *Полн. собр. соч.: В 30 т.*, Ленинград: Наука, т. 3,

Достоевский 1972d – Достоевский Ф. М., *Полн. собр. соч.: В 30 т.*, Ленинград: Наука, т. 4.

Достоевский 1973a – Достоевский Ф. М., *Полн. собр. соч.: В 30 т.*, Ленинград: Наука, т. 5.

Достоевский 1973b – Достоевский Ф. М., *Полн. собр. соч.: В 30 т.*, Ленинград: Наука, т. 6.

Достоевский 1973c – Достоевский Ф. М., *Полн. собр. соч.: В 30 т.*, Ленинград: Наука, т. 7.

Достоевский 1973d – Достоевский Ф. М., *Полн. собр. соч.: В 30 т.*, Ленинград: Наука, т. 8.

Достоевский 1974a – Достоевский Ф. М., *Полн. собр. соч.: В 30 т.*, Ленинград: Наука, т. 9.

Достоевский 1974b – Достоевский Ф. М., *Полн. собр. соч.: В 30 т.*, Ленинград: Наука, т. 10.

Достоевский 1974c – Достоевский Ф. М., *Полн. собр. соч.: В 30 т.*, Ленинград: Наука, т. 11.

Достоевский 1975a – Достоевский Ф. М., *Полн. собр. соч.: В 30 т.*, Ленинград: Наука, т. 12.

Достоевский 1976a – Достоевский Ф. М., *Полн. собр. соч.: В 30 т.*, Ленинград: Наука, т. 14.

Достоевский 1980a – Достоевский Ф. М., *Полн. собр. соч.: В 30 т.*, Ленинград: Наука, т. 20.

Достоевский 1980b – Достоевский Ф. М., *Полн. собр. соч.: В 30 т.*, Ленинград: Наука, т. 21.
Достоевский 1981a – Достоевский Ф. М., *Полн. собр. соч.: В 30 т.*, Ленинград: Наука, т. 22.
Достоевский 1981b – Достоевский Ф. М., *Полн. собр. соч.: В 30 т.*, Ленинград: Наука, т. 23.
Достоевский 1982 – Достоевский Ф. М., *Полн. собр. соч.: В 30 т.*, Ленинград: Наука, т. 24.
Достоевский 1983 – Достоевский Ф. М., *Полн. собр. соч.: В 30 т.*, Ленинград: Наука, т. 25.
Достоевский 1984a – Достоевский Ф. М., *Полн. собр. соч.: В 30 т.*, Ленинград: Наука, т. 26.
Достоевский 1984b – Достоевский Ф. М., *Полн. собр. соч.: В 30 т.*, Ленинград: Наука, т. 27.
Достоевский 1985a – Достоевский Ф. М., *Полн. собр. соч.: В 30 т.*, Ленинград: Наука, т. 28 (1).
Достоевский 1985b – Достоевский Ф. М., *Полн. собр. соч.: В 30 т.*, Ленинград: Наука, т. 28 (2).
Достоевский 1986a – Достоевский Ф. М., *Полн. собр. соч.: В 30 т.*, Ленинград: Наука, т. 29 (1).
Достоевский 1988 – Достоевский Ф. М., *Полн. собр. соч.: В 30 т.*, Ленинград: Наука, т. 30 (1).
Достоевский 1990 – Достоевский Ф. М., *Полн. собр. соч.: В 30 т.*, Ленинград: Наука, т. 30 (2).
Достоевский 2014a – Достоевский Ф. М., *Полное собрание сочинений и писем в тридцати пяти томах*, Санкт-Петербург: Наука, т. 2.
Достоевский 2014b – Достоевский Ф. М., *Полное собрание сочинений и писем в тридцати пяти томах*, Санкт-Петербург: Наука, т. 3.
Достоевский 2019 – Достоевский Ф. М., *Полное собрание сочинений и писем в тридцати пяти томах*, Санкт-Петербург: Наука, т. 7.
Достоевский и театр 1983 – *Достоевский и театр*, Сборник, сост. и общ. ред. А. А. Нинова, Ленинград: Искусство, 510 с.
Дрыжакова 1974 – Дрыжакова Е. Н., *Достоевский и Герцен (У истоков романа «Бесы»)* [в:] *Достоевский. Материалы и исследования*, т. 1, Ленинград: Пушкинский дом, Наука, 219–239.
Дудкин 1994 – Дудкин В. В., *Достоевский и Ницше (проблемы человека)*, Петрозаводск: КГПИ, 153 с.
Дудкин 1998 – Дудкин В. В., *Достоевский и Евангелие от Иоанна* [в:] *Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: Сборник научных трудов*, отв. ред. В. Н. Захаров, Петрозаводск: Издательство Петрозаводского университета, Вып. 2, с. 337–348.
Дудкин, Азадовский 1973 – Дудкин В. В., Азадовский К. М., *Достоевский в Германии (1846–1921)*, с. 659–740 [в:] «Литературное наследство», Т. 86: *Ф.М. Достоевский: Новые материалы и исследования*, Москва: Наука, 790 с.
Душенко 2019 – Душенко К. В., *Два Петра и два Петербурга: Мицкевич и Пушкин*, Исследовательские статьи [Online:] https:www//cyberleninka.ru/article/n/dva-petra-i-dva-peterburga-mitskevich-i-pushkin/viewer (Дата обращения: 24.05.2020).
Дюпре 1986 – Дюпре К., *Джон Голсуорси*, Москва: Радуга [Online:] https://www.you-books.com/book/K-Dyupre/Dzhon-Golsuorsi (Дата обращения: 05.04.2020).

Ерофеев 2001 – Ерофеев В., *Как быть нелюбимым*, «Огонёк», № 38 [Online:] https://www.kommersant.ru/doc/2289189 (Дата обращения: 05.01.2021).

Ерофеев 2002 – Ерофеев В., *Особенности национальной травли писателей. Открытое письмо Президенту России В. В. Путину* [Online:] https://www.you-books.com/book/V-Erofeev/Osobennosti-Naczionalnoj-Travli-Pisatelej-Otkrytoe (Дата обращения: 05.12.2020).

Ерофеев 2009 – Ерофеев В., *Мужчины: тираны и подкаблучники*, Москва: АСТ [Online:] https://iknigi.net/avtor-viktor-erofeev/62939-muzhchiny-tirany-i-podkabluchniki-viktor-erofeev.html (Дата обращения: 17.04.2020).

Есаулов 2017 – Есаулов И. А., *Русская классика: новое понимание*, 3-е изд., испр. и доп., Санкт-Петербург: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 550 с.

Жилякова 2012 – Жилякова Э. М., *Ф. М. Достоевский и Вальтер Скотт (к вопросу о наполеоновском мифе)*, «Вестник Томского государственного университета – Филология, Литературоведение», № 2 (18), с. 44–56.

Зандер 1960 – Зандер Л. А., *Тайна добра (Проблема добра в творчестве Достоевского)*, Франкфурт-на-Майне: Посев, 150 с.

Заявление 2010 – *Заявление Государственной Думы и Федерального Собрания Российской Федерации О Катыньской трагедии и ее жертвах* [Online:] https:www//docs.cntd.ru/document/902247874?marker=6580IP (Дата обращения: 06.04.2021).

Зонтаг – Зонтаг С., *Заметки о кэмпе* [Online:] https://www.litresp.ru/chitat/ru/З/zontag-sjyuzen/izbrannie-esse-1960-70-h-godov/6 (Дата обращения: 22.02.2021).

Игра… 1999 – *Игра и страсть в русском изобразительном искусстве. Государственный Русский музей. Каталог выставки*, Санкт-Петербург: Palace Editions, 360 с.

Кантор 2010 – Кантор В. К., *«Судить Божью тварь». Пророческий пафос Достоевского: очерки*, Москва: РОССПЭН, 422 с.

Кантор 2013 – Кантор В. К., *Любовь к двойнику. Миф и реальность русской культуры*, Москва: Научно-политическая книга, 654 с.

Карякин 2009 – Карякин Ю. Ф. *Достоевский и Апокалипсис*, Москва: Фолио, 704 с.

Касаткина 2015 – Касаткина Т. А., *Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского*, Москва: ИМЛИ РАН, 528 с.

Катков 1863 – Катков М. Н., *Польский вопрос*, «Русский вестник», т. 43, № 1 (1863), с. 471–482, [Online:] http:www//dugward.ru/library/katkov/katkov_polskiy_vopros.html (Дата обращения: 15.07.2020).

Козловский 1974 – Козловский В., *Моралите* [в:] *Словарь литературоведческих терминов*, ред.-сост.: Тимофеев Л. И., Тураев С. В., Москва: Просвещение, 509 с.

Конрад 2000 – Конрад Дж., *Письма*, «Иностранная литература», №7 [Online:] https:www//magazines.gorky.media/inostran/2000/7/pisma.html (Дата обращения: 05.04.2020).

Криницын – Криницын А. Б., *Достоевский и Стефан Цвейг: перекличка двух веков*, «*Слово*», Филология, Литература, Литература XIX века [Online:] https://www.portal-slovo.ru/philology/45052.php (Дата обращения: 02.05.2020).

Лазари, Сухарски 2013a – Лазари де А., Сухарски Т., *Достоевский в польской литературе, литературоведении и философской мысли с 1970-х гг. по настоящее время* [в:] *Достоевский. Материалы и исследования*, т. 20, Санкт-Петербург: Нестор-История, с. 25–43.

Лазари, Сухарски 2013b – Лазари де А., Сухарски Т., *Библиография польских исследований творчества Достоевского с 1970 г. по настоящее время* [в:] *Достоевский. Материалы и исследования*, т. 20, Санкт-Петербург: Нестор-История, с. 583–598.

Лев XIII – Лев XIII, *Rerum novarum* [Online:] http://www.pseudology.org/Documets/Lio13_enciclika.htm (Дата обращения: 17.11.2020).

Ленин 1969 – Ленин В. И., *О национальной гордости великороссов* [в:] Ленин В. И., *Полное собрание сочинений*, Москва: Издательство политической литературы, с. 106–110.

Леонтьев 1990 – Леонтьев К. Н., *О всемирной любви. По поводу речи Ф. М. Достоевского на Пушкинском празднике* [в:] *О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 гг.*, сост. В. М. Борисов, А. Б. Рогинский, Москва: Книга, с. 9–31.

Лепахин 2000 – Лепахин В., *Икона в творчестве Достоевского «Братья Карамазовы», «Кроткая», «Бесы», «Подросток», «Идиот»* [в:] *Достоевский. Материалы и исследования*, Санкт-Петербург: Наука, Пушкинский дом, т. 15, с. 237–263.

Лосский 1994 – Лосский Н. О., *Достоевский и его христианское миропонимание* [в:] Н. О. Лосский, *Бог и мировое зло*, сост. А. П. Поляков, А. А. Яковлев, Москва: Республика, с. 10–248.

Лотман 2015 – Лотман Ю. М., *Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начала XIX века)*, Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 544 с.

Львова 2007 – Львова И. В., *Достоевский в переписке Д. Керуака 1940–1950-х гг.* [в:] *Достоевский. Материалы и исследования*, Санкт-Петербург: Наука, Пушкинский дом, т. 18, с. 280–289.

Львова 2010a – Львова И. В., *Ф. М. Достоевский и американский роман 1940–1960-х годов*, Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук, Специальность 10.01.01. – русская литература, Великий Новгород [Online:] https:www//revolution.allbest.ru/literature/00897483_1.html (Дата обращения: 16.09.2021).

Львова 2010b – Львова И. В., *«Битнический миф» о Достоевском* [в:] *Достоевский. Материалы и исследования*, Санкт-Петербург: Наука, Пушкинский дом, т. 19, с. 99–107.

Макклауд 2011 – Макклауд С., *Понимание комикса* [Online:] http:www//understanding-comics.ru/the_invisible_art/scott_mccloud_understanding_comics_rus.pdf (Дата обращения: 13.04.2020).

Макушев 1879a – Макушев В. В., *Андрей Товянский, его жизнь, учение и последователи по новым источникам*, «Русский вестник», 1879, № 5, с. 215–259.

Макушев 1879b – Макушев В. В., *Андрей Товянский, его жизнь, учение и последователи по новым источникам*, «Русский вестник», 1879, № 10, с. 453–493.

Марфа – *Марфа* [Online:] https:/www/ru.wikipedia.org/wiki/Марфа_(Техас) (Дата обращения: 22.03.2020).

Меладзе 1996 – Меладзе В., *Девушка из высшего общества* [Online:] https://www.beesona.ru/songs/valeriy_meladze/devushka_iz_visshego_obshchestva.php (Дата обращения: 11.12.2020).

Мень 2002 – Мень А., протоиерей, *Библиологический словарь. Том третий. Р – Я*, Москва: Фонд имени Александра Меня, 528 с.

Метрополь 1979 – *Метрополь*, Michigan: Ardis, 763 с. [Online:] https://vtoraya-literatura.com/pdf/metropol_ardis_1979_text.pdf (Дата обращения: 22.12.2020).

Милош 2003 – Милош Ч., *Россия (из родной Европы)* [в:] *Польская и русская душа – от А. Мицкевича и А. Пушкина до Ч. Милоша и А. Солженицына*, ред. А. де Лазари. Варшава, 2003.

Михайлов 2015 – Михайлов В. Ф., *Лермонтов: Один меж небом и землей*, Москва: Молодая гвардия, Жизнь замечательных людей, 618 с.

Михновец 2018 – Михновец М. В., *Роман-предвестье* [в:] Достоевский Ф. М., *Униженные и оскорбленные*, Москва: Время, с. 5–24.

Мочульский 1995 – Мочульский К. В., *Гоголь. Соловьев. Достоевский*, сост. и послесл. В. М. Толмачева, Москва: Республика, 607 с.

Музей Достоевского – *Литературно-мемориальный музей Ф. М. Достоевского* [Online:] http://www.md.spb.ru/ (Дата обращения: 24.05.2020).

Набоков 2016 – Набоков В. В., *Лекции по русской литературе*, Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 384 с.

Натова 1971 – Натова Н. А., *Ф. М. Достоевский в Бад Эмсе*, Frankfurt am Main: Possev, 120 с.

Ницше 2001a – Ницше Ф., *Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм*, с. 453–591 [в:] Ницше Ф., *Так говорил Заратустра. К генеологии морали. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм: Сборник*, Минск: Попурри, 624 с.

Ницше 2001b – Ницше Ф., *Так говорил Заратустра*, с. 3–297 [в:] Ницше Ф., *Так говорил Заратустра. К генеологии морали. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм: Сборник*, Минск: Попурри, 624 с.

Ницше 2001c – Ницше Ф., *Сумерки кумиров*, с. 85–186 [в:] Ницше Ф., *Казус Вагнер, Сумерки кумиров, Антихрист, Ессе Homo*, Москва: ОЛМА-ПРЕСС, 383 с.

Новая Польша – *Новая Польша* [Online:] https://www.novayapolsha.pl/ (Дата обращения: 21.06.2020).

Новикова 2014 – Новикова Е. Г., *«Христос вне истины» и «истина вне Христа»: Ф. М. Достоевский и Н. Д. Фонвизина*, «Вестник Томского государственного университета – Филология», № 3 (29), с. 143–152.

Новодворская 2015 – Новодворская В. И., *Храм на болоте* [в:] *Избранное: в 3 т*, Москва: Захаров, т. 3, с. 287–720.

О Достоевском 1990 – *О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 гг.*, Сост. В. М. Борисов, А. Б. Рогинский, Москва: Книга, 432 с.

Обращение… 1917 – *Обращение Священного Синода ко всем чадам Православной Российской Церкви по поводу отречения Императора Николая II и отказа Великого Князя Михаила воспринять власть до решения Учредительного Собрания. 1917 г.*, «Церковные ведомости», № 9–15, издание от: 9 марта 1917 года.

Обращение… 1918 – *Обращение патриарха Тихона к Совету народных комиссаров* [Online:] https://diletant.media/articles/45248479/ (Дата обращения: 20.05.2020).

Орлов… 2019 – Орлов А. С., Георгиев В. А., Георгиева Н. Г., Сивохина Т. А., *История России*, 2-е изд., перераб. и доп. Москва: Проспект, 680 с.

Памук 2017 – Памук О., *Другие цвета: очерки, эссе*, Санкт-Петербург: Азбука-Аттикус, 579 с. (e-book).

Параджанов 2019 – Параджанов С., *Гранат любви*, Москва: Зебра Е, Галактика, 288 с.

Пелевин 2004 – Пелевин В., *Чапаев и Пустота, Омон Ра*, Москва: Вагриус, 448 с.

Петербург 2019 – *Петербург, где мы живем*, Москва: Эксмо, 216 с.

Подсосонный 2007 – Подсосонный С. А., *Грех по Достоевскому*, Минск: Минсктиппроект, 168 с.

Поселянин 1892 – Поселянин Е. Н., *Отец Амвросий: Его советы и предсказания*, «Душеполезное чтение», № 1.

Прожогин 1983 – Прожогин Н. П., *Достоевский во Флоренции в 1868–1869 гг.* [в *Достоевский. Материалы и исследования*, Ленинград: Наука, т. 5, с. 204–208.

Пушкин 1981 – Пушкин А. С., *Собрание сочинений в десяти томах*, Москва: Правда, т. VII.

Пшебинда 2002 – Пшебинда Г., *Войтыла читает Достоевского и Солженицына*, «Новая Польша», № 9.

Пшебинда 2013 – Пшебинда Г., *Между Краковом, Римом и Москвой. Русская идея в новой Польше*, Серия Россика / Русистика / Россиеведение, Москва: Издательство РГГУ, 384 с.

Розанов 1996 – Розанов В. В., *Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского* [в:] В. В. Розанов, *Собр. соч.: Легенда о Великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Лит. очерки. О писательстве и писателях*, под общ. ред. А. Н. Николюкина, Москва: Республика, т. 7, с. 11–156.

Розенталь 1920 – Розенталь Т. К., *Страдание и творчество Достоевского. Психогенетическое исследование*, «Вопросы изучения и воспитания личности», № 1, 1919.

Русские эмигранты 1994 – *Русские эмигранты о Достоевском*, Санкт-Петербург: Андреев и сыновья, 432 с.

Сараскина 1990 – Сараскина Л. И., *«Бесы»: роман-предупреждение*, Москва: Советский писатель, 480 с.

Сараскина 1996 – Сараскина Л. И., *Федор Достоевский. Одоление Демонов*, Москва: Согласие, 462 с.

Сараскина 2006 – Сараскина Л. И., *Достоевский в созвучиях и притяжениях: (от Пушкина до Солженицына)*, Москва: Русский путь, 608 с.

Сараскина 2010 – Сараскина Л. И., *Испытание будущим. Ф. М. Достоевский как участник современной культуры*, Москва: Прогресс-Традиция, 600 с.

Сараскина 2013 – Сараскина Л. И., *Достоевский*, Москва, Молодая гвардия, Жизнь замечательных людей: сер. биогр.; вып. 1407, 825 с.

Сараскина 2022 – Сараскина Л. И., *Аполлинария Суслова*, Москва, Молодая гвардия, Жизнь замечательных людей: сер. биогр.; вып. 1913, 439 с.

Себаг-Монтефиоре – *Себаг-Монтефиоре, Саймон* [Oline:] https://ru.wikipedia.org/wiki/Себаг-Монтефиоре,_Саймон (Дата обращения: 28.02.2020).

Серова 2009 – Серова О. В., Папа Лев XIII в оценке российских дипломатов, «Вопросы истории», № 12, декабрь 2009, с. 115–130.

Синдром Стендаля 2020 – *Синдром Стендаля* [Online:] *https://www.krasotaimedicina.ru/diseases/psychiatric/Stendhal-syndrome* (Дата обращения: 30.03.2021).

Синицин 2012 – Синицин В. О., *Польская интеллигенция после Второй мировой войны. Виктория и Рене Сливовские*, Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук, Специальность 07.00.03 – Всеобщая история (новая и новейшая история), Казань: Казанский (Приволжский) федеральный университет, 27 с.

Сирин 1993 – Сирин И., *Слова подвижнические*, Москва: Правило веры, 530 с.

Скоропанова 2001 – Скоропанова И. С., *Русская постмодернистская литература*, Москва: Флинта, Наука, 608 с.

Солженицын 2015 – Солженицын А. И., *Раскаяние и самоотречение как категория национальной жизни* [в:] *Как нам обустроить Россию?*, Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 544 с.

Сорокин 1997 – Сорокин В., *Dostoevsky-Trip* [Online:] https://www.litmir.me/br/?b=70602&p=1 (Дата обращения: 29.03.2020).

Степанян 2004 – Степанян К. А., *Леонид Цыпкин. Лето в Бадене*, «Знамя», № 6 [Online:] https://magazines.gorky.media/znamia/2004/6/leonid-czypkin-leto-v-badene.html (Дата обращения: 29.01.2022).

Страхов 1863 – Страхов Н. Н., *Роковой вопрос (заметка по поводу польского вопроса)*, «Время», № 4 (1863) [Online:] http://az.lib.ru/s/strahow_n_n/text_0360oldorfo.shtml (Дата обращения: 15.07.2020).

Стругацкий – *Стругацкий, Борис Натанович* [Online:] https://ru.wikipedia.org/wiki/Стругацкий,_Борис_Натанович (Дата обращения: 29.03.2020).

Суслова 1994 – Суслова А. П., *Чужая и свой: Дневник – повесть – письма*, Минск: Універсітэцкае, 152 с.

Сыромятников 2014 – Сыромятников О. И., *Поэтика русской идеи в великом пятикнижии Ф. М. Достоевского*, Пермь: Пермский государственный национальный исследовательский университет, 368 с.

Тарковский 2008 – Тарковский А., *Мартиролог. Дневники* [Online:] https://www.litmir.me/br/?b=247480&p=1 (Дата обращения: 31.05.2020).

Театр Леся Курбаса – *Театр Леся Курбаса. Про театр* [Online:] https://kurbas.lviv.ua/uk/about/theater (Дата обращения: 15.04.2020).

Тихомиров 2012a – Тихомиров Б. Н., *«Я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть чел веком»: Статьи и эссе о Достоевском*, Санкт-Петербург: Серебряный век, 504 с.

Тихомиров 2012b – *Достоевский на Кузнечном: Даты. События. Люди*. Санкт-Петербург: Кузнечный переулок, 224 с.

Тихомиров 2016 – Тихомиров Б. Н., *«Лазарь! Гряди вон». Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении: Книга-комментарий*, изд. 2-е, испр. и доп., Санкт-Петербург: Серебряный век, 560 с.

Тишкин 1984 – Тишкин Г. А., *Женский вопрос в России (50–60-е годы XIX в.)*, Ленинград: Изд-во ЛГУ, 238 с.

Толстой – Толстой Л. Н., *Воспоминания* [в:] *Толстой и Достоевский (сборник)* [Online:] https://www.livelib.ru/book/264384/read-tolstoj-i-dostoevskij-lev-tolstoj/~7 (Дата обращения: 29.05.2022).

Томпсан 2009 – Томпсан Э. Н., *Песняры імперыі: расійская літаратура і каланіялізм*, пер. Т. Нядбай, Мінск: Медысонт, 2009, 382 с.

Фокин 2008 – Фокин П. Е. (сост. и вступ. статья), *Достоевский без глянца*, Санкт-Петербург: Амфора, 460 с.

Фрейд 1995 – Фрейд З., *Достоевский и отцеубийство* [в:] *Художник и фантазирование*, Москва: Республика, 400 с.

Фрэзер 1980 – Фрэзер Дж., *Золотая ветвь: Исследование магии и религии* [Online:] https://libking.ru/books/sci-/sci-history/445767-dzheyms-frezer-zolotaya-vetv.html#book (Дата обращения: 06.05.2020).

Хёйзинга 2020 – Хёйзинга Й., *Homo ludens. Человек играющий*, Санкт-Петербург: Азбука, 400 с.

Херманис – *Херманис, Алвис* [Online:] https://ru.wikipedia.org/wiki/Херманис,_Алвис (Дата обращения 28.03.2020).

Ху Сун Вха 2001 – Ху Сун Вха, *Вопросы эстетики Ф.М. Достоевского в православном контексте*: автореф. дис. канд. филол. наук: 10.01.01, Санкт-Петербург, 22 с.

Цвейг 1987 – Цвейг С., *Из книги «Достоевский»* [в:] Цвейг С., *Статьи. Эссе.* Москва: Радуга [Online:] http://philologos.narod.ru/texts/zwaig_dost.htm (Дата обращения: 02.05.2020).

Цыпкин 2003 – Цыпкин Л., *Лето в Бадене*, Москва: Новое литературное обозрение, 224 с.

Чехов – Чехов А. П., *Письма за 1891 год* [Online:] www.anton-chehov.info/pisma-za-1891-god-chast-7.html#980 (Дата обращения: 25.06.2021).

Шестов 1991 – Шестов Л., *Жар-птицы. К характеристике русской идеологии*, «Знамя», № 8, с. 189–193.

Шестов 2000 – Шестов Л., *Достоевский и Ницше (философия трагедии)* [в:] *Апофеоз беспочвенности*, Москва: АСТ, 832 с.

Шкловский 1925 – Шкловский В. Б., *Искусство как прием* [в:] Шкловский В. Б., *О теории прозы*, Москва: Круг, с. 7–20 [Online:] Виктор Шкловский. Искусство как прием (opojaz.ru) (Дата обращения: 29.11.2020).

Шпенглер 1993 – Шпенглер О., *Закат Европы*, Москва: Наука, 592 с.

Эдельштейн 2004 – Эдельштейн М. Ю., *Леонид Цыпкин. Лето в Бадене*, «Знамя», № 6 [Online] https://magazines.gorky.media/znamia/2004/6/leonid-czypkin-leto-v-badene-2.html (Дата обращения: 29.01.2022).

Элиот – Элиот Т. С., *Паломничество волхвов* [Online] https://www.sotvori-sebia-sam.ru/tomas-eliot/ (Дата обращения: 19.02.2021).

Эпплбаум 2006 – Эпплбаум Э., *ГУЛАГ. Паутина Большого террора*. (Anne Applebaum. *GULAG. A History*, New York, 2003), Москва: Московская школа политических исследований, 608 с.

Юнг 1991 – Юнг К. Г., *Архетип и символ* [Online:] https://www.litmir.me/bd/?b=104497&p=1 (Дата обращения: 29.03.2020).

Яценко 2011 – Яценко Е. В., *«Любите живопись, поэты…». Экфрасисы как художественно-мировоззренческая модель*, «Вопросы философии», № 11, с. 47–57 [Online:] https://www.vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=427&Itemid=52 (Дата обращения: 01.04.2021).

Именной указатель

В указателе представлены реальные лица, которые приводятся в алфавитном порядке на русском языке, а оригиналы иностранных фамилий и имен даны в скобках – в первой части; и польские или зарубежные версии – во второй части (здесь приведены фамилии, имена и только первая буква отчества). Обратим внимание, что русские версии имен и фамилий максимально приближены к оригиналам, которые также приведены, и не всегда соответствуют широко известным формам. В перечне отсутствует Ф. М. Достоевский, упоминание которого имеется фактически на каждой странице исследования. Используются общепринятые имена и фамилии, псевдонимы, приводятся имена и отчества при персонах восточнославянского культурного поля; в случае зарубежных авторов употреблены хрестоматийные называния без двойных имен, если это не служит смысловым различием. Некоторые российские имена приведены без отчества – как представлены в общем доступе. Духовные лица приведены с указанием сана. Российские цари – только с именем и соответствующей римской цифрой; супруги императоров с принятыми русскими именами отчествами с указанием мужа-императора в скобках. Страницы называния отмечены и там, где в тексте использованы притяжательные формы, личные местоимения или персонализированные существительные. Приняты во внимание и авторы, чьи цитаты приведены в работе на соответствующих страницах. Те имена, которые в оригинале передаются иероглифами, приведены в скобках латинскими буквами либо, как, например, греческие авторы, представлены исключительно по-русски в первой части указателя или по-польски – во второй.

Абелюк Евгения Семеновна ***126***, ***432***
Абрамович Мечислав (Abramowicz Mieczysław) ***78***
Аввакум протопоп (Аввакум Петров) ***145***, ***175***, ***469***
Августин Блаженный, Августин Аврелий Иппонийский (Augustinus Aurelius Hipponensis) ***488***
Авдеев Алексей Алексеевич (Awdiejew Aleksy „Alosza") ***266***
Аверинцев Сергей Сергеевич ***22***
Адамек Божена (Adamek Bożena) ***258***
Адамек Мацей (Adamek Maciej) ***47***
Адамек Томаш (Adamek Tomasz) ***560***
Адамик Катажина (Adamik Katarzyna) ***46***
Адамс Джон (Adams John) ***153***

Адамчевска Изабелла (Adamczewska Izabella) ***303***, ***457***, ***516***, ***533***, ***555***, ***562***
Адамчик Петр (Adamczyk Piotr) ***285***
Адамчик-Гарбовска Моника (Adamczyk-Garbowska Monika) ***544***
Азадовский Константин Маркович ***123***, ***141***
Айвазовский Иван Константинович ***266***, ***525***
Айзенберг Джесси (Eisenberg Jesse) ***126***
Айоади Ричард (Ayoade Richard) ***126***
Акихито император (Akihito emperor) ***232***
Акройд Питер (Ackroyd Peter) ***87***
Аксенов Василий Павлович ***392***, ***415***
Акунин Борис (настоящее имя – Чхартишвили Григорий Шалвович) ***86***, ***87***, ***184***, ***418***
Александр I ***440***
Александр II ***94***, ***103***, ***152***, ***270***, ***271***, ***356***, ***357***, ***358***, ***450***, ***540***
Александр III ***485***
Александр Невский ***475***
Александра Федоровна (жена Николая II) ***94***
Алексей Николаевич (Романов) ***298***, ***361***
Алексиевич Светлана Александровна (Алексіевіч Святлана Аляксандраўна) ***331***, ***332***, ***333***
Алексий II Патриарх, в миру – Ридигер Алексей Михайлович ***61***, ***476***, ***477***
Алёхина Мария Владимировна ***506***
Аллен Вуди (Allen Woody) ***40***, ***218***, ***219***
Аллен Луи (Allain Louis) ***373***
Алыков Агнешка (Ałykow Agnieszka) ***279***
Амвросий Оптинский о. (в миру – Гренков Александр Михайлович) ***113***, ***114***
Амстердамски Стефан (Amsterdamski Stefan) ***563***
Амфилохий митр. (Амфилохије Радовић), в миру – Ристо Радович ***366***
Ананникова Людмила (Anannikova Ludmiła) ***556***
Андерман Януш (Anderman Janusz) ***507***
Андерсен Ганс Христиан (Andersen Hans Christian) ***88***
Андерсон Лори (Anderson Laura) ***521***
Андерсон Перри (Anderson Perry) ***268***
Андреас-Саломе Лу (Andreas-Salomé Lou) ***457***, ***458***
Андреев Леонид Николаевич ***390***, ***481***
Андропов Юрий Владимирович ***148***
Анненкова Александра Николаевна (в замужестве – Вогюэ) ***557***
Антковяк Гжегож (Antkowiak Grzegorz) ***561***
Антонелли Петр Дмитриевич ***80***
Антчак Сара (Antczak Sara) ***417***
Аншон Владимир Арвидович (Anšon Vladimir) ***204***
Апанович Францишек (Apanowicz Franciszek) ***177***, ***464***
Аристотель ***465***
Аркан Габриель (Arcand Gabriel) ***287***
Армата Ежи (Armata Jerzy) ***40***, ***48***, ***50***, ***55***, ***59***, ***90***, ***91***, ***92***, ***105***, ***188***, ***189***, ***218***, ***243***, ***325***, ***327***, ***371***, ***372***, ***378***, ***486***
Артемьев Петр ***220***
Архилох ***452***
Аугустын Анета (Augustyn Aneta) ***562***
Аугустыняк Анна (Augustyniak Anna) ***84***
Ахматова Анна Андреевна ***77***, ***125***, ***175***, ***397***, ***420***, ***452***, ***560***
Ашер Шон (Usher Shaun) ***82***

Ба Амаду Ампате (Bâ Amadou Hampâté) ***338***
Бабель Исаак Эммануилович ***36***, ***333***, ***366***, ***389***, ***390***, ***392***, ***407***, ***481***, ***527***
Бабицка Моника (Babicka Monika) ***302***
Бабицки Кшиштоф (Babicki Krzysztof) ***183***, ***223***, ***224***, ***225***, ***246***, ***247***, ***248***, ***290***, ***301***, ***302***
Бабко Марцин (Babko Marcin) ***522***
Багно Всеволод Евгеньевич ***228***
Базан Томаш (Bazan Tomasz) ***340***, ***533***, ***542***
Базылёв Людвик (Bazylow Ludwik) ***471***
Байон Филип (Bajon Filip) ***109***
Байор Петр (Bajor Piotr) ***387***
Байрон Джордж Гордон (Byron George Gordon) ***107***, ***162***, ***503***, ***520***, ***521***, ***529***
Бака Мирослав (Baka Mirosław) ***315***
Балабанов Алексей Октябринович ***535***, ***536***, ***537***
Бальзак Оноре де (Balzac Honoré de) ***25***, ***163***, ***393***, ***394***, ***420***, ***422***, ***436***, ***438***, ***439***, ***467***, ***472***, ***496***, ***514***, ***561***
Бальмонт Константин Дмитриевич ***126***
Банасяк Мирослав (Banasiak Mirosław) ***467***

Банашевски Богдан (Banaszewski Bogdan) ***397***
Бандо Тамасабуро (Bando Tamasaburo) ***231***, ***232***
Баран Мирослав (Baran Mirosław) ***121***, ***157***
Баран Петр (Baran Piotr) ***208***
Барановска Малгожата (Baranowska Małgorzata) ***412***
Бараньски Дариуш (Barański Dariusz) ***168***, ***169***, ***569***
Бардиевска Лилиана (Bardijewska Liliana) ***400***
Барретт Роджер Кит «Сид» (Barrett Roger Keith "Syd") ***528***
Барт Ролан (Barthes Roland) ***429***
Бартенев Александр Михайлович ***565***
Барышев Гурий Иларионович (Барышаў Гурый Іларыёнавіч) ***336***
Басаев Шамиль Салманович (Баси Салман Воі Шемал) ***358***
Басинский Павел Валерьевич ***110***
Баталов Алексей Владимирович ***54***, ***55***, ***91***
Батко Збигнев (Batko Zbigniew) ***30***, ***31***, ***457***
Бауман Зыгмунт (Bauman Zygmunt) ***148***
Бахтин Михаил Михайлович ***20***, ***31***, ***36***, ***41***, ***140***, ***183***, ***220***, ***285***, ***299***, ***327***, ***330***, ***368***, ***387***, ***539***
Башевис-Зингер Исаак (Bashevis Singer Isaac) ***395***, ***396***, ***397***
Беджицки Кшиштоф (Biedrzycki Krzysztof) ***59***, ***180***, ***374***
Беднарчик Доминика (Bednarczyk Dominika) ***245***
Бежин Леонид Евгеньевич ***81***, ***110***
Бейлин Марек (Beylin Marek) ***436***
Беккет Сэмюэл (Beckett Samuel) ***75***, ***201***, ***448***, ***505***
Белик-Робсон Агата (Bielik-Robson Agata) ***263***, ***494***
Белинский Виссарион Григорьевич ***78***, ***79***, ***119***, ***353***, ***472***
Беловолов Геннадий Владимирович прот. ***114***
Белый Андрей (настоящее имя – Бугаев Борис Николаевич) ***26***, ***125***, ***126***, ***368***
Бельчиков Николай Федорович ***387***
Беляк Анна (Bielak Anna) ***531***
Беляньска Анна (Bielańska Anna) ***315***
Беляс Катажина (Bielas Katarzyna) ***45***, ***46***, ***52***, ***96***, ***187***, ***188***, ***190***, ***191***, ***232***, ***241***, ***284***, ***377***, ***457***, ***530***, ***534***, ***552***
Беназе Жак (Bénazet Jacques) ***94***
Бенвилл Джон (Banville John) ***442***
Бенедикт XVI Папа (лат. Benedictus PP. XVI), в миру – Ратцингер Йозеф Алоиз (Ratzinger Joseph Alois) ***114***, ***488***, ***489***, ***490***, ***491***, ***492***, ***493***
Беньковска Эва (Bieńkowska Ewa) ***29***, ***193***, ***194***
Беньчик Марек (Bieńczyk Marek) ***88***
Бергер Хельмут (Berger Helmut) ***261***
Бергман Ингмар (Bergman Ingmar) ***40***, ***47***, ***219***
Бёрджесс Энтони (Burgess Anthony) ***408***
Бердымухамедов Гурбангулы Мяликгулиевич (Berdimuhamedow Gurbanguly Mälikgulyýewiç) ***468***
Бердяев Николай Александрович ***16***, ***18***, ***35***, ***61***, ***126***, ***220***, ***288***, ***293***, ***294***, ***297***, ***333***, ***355***, ***451***, ***464***, ***465***
Береза Хенрик (Bereza Henryk) ***505***
Березкин Виктор Иосифович ***286***, ***335***
Березкина Светлана Вениаминовна ***70***
Берендт Кшиштоф (Berendt Krzysztof) ***248***
Бересски Дариуш (Bereski Dariusz) ***218***
Бересь Витольд (Bereś Witold) ***48***
Берич Гойко (Berić Gojko) ***363***
Берлин Исайя (Berlin Isaiah) ***31***, ***452***
Бернат Доминика (Bernat Dominika) ***383***
Бернацка Иоанна (Biernacka Joanna) ***210***
Берначез Реймонд (Bernatchez Raymond) ***287***
Бернхард Томас (Bernhard Thomas) ***44***
Бероньски Казимеж (Bieroński Kazimierz) ***553***
Берроуз Уильям Сьюард (Burroughs William Seward) ***515***
Бёртон Тим (Burton Tim) ***511***
Берут Болеслав (Bierut Bolesław) ***397***, ***398***
Бетховен Людвиг ван (Beethoven Ludwig van) ***72***
Бжезиньска Агнешка (Brzezińska Agnieszka) ***386***
Бжик Ремигиуш (Brzyk Remigiusz) ***130***
Бжоза Халина (Brzoza Halina) ***13***, ***35***
Бжозовски Станислав (Brzozowski Stanisław) ***390***, ***406***, ***407***, ***484***

Биконт Анна (Bikont Anna) ***24***, ***70***, ***394***, ***529***
Бинош Жюльет (Binoche Juliette) ***173***
Бинцзянь Чжан (Bingjian Zhang) ***120***
Биста Хенрик (Bista Henryk) ***130***
Биш (Bisz), настоящее имя – Ярушевски Ярослав (Jaruszewski Jarosław) ***525***
Бланшар Пьер (Blanchard Pierre) ***198***
Блинков Дмитрий ***220***
Блок Александр Александрович ***15***, ***26***, ***77***, ***126***, ***403***, ***420***
Блок Александр Львович ***403***
Бломгрен Вильхельм (Blomgren Vilhelm) ***256***
Блют Рафал Марцели (Blüth Rafał Marceli) ***404***
Блющ Пшемыслав (Bluszcz Przemysław) ***541***
Бобек Филип (Bobek Filip) ***369***
Бобровски Шимон (Bobrowski Szymon) ***210***, ***211***
Бовуа Даниель (Beauvois Daniel) ***393***
Богалецки Петр (Bogalecki Piotr) ***160***
Богомолов Константин Юрьевич ***546***, ***547***
Богородица (Богоматерь, Матерь Божья, Дева Мария, Пресвятая Дева, Мадонна) ***197***, ***198***, ***326***, ***327***, ***375***, ***377***, ***458***, ***491***, ***582***
Богуславски Юзеф (Bogusławski Józef) ***11***
Богуцки Марек (Bogucki Marek) ***218***
Бодлер Шарль (Baudelaire Charles) ***409***, ***436***, ***449***, ***520***, ***521***
Божек Яцек (Bożek Jacek) ***284***
Бой-Желеньски Тадеуш (Boy-Żeleński Tadeusz) ***38***
Бокар Тьерно (Bokar Tierno) ***338***
Бомановска Мажена (Bomanowska Marzena) ***31***, ***511***
Бонашевски Мариуш (Bonaszewski Mariusz) ***233***, ***234***, ***312***
Боньча-Шабловски Ян (Bończa-Szabłowski Jan) ***238***, ***239***, ***240***, ***255***
Бопре Барбара (Beaupre Barbara) ***308***, ***309***
Бор Гарри (Baur Harry) ***198***
Боровец Казимеж (Borowiec Kazimierz) ***117***
Боровска Божена (Borowska Bożena) ***203***
Боровски Марцин (Borowski Marcin) ***13***
Бортко Владимир Владимирович (младший) ***55***, ***511***
Борхес Хорхе Луис (Borges Jorge Luis) ***169***
Борчух Михал (Borczuch Michał) ***542***
Босх Иероним (Bosch Hieronymus) ***147***
Бохенек-Франчакова Регина (Bochenek-Franczakowa Regina) ***93***
Бохеньски Яцек (Bocheński Jacek) ***312***
Бохняж Хенрика (Bochniarz Henryka) ***85***
Бохун Михал (Bohun Michał) ***13***, ***65***
Боч Магда (Boć Magda) ***315***
Бочаров Сергей Георгиевич ***557***
Боярска Анна (Bojarska Anna) ***305***
Брадецки Тадеуш (Bradecki Tadeusz) ***117***
Браль Гжегож (Bral Grzegorz) ***250***, ***251***, ***348***
Брантли Бен (Brantley Ben) ***337***
Братковски Петр (Bratkowski Piotr) ***35***, ***162***, ***397***, ***410***, ***411***, ***429***
Браун Дэн (Brown Dan) ***544***
Брежнев Леонид Ильич ***148***
Брейдыгант Станислав (Brejdygant Stanisław) ***118***, ***119***, ***222***, ***223***
Брессон Робер (Bresson Robert) ***55***, ***119***, ***120***, ***371***, ***376***, ***377***, ***378***, ***384***
Брехт Бертольд (Brecht Bertold) ***447***
Бродский Иосиф Александрович ***14***, ***35***, ***76***, ***77***, ***78***, ***115***, ***143***, ***144***, ***148***, ***175***, ***392***, ***397***, ***415***, ***420***, ***434***, ***452***, ***560***
Брожонович Малгожата (Brożonowicz Małgorzata) ***185***
Броневски Владислав (Broniewski Władysław) ***26***, ***151***, ***526***
Бронте Эмили (Brontë Emily) ***515***
Бронятовска Хенрика (Broniatowska Henryka) ***435***
Брудницки Ян Здзислав (Brudnicki Jan Zdzisław) ***408***
Брузда Эль (Bruzda El) ***345***
Брук Питер (Brook Peter) ***173***, ***336***, ***337***, ***338***
Брылиньски Артур (Bryliński Artur) ***82***
Брыльска Барбара (Brylska Barbara) ***475***
Брындаль Рафал (Bryndal Rafał) ***512***
Брюсов Валерий Яковлевич ***126***
Бубень Анджей (Bubień Andrzej) ***97***, ***99***, ***217***, ***218***, ***321***, ***322***, ***375***, ***541***
Будённый Семен Михайлович ***390***
Будник Ярослав (Budnik Jarosław) ***171***
Бужик Эугениуш кс. (Burzyk Eugeniusz ks.) ***496***
Бузек Агата (Buzek Agata) ***211***, ***252***, ***253***, ***254***
Буковски Чарльз (Bukowski Charles) ***427***

Буковский Владимир Константинович ***392***
Булгаков Михаил Афанасьевич ***24***, ***28***, ***36***, ***45***, ***123***, ***159***, ***161***, ***237***, ***319***, ***333***, ***392***, ***415***, ***419***, ***435***, ***457***, ***475***, ***476***, ***511***, ***522***, ***524***, ***556***, ***561***, ***562***, ***563***
Булгаков Сергей (Сергий) Николаевич о. ***311***, ***377***, ***451***
Булычев Кир (настоящее имя – Можейко Игорь Всеволодович) ***516***, ***517***
Бунин Иван Алексеевич ***26***, ***333***, ***353***, ***366***, ***481***, ***525***, ***556***
Бунш Яцек (Bunsch Jacek) ***320***
Бунюэль Луис (Buñuel Luis) ***530***
Бурда Петр (Burda Piotr) ***168***, ***174***
Бурка Пидар де (Burca Peadar de) ***572***
Бурнетко Кшиштоф (Burnetko Krzysztof) ***48***
Буры Марта (Bury Marta) ***385***
Буцка Малгожата (Bucka Małgorzata) ***208***
Буш-младший Джордж Уокер (Bush George Walker) ***473***
Буякевич Иоанна (Bujakiewicz Joanna) ***161***
Быков Василь Владимирович (Быкаў Васіль Уладзіміравіч) ***437***
Быков Дмитрий Львович ***269***, ***471***
Быков Юрий Анатольевич ***537***
Бюлов Ханс фон (Bülow Hans von) ***93***
Бюхнер Георг (Büchner Georg) ***141***
Бялы Вацлав (Biały Wacław) ***557***

Ваглевски Войцех (Waglewski Wojciech) ***525***, ***526***
Вагнер Рихард (Wagner Richard) ***50***, ***263***, ***313***, ***379***
Вайда Анджей (Wajda Andrzej) ***46***, ***47***, ***48***, ***49***, ***50***, ***51***, ***52***, ***53***, ***54***, ***55***, ***57***, ***90***, ***192***, ***199***, ***202***, ***218***, ***220***, ***229***, ***230***, ***231***, ***232***, ***233***, ***234***, ***235***, ***236***, ***237***, ***238***, ***241***, ***244***, ***249***, ***251***, ***252***, ***254***, ***258***, ***259***, ***273***, ***275***, ***276***, ***277***, ***278***, ***279***, ***280***, ***281***, ***282***, ***283***, ***286***, ***289***, ***291***, ***297***, ***303***, ***325***, ***338***, ***345***, ***407***, ***464***, ***501***, ***523***, ***524***, ***530***, ***552***, ***579***
Вайсберг-Цыбульски Александр Семенович (или – Вайссберг; также – Вайсберг-Цыбульски Александр (Weissberg-Cybulski Alexander)) ***129***
Вакс Руби (Wax Ruby) ***72***
Вакулиньски Кшиштоф (Wakuliński Krzysztof) ***259***
Валаровска Изабелла (Walarowska Izabela) ***158***
Валашек Иоанна (Walaszek Joanna) ***48***
Валенса Лех (Wałęsa Lech) ***62***, ***327***, ***475***, ***495***, ***503***
Валери Поль (Valéry Paul) ***409***
Валицки Анджей (Walicki Andrzej) ***12***, ***40***, ***360***, ***361***
Ван-Гог Винсент (Gogh Vincent van) ***520***, ***521***
Варга Кшиштоф (Varga Krzysztof) ***26***, ***88***, ***436***, ***465***, ***503***, ***504***, ***505***, ***514***, ***538***, ***547***, ***558***
Варламова Дарина Валерьевна ***456***
Варликовски Кшиштоф (Warlikowski Krzysztof) ***150***, ***151***
Варминьски Януш (Warmiński Janusz) ***275***
Варунек Юлиуш Кшиштоф (Warunek Juliusz Krzysztof) ***312***
Варшавски Давид (Warszawski Dawid) ***362***, ***363***
Варянов Николай (Warianow Mikołaj) – см. **Яжина** Гжегож
Василевска Моника (Wasilewska Monika) ***222***, ***223***, ***293***
Васильев Анатолий Александрович ***222***, ***317***
Ват Александр (Wat Aleksander) ***26***, ***43***, ***58***, ***162***, ***294***, ***307***, ***308***, ***312***, ***314***, ***316***, ***321***, ***338***, ***443***, ***498***, ***550***
Вегнер Дэниел (Wegner Daniel) ***102***
Ведеманн Марек (Wedemann Marek) ***11***, ***142***
Вежбицки Альфред Марек кс. (Wierzbicki Alfred Marek ks.) ***498***, ***499***
Вейль Симона (Weil Simone) ***284***
Вележиньска Эва (Wieleżyńska Ewa) ***436***
Венглярчик Бартош (Węglarczyk Bartosz) ***320***
Венжик Катажина (Wężyk Katarzyna) ***445***
Венцкевич Роберт (Więckiewicz Robert) ***241***, ***428***
Венцлова Томас (Venclova Tomas) ***78***, ***460***, ***461***, ***462***, ***463***, ***494***
Верди Джузеппе (Verdi Giuseppe) ***218***
Вересаев Викентий Викентьевич (настоящая фамилия – Смидович) ***368***
Верлен Поль (Verlaine Paul) ***87***, ***88***, ***520***, ***521***
Верн Жюль (Verne Jules) ***565***
Вернер Матеуш (Werner Mateusz) ***243***

Версаче Джанни (Versace Gianni) ***415***
Весолек Эльжбета (Wesołek Elżbieta) ***158***
Весоловски Петр (Wesołowski Piotr) ***562***
Ветулани Ежи (Vetulani Jerzy) ***453***, ***454***
Вечёркевич Павел (Wieczorkiewicz Paweł) ***471***
Видлок-Журек Беата (Widłok-Żurek Beata) ***284***
Визнер Мацей (Wizner Maciej) ***248***, ***302***
Вик Бьерг (Vik Bjørg) ***432***
Виктор Мариола (Wiktor Mariola) ***324***, ***325***, ***330***
Виллас Виолетта (Villas Violetta), настоящее имя – Господарек Чеслава Мария (Gospodarek Czesława Maria) ***529***
Вильдштейн Бронислав (Wildstein Bronisław) ***505***
Вильк Илона (Wilk Ilona) ***208***
Вильсон Ламберт (Wilson Lambert) ***279***
Вильхельми Роман (Wilhelmi Roman) ***151***
Вильхельмова Татьяна (Vilhelmová Tatiana) ***243***
Виноградов Игорь Иванович ***476***, ***477***
Висконти Лукино (Visconti Luchino) ***119***, ***120***, ***261***, ***262***
Висневска Катажина (Wiśniewska Katarzyna) ***174***
Висневска Катажина М. (Wiśniewska Katarzyna M.) ***371***
Висневски Казимеж (Wiśniewski Kazimierz) ***397***
Висновска Мария (Wisnowska Maria) ***565***
Виткаци (Witkacy; настоящее имя – Виткевич Станислав Игнаций (Witkiewicz Stanisław Ignacy)) ***165***, ***167***, ***168***, ***169***, ***171***, ***172***, ***173***, ***177***, ***178***, ***223***, ***224***, ***542***, ***555***, ***562***
Витковска Моника (Witkowska Monika) ***107***
Витковски Анджей (Witkowski Andrzej) ***312***
Витковски Михал (Witkowski Michał) ***436***, ***495***
Виттлин Юзеф (Wittlin Józef) ***459***
Вишневски Януш (Wiśniewski Janusz) ***209***
Влодарска Уршуля (Włodarska Urszula) ***16***
Внук Тадеуш (Wnuk Tadeusz) ***317***
Вогюэ Эжен Мельхиор де (Vogue Eugene-Melchior de) ***557***
Водецка (Водецка-Ласота) Дорота (Wodecka (Wodecka-Lasota) Dorota) ***101***, ***103***, ***366***, ***421***, ***428***, ***490***, ***495***, ***561***
Водзиньски Цезарий (Wodziński Cezary) ***13***, ***18***, ***39***, ***40***, ***41***, ***64***, ***65***, ***255***, ***310***, ***330***, ***338***, ***339***, ***340***, ***343***, ***344***, ***345***, ***346***, ***349***, ***540***
Водзиславска Юстина (Wodzisławska Justyna) ***429***
Воевудзки Куба (Wojewódzki Kuba) ***510***
Возьняк Анета (Woźniak Aneta) ***164***
Возьняк Ольга (Woźniak Olga) ***102***, ***182***
Войдовски Богдан (Wojdowski Bogdan) ***237***
Войт Джон (Voight Jon) ***486***
Войтыла Кароль (Wojtyła Karol) – см. **Иоанн Павел II**
Войцехович Камила (Wojciechowicz Kamila) ***118***
Войцеховски Марцин (Wojciechowski Marcin) ***48***, ***51***, ***69***, ***87***, ***176***, ***179***, ***277***, ***281***, ***282***, ***283***, ***402***, ***525***, ***544***
Войцеховски Яцек (Wojciechowski Jacek) ***205***
Волек Томаш (Wołek Tomasz) ***85***
Волек Ян (Wołek Jan) ***381***
Волкановска-Колодзей Эва (Wołkanowska-Kołodziej Ewa) ***332***
Волкерс Ян (Wolkers Jan) ***85***
Волковски Петр (Wołkowski Piotr) ***501***
Володько-Буткевич Алиция (Wołodźko-Butkiewicz Alicja) ***545***
Волошин Игорь Павлович ***536***
Волошин Максимилиан Александрович ***14***, ***20***, ***353***
Волчек Галина Борисовна ***280***, ***281***, ***282***, ***283***
Вольбах Рышард (Wolbach Ryszard) ***524***
Вольны-Хамкало Агнешка (Wolny-Hamkało Agnieszka) ***419***
Вольняковски Ян (Wolniakowski Jan) ***559***
Вольф Гжегож (Wolf Grzegorz) ***302***
Вольфф-Повенска Анна (Wolff-Powęska Anna) ***479***, ***480***, ***481***, ***482***
Воннегут Курт (Vonnegut Kurt) ***68***, ***522***, ***533***
Вонс Марек (Wąs Marek) ***561***
Воронович Адам (Woronowicz Adam) ***289***, ***347***
Воропаев Владимир Алексеевич ***451***
Ворошильски Виктор (Woroszylski Wiktor) ***13***

Восевич Лешек (Wosiewicz Leszek) ***200***
Восиньска Агнешка (Wosińska Agnieszka) ***211***
Воян Катажина (Wojan Katarzyna) ***114***
Вроньски Павел (Wroński Paweł) ***175***, ***360***, ***361***, ***362***, ***471***, ***485***, ***497***
Вроцлавски Бронислав (Wrocławski Bronisław) ***130***, ***159***, ***347***
Врубель Данута (Wróbel Danuta) ***161***
Врубель Мажена (Wróbel Marzena) ***171***
Врубель Марика (Wróbel Marika) ***160***
Врубель Михаил Александрович ***525***
Врублевски Бартош (Wróblewski Bartosz) ***534***
Вуйцик Магда (Wójcik Magda) ***309***
Вуйцяк Эва (Wójciak Ewa) ***484***
Вулф Вирджиния (Woolf Virginia) ***515***
Вурст Кончита (Wurst Conchita), настоящее имя – Нойвирт Томас «Том» (Neuwirth Thomas "Tom") ***524***
Выжиньска Дорота (Wyżyńska Dorota) ***138***, ***236***, ***238***, ***239***, ***240***, ***241***, ***242***, ***283***, ***320***, ***386***, ***387***, ***547***
Вырембковска Луиза (Wyrębkowska Luiza) ***561***
Вырыпаев Иван Александрович ***41***, ***506***
Высоцка Барбара (Wysocka Barbara) ***382***, ***383***, ***384***, ***385***
Высоцкий Владимир Семенович ***149***, ***174***, ***568***
Выспяньски Станислав (Wyspański Stanisław) ***48***
Вышиньска Малгожата (Wyszyńska Małgorzata) ***132***
Вяземский Петр Андреевич ***75***

Гаврысь Цезарий (Gawryś Cezary) ***64***
Гадач Тадеуш (Gadacz Tadeusz) ***478***, ***479***, ***499***, ***500***
Гадомски Витольд (Gadomski Witold) ***157***, ***450***
Гаев Дмитрий Владимирович ***178***, ***179***
Гаевски Ярослав (Gajewski Jarosław) ***285***
Газманов Олег Михайлович ***525***
Гайдар Егор Тимурович ***264***, ***265***
Гайос Януш (Gajos Janusz) ***210***, ***376***, ***378***
Галик Томаш (Halík Tomáš) ***197***, ***198***
Гамсун Кнут (Hamsun Knut) ***433***
Ганди Махатма (Gandhi Mahatma) ***62***
Гарапих Михал П. (Garapich Michał P.) ***100***
Гарлиньски Юзеф (Garliński Józef) ***84***
Гарнет Констанция Клара (Garnett Constance Clara); урожденная – Блэк (Black) ***405***
Гарнет Эдвард (Garnett Edward) ***405***
Гаспаров Михаил Леонович ***368***
Гауптман Герхард (Hauptmann Gerhart) ***141***
Гацек Анна (Gacek Anna) ***529***
Гацык Магда (Gacyk Magda) ***179***
Гашек Ярослав (Hašek Jaroslav) ***426***, ***427***
Гвит Лех (Gwit Lech) ***58***
Гдовски Витольд (Gdowski Witold) ***522***
Геббельс Йозеф (Goebbels Joseph) ***169***, ***265***
Гегель Георг Вильгельм Фридрих (Hegel Georg Wilhelm Friedrich) ***426***
Гедеон Саша (Gedeon Saša) ***55***, ***242***, ***243***
Гедройц Ежи (Giedroyć Jerzy) ***36***, ***393***, ***403***, ***404***
Гедрыс Гжегож (Giedrys Grzegorz) ***97***, ***98***, ***217***, ***339***, ***344***, ***421***, ***563***
Гез Марина ***220***
Гейслерова Анна (Geislerová Anna) ***243***
Геллер Леонид Михайлович (франц. Heller Leonid) ***73***
Герберт Френк (Herbert Frank) ***25***
Герек Эдвард (Gierek Edward) ***530***
Гёрке Ивона (Görke Iwona) ***349***
Герман Анна Виктория (Hörmann Anna; German Anna Wiktoria); в замужестве – Герман-Тухольска Анна Виктория (German-Tucholska Anna Wiktoria) ***475***, ***529***
Герман Катажина (Herman Katarzyna) ***21***
Гертых Роман (Giertych Roman) ***164***, ***166***, ***167***, ***168***, ***169***, ***170***, ***171***, ***172***, ***173***, ***174***, ***177***, ***180***, ***569***
Герцен Александр Иванович ***353***, ***354***, ***355***, ***357***, ***358***, ***453***, ***461***, ***462***, ***463***, ***464***, ***465***
Гессе Герман (Hesse Hermann) ***7***, ***45***, ***433***, ***435***
Гесслер Магда (Gessler Magda) ***565***
Гёте Иоганн Вольфганг фон (Goethe Johann Wolfgang von) ***107***, ***126***, ***162***, ***164***, ***166***, ***167***, ***169***, ***171***, ***172***, ***393***, ***503***
Гжеля Ремигиуш (Grzela Remigiusz) ***41***, ***273***, ***288***
Гживач Марта (Grzywacz Marta) ***104***
Гживач Януш (Grzywacz Janusz) ***312***
Гжимиславски Лукаш (Grzymisławski Łukasz) ***434***, ***444***
Гибас Ярослав (Gibas Jarosław) ***521***, ***566***

Гидель Славомир (Gidel Sławomir) ***314***
Гижицки Марцин (Giżycki Marcin) ***59***
Гиллиган Джеймс (Gilligan James) ***534***
Гилмор Микэл (Gilmore Mikal) ***46***
Гинзбург Евгения Соломоновна ***129***, ***333***, ***392***
Гиннесс Алек (Guinness Alec) ***337***
Гир Ричард (Gere Richard) ***415***
Гитлер Адольф (Hitler Adolf) ***69***, ***94***, ***128***, ***143***, ***200***, ***262***, ***263***, ***264***, ***365***, ***432***
Глива Сильвия (Gliwa Sylwia) ***321***
Глинка Михаил Иванович ***75***, ***525***
Глиньска Агнешка (Glińska Agnieszka) ***380***
Глиньски Роберт (Gliński Robert) ***215***
Глобиш Кшиштоф (Globisz Krzysztof) ***199***
Гловацки Павел (Głowacki Paweł) ***210***
Гловацки Петр (Głowacki Piotr) ***292***
Гловацки Януш (Głowacki Janusz) ***380***, ***414***, ***415***, ***416***, ***503***
Глуховски Петр (Głuchowski Piotr) ***279***, ***543***, ***544***
Глыбин Ежи (Głybin Jerzy) ***312***
Глюксманн Андре (Glucksmann André) ***193***, ***194***, ***195***, ***196***
Гляйхгевихт Александр (Gleichgewicht Aleksander) ***557***
Гневковска Катажина (Gniewkowska Katarzyna) ***319***
Гоголь Николай Васильевич ***26***, ***37***, ***41***, ***53***, ***61***, ***66***, ***69***, ***87***, ***95***, ***123***, ***125***, ***130***, ***147***, ***150***, ***152***, ***176***, ***200***, ***220***, ***237***, ***265***, ***269***, ***281***, ***316***, ***333***, ***392***, ***395***, ***408***, ***415***, ***421***, ***423***, ***435***, ***450***, ***451***, ***452***, ***460***, ***464***, ***472***, ***478***, ***481***, ***513***, ***557***, ***563***
Годлевска Иоанна (Godlewska Joanna) ***550***
Годунов Борис Федорович ***475***
Гожковски Игорь (Gorzkowski Igor) ***252***, ***253***, ***254***
Гозьлиньски Павел (Goźliński Paweł) ***31***, ***32***, ***110***
Гойтиева Юлия (Goiteva Julia) ***97***
Голдинг Уильям (Golding William) ***133***
Голосовкер Яков Эммануилович ***352***, ***353***
Голсуорси Джон (Galsworthy John) ***405***
Голь Шарль де (Gaulle Charles de) ***472***
Гольбейн Ганс Младший (Holbein Hans der Jüngere) ***73***, ***74***, ***191***, ***400***
Гомбрович Витольд (Gombrowicz Witold) ***39***, ***69***, ***70***, ***71***, ***85***, ***130***, ***165***, ***166***, ***168***, ***169***, ***170***, ***171***, ***172***, ***173***, ***174***, ***201***, ***392***, ***423***, ***431***, ***496***, ***505***, ***520***, ***521***, ***525***, ***555***
Гомер ***25***, ***159***, ***269***
Гомес Хоакин (Gómez Joaquín) ***467***
Гондович Ян (Gondowicz Jan) ***23***, ***84***, ***136***, ***264***, ***352***, ***353***, ***393***
Гонет Кристина (Gonet Krystyna) ***408***
Гонтарь Данила дьякон ***330***
Гончаров Иван Александрович ***418***
Горбачев Михаил Сергеевич ***199***
Горчиньска Рената (Gorczyńska Renata) ***559***
Горький Максим ***20***, ***237***, ***390***
Госинни Рене (Goscinny René) ***518***
Грабал Богумил (Hrabal Bohumil) ***426***, ***427***, ***428***, ***429***, ***527***
Грабовска Уршуля (Grabowska Urszula) ***251***
Грабовска-Олива Барбара (Grabowska-Oliwa Barbara) ***199***
Градовский Александр Дмитриевич ***450***
Грасс Гюнтер (Grass Günter) ***78***, ***400***
Грасс Филип (Grass Philip) ***382***
Греко Эль (Greco El) ***191***
Григорий XVI Папа (лат. Gregorius PP. XVI), в миру – Капеллари Бартоломео Альберто (Cappellari Bartolomeo Alberto) ***359***
Григорович Дмитрий Васильевич ***79***, ***262***
Григорьев Аполлон Александрович ***139***, ***452***
Гриневицкий Игнатий Иоахимович (Грыневіцкі Ігнат Іаахімавіч) ***271***
Гришковец Евгений Валерьевич ***41***
Гроновы Яцек (Gronowy Jacek) ***317***
Гронч евска Гражина (Gronczewska Grażyna) ***57***
Гроссман Василий Семенович ***342***, ***472***, ***473***
Гроссман Леонид Петрович ***368***
Гротовска Хелена (Grotowska Helena); до замужества – Кампо-Шипио Г. де (итал. Scipio del Campo) ***226***
Гротовски Ежи (Grotowski Jerzy) ***173***, ***252***, ***284***, ***286***, ***287***, ***316***, ***319***, ***337***, ***369***, ***370***, ***380***, ***450***, ***483***
Гроховска Агнешка (Grochowska Agnieszka) ***547***

Гроховска Магдалена (Grochowska Magdalena) ***53***, ***113***, ***311***, ***379***, ***380***, ***404***, ***465***, ***479***, ***488***
Грохоля Катажина (Grochola Katarzyna) ***495***
Груца Радослав (Gruca Radosław) ***82***
Грушецка Марта (Gruszecka Marta) ***314***
Грушка Каролина (Gruszka Karolina) ***506***
Грыдзевски Мечислав (Grzydzewski Mieczysław) ***84***
Гудейко Мария (Gudejko Maria) ***222***
Гузе Иоанна (Guze Joanna) ***289***, ***409***
Гузик Петр (Guzik Piotr) ***420***
Гузовски Мирослав (Guzowski Mirosław) ***383***
Гуле Ив (Goulais Yves) ***208***, ***209***
Гульда Пшемыслав (Gulda Przemysław) ***248***, ***301***, ***554***
Гумилев Николай Степанович ***23***
Гут Дорота (Gut Dorota) ***551***
Гутек Роман (Gutek Roman) ***425***
Гэмбон Майкл (Gambon Michael) ***91***
Гюго Виктор (Hugo Victor) ***107***, ***311***

Давид Филип (David Filip) ***364***
Давидовски Веслав о. (Dawidowski Wiesław o.) ***492***
Давыдова Марина Юрьевна ***337***
Дайбор Агнешка (Dajbor Agnieszka) ***516***
Далия Эйтор (Dhalia Heitor) ***216***, ***217***
Даменцки Гжегож (Damęcki Grzegorz) ***200***, ***234***, ***235***, ***239***, ***240***
Данилевский Николай Яковлевич ***16***, ***355***, ***494***
Даниэль Юлий Маркович ***19***
Данте Алигьери (Dante Alighieri) ***422***, ***503***
Дарвин Чарлз (Darwin Charles) ***182***
Дащиньски Роман (Daszczyński Roman) ***115***, ***177***, ***464***, ***525***
Дворак Марта (Dvorak Marta) ***430***
Двулит Артур (Dwulit Artur) ***335***
Деглер Януш (Degler Janusz) ***167***, ***168***
Делич Денис (Delić Denis) ***82***
Дельпи Жюли (Delpy Julie) ***203***
Дембицки Марек (Dębicki Marek) ***569***
Дембовска Анна С. (Dębowska Anna S.) ***67***, ***219***, ***220***, ***221***, ***258***, ***263***, ***333***, ***420***
Демиркубуз Зеки (Demirkubuz Zeki) ***425***
Демл Якуб (Deml Jakub) ***429***
Демпси Патрик (Dempsey Patrick) ***202***, ***203***
Денель Яцек (Dehnel Jacek) ***419***, ***420***
Денст Мариуш (Denst Mariusz) ***180***
Депта Мария (Depta Maria) ***571***
Дептух Петр (Deptuch Piotr) ***263***
Деркачев Иоанна (Derkaczew Joanna) ***72***, ***131***, ***132***, ***138***, ***283***, ***383***, ***384***, ***542***, ***572***
Деррида Жак (Derrida Jacques) ***435***
Джейлан Нури Бильге (Ceylan Nuri Bilge) ***423***, ***424***
Джеймс Генри (James Henry) ***60***
Джексон Майкл (Jackson Michael) ***44***, ***511***
Джексон Питер Роберт (Jackson Peter Robert) ***394***
Джексон Роберт Луис (Jackson Robert Louis) ***211***
Джойс Джеймс (Joyce James) ***23***, ***78***, ***160***, ***387***, ***529***, ***543***, ***555***
Джоунс Джон (Jones John) ***57***, ***155***, ***156***
Джоунс Малькольм (Jones Malcolm) ***155***
Дзержинский Феликс Эдмундович (Dzierżyński Feliks) ***186***, ***460***
Дзиковски Блажей (Dzikowski Błażej) ***519***
Диана принцесса (Diana) ***415***
Дибич-Забалканский Иван Иванович (до поступления на русскую службу – Дибич-унд-Нартен Ганс Карл Фридрих Антон фон (Diebitsch und Narten Hans Karl Friedrich Anton von)) ***354***
Дик Филип Киндред (Dick Philip Kindred) ***515***, ***516***
Дикёттер Франк (Dikötter Frank) ***274***
Диккенс Чарльз (Dickens Charles) ***163***, ***269***, ***401***, ***438***, ***444***, ***445***, ***531***
Дитрих Марлен (Dietrich Marie Magdalene “Marlene”) ***545***
Длугоньска Ольга Барбара (Długońska Olga Barbara) ***248***
Длугош Антони кс. еп. (Długosz Antoni ks. bp.) ***68***
Добешевски Януш (Dobieszewski Janusz) ***133***
Добрачиньски Ян (Dobraczyński Jan) ***170***, ***171***
Добровольски Яцек (Dobrowolski Jacek) ***190***
Доброчиньски Бартоломей (Dobroczyński Bartłomiej) ***184***
Додин Лев Абрамович ***316***

Доленга-Мостович Тадеуш (Dołęga-Mostowicz Tadeusz) ***415***
Домагала Цезарий (Domagała Cezary) ***400***
Домалик Анджей (Domalik Andrzej) ***210***, ***212***, ***233***, ***234***, ***235***, ***236***, ***237***, ***238***, ***239***, ***240***
Домбровска Мария (Dąbrowska Maria) ***25***, ***403***
Домбровска Моника (Dąbrowska Monika) ***423***
Домин Януш (Domin Janusz) ***562***
Домославски Артур (Domosławski Artur) ***68***, ***194***
Донимирска Эльжбета (Donimirska Elżbieta) ***100***
Доперала Анджей (Dopierała Andrzej) ***312***
Дороциньски Марцин (Dorociński Marcin) ***234***, ***235***, ***239***, ***240***
Дорфман Ариель (Dorfman Ariel) ***430***, ***431***
Достатни Томаш (Dostatni Tomasz) ***40***, ***343***
Достоевская Анна Григорьевна (урожденная – Сниткина) ***25***, ***73***, ***74***, ***89***, ***90***, ***91***, ***92***, ***93***, ***94***, ***95***, ***98***, ***104***, ***105***, ***106***, ***107***, ***108***, ***109***, ***110***, ***111***, ***112***, ***113***, ***114***, ***236***, ***377***, ***565***
Достоевская Любовь Федоровна ***95***, ***110***
Достоевская Мария Дмитриевна (урожденная – Констант, в первом браке – Исаева) ***80***, ***104***, ***108***
Достоевская Мария Федоровна (урожденная – Нечаева) ***70***
Достоевская Софья Федоровна ***109***
Достоевская Эмилия Федоровна (урожденная – Дитмар) ***108***, ***111***, ***351***
Достоевский Алексей Федорович ***113***
Достоевский Андрей Михайлович ***107***
Достоевский Дмитрий Андреевич ***551***
Достоевский Михаил Андреевич ***69***, ***70***, ***80***
Достоевский Михаил Михайлович ***80***, ***82***, ***108***, ***136***, ***142***, ***207***, ***355***, ***356***, ***357***, ***389***, ***456***
Достоевский Николай Михайлович ***108***, ***356***
Достоевский Эугениуш (Dostojewski Eugeniusz), настоящая фамилия – Харбал (Harbal) ***18***
Дробчиньска Кристина (Drobczyńska Krystyna) ***106***
Дробчиньски Збигнев (Drobczyński Zbigniew) ***106***
Друа Роже-Поль (Droit Roger-Pol) ***194***
Друждж Ивона (Dróżdż Iwona) ***212***
Дрыжакова Елена Николаевна ***354***
Дубин Борис Владимирович ***35***
Дубровска Магдалена (Dubrowska Magdalena) ***565***
Дувакин Виктор Дмитриевич ***19***
Дуда Анджей (Duda Andrzej) ***497***
Дуда Себастиан (Duda Sebastian) ***93***, ***469***
Дудзик Роберт (Dudzik Robert) ***317***
Дудкин Виктор Викторович ***123***, ***141***, ***493***
Думала Петр (Dumała Piotr) ***55***, ***58***, ***59***, ***60***, ***160***, ***187***, ***188***, ***189***, ***190***, ***191***, ***192***, ***241***, ***371***, ***372***, ***373***, ***374***, ***375***, ***378***, ***518***, ***578***
Дунин Кинга (Dunin Kinga) ***454***, ***455***
Дурненков Михаил Евгеньевич ***547***
Дутка Сташек (Dutka Staszek) ***74***, ***156***
Дучиньски Зыгмунт (Duczyński Zygmunt) ***569***, ***570***
Душенко Константин Васильевич ***75***
Дыбальска Ванда (Dybalska Wanda) ***161***
Дыгат Магда (Dygat Magda) ***22***
Дыгат Станислав (Dygat Stanisław) ***22***
Дэвис Майлз (Davis Miles) ***526***
Дэвис Норман (Davies Norman) ***459***
Дюма-сын Александр (Dumas fils Alexandre) ***409***, ***445***
Дюпре Кэтрин (Dupré Catherine) ***405***
Дягилев Сергей Павлович ***403***

Евдокимов Дорота (Jewdokimow Dorota) ***61***
Евдокимов Павел Николаевич ***451***
Евлаш Елена ***220***
Ежина Збигнев (Jerzyna Zbigniew) ***215***
Еленьски Константин А. (Jeleński Konstanty A.) ***496***
Елизавета Баварская (Elisabeth von Österreich), известна как Сиси (Sisi) ***235***
Елинек Эльфрида (Jelinek Elfriede) ***45***
Ельцин Борис Николаевич ***265***, ***460***
Енджеевич Ежи (Jędrzejewicz Jerzy) ***130***, ***132***, ***233***, ***244***, ***253***
Енджейчак Божена (Jędrzejczak Bożena) ***59***
Ендкер (Jędker), настоящее имя – Вавжикевич Анджей (Wawrzykiewicz Andrzej) ***524***
Ендрусик Калина (Jędrusik Kalina) ***22***
Енчмык Лех (Jęczmyk Lech) ***515***
Ермичёв Александр Александрович ***19***, ***135***, ***136***

Ерофеев Венедикт (Веничка) Васильевич ***61***, ***392***, ***427***, ***551***, ***562***, ***571***
Ерофеев Виктор Владимирович ***42***, ***93***, ***176***, ***177***, ***178***, ***266***, ***416***, ***463***, ***464***, ***465***, ***501***, ***502***, ***508***
Ерофеев Владимир Иванович ***177***
Есаулов Иван Андреевич ***350***
Есенин Сергей Александрович ***126***

Жабиньски Гжегож (Żabiński Grzegorz) ***561***
Жадан Сергей Викторович (Жадан Сергій Вікторович) ***268***
Жак Станислав (Żak Stanisław) ***69***, ***167***
Жак Цезарий (Żak Cezary) ***375***
Жакевич Збигнев (Żakiewicz Zbigniew) ***114***, ***115***, ***131***,
Жебровска Анна (Żebrowska Anna) ***78***, ***93***, ***96***, ***97***, ***119***, ***166***, ***177***, ***178***, ***199***, ***214***, ***233***, ***278***, ***307***, ***391***, ***392***, ***411***, ***413***, ***465***, ***469***, ***512***, ***537***, ***544***, ***566***
Жебровска Эва (Żebrowska Ewa) ***336***
Жебровски Лешек (Żebrowski Leszek) ***562***
Жебровски Михал (Żebrowski Michał) ***203***
Желев Желю Митев ***175***
Жене Жан (Genet Jean) ***569***
Жентара Эдвард (Żentara Edward) ***205***, ***206***
Жеромски Стефан (Żeromski Stefan) ***12***, ***25***, ***479***, ***529***, ***531***
Жигулин Анатолий Владимирович ***129***
Жид Андре (Gide André) ***323***, ***431***, ***432***
Жижек Славой (Žižek Slavoj) ***195***
Жилякова Эмма Михайловна ***521***
Жириновский Владимир Вольфович ***224***, ***264***, ***265***, ***551***
Жиро Жан (Giraud Jean) ***518***
Жлобиньски Давид (Żłobiński Dawid) ***122***
Жмиевска Моника (Żmijewska Monika) ***335***, ***336***
Жуковски Дариуш (Żukowski Dariusz) ***539***
Жуковский Василий Андреевич ***150***
Жулавски Анджей (Żuławski Andrzej) ***278***, ***279***
Журомски Рышард (Żuromski Ryszard) ***226***

Заборек Дариуш (Zaborek Dariusz) ***570***
Завада Анджей (Zawada Andrzej) ***414***
Завадзки Кшиштоф (Zawadzki Krzysztof) ***244***
Завадзки Мариуш (Zawadzki Mariusz) ***91***, ***514***
Завадзки Петр (Zawadzki Piotr) ***136***
Заворска Хелена (Zaworska Helena) ***236***, ***261***, ***398***, ***399***, ***409***
Загаевски Адам (Zagajewski Adam) ***172***
Загальски Якуб (Zagalski Jakub) ***208***, ***209***
Загродзка Данута (Zagrodzka Danuta) ***394***
Загурски Тадеуш (Zagórski Tadeusz) ***284***, ***285***
Задружны Томаш (Zadróżny Tomasz) ***122***
Заёнцувна Эльжбета (Zajęcówna Elżbieta) ***432***
Зайдлер-Янишевска Анна (Zeidler-Janiszewska Anna) ***131***
Закшевски Рафал (Zakrzewski Rafał) ***507***
Залевски Витольд (Zalewski Witold) ***418***
Залески Кшиштоф (Zaleski Krzysztof) ***285***, ***314***, ***412***
Залески Марек (Zaleski Marek) ***65***
Замятин Евгений Иванович ***377***
Зандер Лев Александрович ***127***
Занусси Кшиштоф (Zanussi Krzysztof) ***46***, ***96***, ***144***, ***196***, ***197***
Запасевич Збигнев (Zapasiewicz Zbigniew) ***43***
Зарембски Конрад Й. (Zarębski Konrad J.) ***51***, ***103***, ***202***, ***203***, ***378***
Зархи Александр Григорьевич ***54***, ***88***, ***90***, ***92***, ***93***
Засулич Вера Ивановна ***450***
Засунь Рафал (Zasuń Rafał) ***100***
Зауха Анджей (Zaucha Andrzej) ***208***, ***209***
Захаров Марк Анатольевич ***368***
Захватович Кристина (Zachwatowicz Krystyna) ***49***, ***53***, ***232***, ***275***, ***282***
Зборовски Виктор (Zborowski Wiktor) ***432***
Зверева Наталья Маратовна ***559***
Звиногродска Ванда (Zwinogrodzka Wanda) ***42***, ***43***
Звягинцев Андрей Петрович ***469***, ***551***
Зёбро Збигнев (Ziobro Zbigniew) ***47***
Зеленецки Адам (Zieleniecki Adam) ***336***
Зеленка Петр (Zelenka Petr) ***29***, ***41***, ***235***, ***236***, ***323***, ***324***, ***325***, ***326***, ***327***, ***328***, ***330***, ***331***
Зеленов Владимир ***220***
Зелиньски Анджей (Zieliński Andrzej) ***132***
Зелиньски Михал Милош (Zieliński Michał Miłosz) ***246***, ***247***, ***248***

Зелиньски Ян (Zieliński Jan) ***29***, ***30***, ***35***
Зёло Рудольф (Zioło Rudolf) ***289***, ***571***
Зельник Ежи (Zelnik Jerzy) ***213***
Земек Яцек (Ziemek Jacek) ***71***
Зиминьски Бартош (Zimiński Bartosz) ***376***
Зиновьев Александр Александрович ***360***
Змудзиньски Богуслав (Zmudziński Bogusław) ***59***
Золя Эмиль (Zola Émile) ***86***, ***408***
Зонтаг Сьюзен (Sontag Susan) ***112***, ***538***, ***539***
Зощенко Михаил Михайлович ***23***
Зыбертович Анджей (Zybertowicz Andrzej) ***497***
Зыльбер Филип (Zylber Filip) ***532***
Зюлек Агнешка (Ziółek Agnieszka) ***456***, ***457***

Ибсен Генрик (Хенрик) Юхан (Ibsen Henrik Johan) ***432***, ***433***, ***561***
Иван III ***367***
Иван IV (Грозный) ***469***, ***475***, ***496***
Иванов Иван ***270***
Иванова Наталья Борисовна ***308***, ***511***
Иванова Софья Александровна (в замужестве – Хмырова) ***111***, ***228***, ***351***, ***456***
Иванцив Эмилия (Iwanciw Emilia) ***313***
Ивашкевич Анна (Iwaszkiewicz Anna), урожденная – Лильпоп (Lilpop) ***236***, ***237***, ***380***
Ивашкевич Мария (Iwaszkiewicz Maria) ***237***
Ивашкевич Тереса (Iwaszkiewicz Teresa) ***237***
Ивашкевич Ярослав (Iwaszkiewicz Jarosław) ***235***, ***236***, ***237***, ***380***, ***403***
Игначак Эва (Ignaczak Ewa) ***121***
Извольский Александр Петрович ***485***
Изетбегович Алия (Izetbegović Alija) ***363***
Илльг Ежи (Illg Jerzy) ***443***
Ильницка Рената (Ilnicka Renata) ***171***
Имберович Агнешка (Imbierowicz Agnieszka) ***563***
Иоанн (евангелист) ***493***, ***569***
Иоанн Павел II Папа (лат. Ioannes Paulus PP. II), в миру – Войтыла Кароль Юзеф (польск. Wojtyła Karol Józef) ***61***, ***62***, ***169***, ***174***, ***199***, ***225***, ***324***, ***325***, ***400***, ***475***, ***477***, ***478***, ***483***, ***486***, ***491***, ***492***, ***493***, ***494***, ***495***, ***499***, ***500***, ***506***
Иов Патриарх, в миру – Иван (Иоанн) ***475***
Ионеско Эжен (Ionesco Eugène) ***23***
Исаев Павел Александрович ***108***, ***434***
Искандер Фазиль Абдулович ***389***
Иустин (Попович) архим. (Јустин Архимандрит), в миру – Попович Благое (Поповић Благоје) ***365***

Йейтс Уильям Батлер (Yeats William Butler) ***422***
Йоб Богуслав (Job Bogusław) ***82***

Каас Патриция (Kaas Patricia) ***545***
Кавафис Константинос ***75***
Кадлуб Марта (Kadłub Marta) ***302***
Кадыров Рамзан Ахматович ***193***
Казьмерска Марта (Kaźmierska Marta) ***323***, ***368***, ***369***
Какареко Марек (Kakareko Marek) ***252***
Калбарчик Адам (Kalbarczyk Adam) ***164***, ***165***
Калембасяк Лукаш (Kalębasiak Łukasz) ***562***
Калета Михал (Kaleta Michał) ***291***
Калицки Влодзимеж (Kalicki Włodzimierz) ***74***, ***459***
Калмус Марта (Kalmus Marta) ***315***
Каминьска Катажина (Kamińska Katarzyna) ***249***, ***250***
Каминьски Лукаш (Kamiński Łukasz) ***53***, ***233***, ***526***
Камю Альбер (Camus Albert) ***29***, ***35***, ***102***, ***202***, ***234***, ***271***, ***275***, ***277***, ***281***, ***289***, ***290***, ***302***, ***408***, ***409***, ***418***, ***422***, ***425***, ***444***, ***448***, ***449***, ***470***, ***571***
Кант Иммануил (Kant Immanuel) ***19***, ***261***, ***352***, ***426***
Кантор Владимир Карлович ***20***, ***61***, ***126***
Кантор Тадеуш (Kantor Tadeusz) ***286***, ***319***, ***320***, ***335***, ***370***
Каньтох Веслав (Kańtoch Wiesław) ***312***
Каня Агнешка (Kania Agnieszka) ***227***, ***558***
Капоте Трумен (Capote Truman) ***457***
Капущик Ежи (Kapuścik Jerzy) ***12***
Капущиньски Рышард (Kapuściński Ryszard) ***74***, ***125***, ***126***, ***127***, ***128***, ***129***, ***130***, ***157***, ***332***, ***478***
Караджич Радован (Караџић Радован) ***360***
Каракозов Дмитрий Владимирович ***270***
Карамзин Николай Михайлович ***75***

Карбовска Ядвига (Karbowska Jadwiga) ***84***
Карлиньски Веслав (Karliński Wiesław) ***162***
Карновски Марцин (Karnowski Marcin) ***524***
Карпиньски Мацей (Karpiński Maciej) ***35***, ***48***, ***50***, ***230***
Карпович Игнаций (Karpowicz Ignacy) ***495***
Каррьер Жан-Клод (Carrière Jean-Claude) ***530***
Карски Габриэль (Karski Gabriel) ***259***
Карчевски Лешек (Karczewski Leszek) ***43***, ***118***, ***119***, ***212***, ***213***, ***293***
Карякин Юрий Федорович ***35***
Касаткина Татьяна Александровна ***61***, ***211***
Касдепке Гжегож (Kasdepke Grzegorz) ***402***
Касторф Франк (Castorf Frank) ***138***, ***139***, ***140***, ***141***, ***512***
Касьянов Владимир Павлович ***90***
Кася Анджей (Kasia Andrzej) ***58***
Катажиньска Алиция (Katarzyńska Alicja) ***162***
Катков Михаил Никифорович ***109***, ***262***, ***354***, ***355***, ***356***
Кафка Франц (Kafka Franz) ***23***, ***29***, ***45***, ***59***, ***72***, ***155***, ***160***, ***164***, ***165***, ***166***, ***167***, ***169***, ***171***, ***172***, ***188***, ***189***, ***191***, ***192***, ***322***, ***363***, ***385***, ***386***, ***400***, ***408***, ***415***, ***425***, ***426***, ***427***, ***436***, ***448***, ***503***, ***505***, ***506***, ***531***, ***558***, ***564***, ***571***
Качиньска Мария (Kaczyńska Maria) ***500***, ***583***
Качиньски Лех (Kaczyński Lech) ***497***, ***500***, ***583***
Качиньски Ярослав (Kaczyński Jarosław) ***172***, ***497***, ***504***, ***507***, ***528***
Качмарек Шимон (Kaczmarek Szymon) ***255***
Качмарек Ян Анджей Павел (Kaczmarek Jan Andrzej Paweł) ***202***, ***323***
Качоровски Александр (Kaczorowski Aleksander) ***25***, ***27***, ***79***, ***106***, ***119***, ***184***, ***227***, ***260***, ***261***, ***358***, ***360***, ***378***, ***392***, ***426***, ***427***, ***431***, ***432***
Квасневски Александр (Kwaśniewski Aleksander) ***15***, ***82***
Квасневски Томаш (Kwaśniewski Tomasz) ***263***
Квятковска Агнешка (Kwiatkowska Agnieszka) ***555***
Квятковски Кшиштоф (Kwiatkowski Krzysztof) ***445***, ***538***
Квятковски Эугениуш (Kwiatkowski Eugeniusz) ***179***
Кейв Ник (Cave Nick) ***520***
Кейзик Лилианна (Kiejzik Lilianna) ***501***
Кемпиньски Анджей (Kępiński Andrzej) ***317***
Кемпиньски Антони (Kępiński Antoni) ***24***
Кемпиньски Петр (Kępiński Piotr) ***106***
Кендзерска Барбара (Kędzierska Barbara) ***385***
Кенетти Элиас (Canetti Elias) ***75***
Кенчковска Беата (Kęczkowska Beata) ***28***, ***330***, ***418***, ***468***, ***539***, ***545***
Кепель Жиль (Kepel Gilles) ***494***
Керет Этгар (Keret Etgar) ***445***, ***446***
Кертес Имре (Kertész Imre) ***401***, ***402***
Кёртис Иэн (Curtis Ian) ***527***, ***528***
Керуак Джек (Kerouac Jack) ***547***, ***548***
Кеслёвски Кшиштоф (Kieślowski Krzysztof) ***199***, ***215***, ***381***, ***482***, ***506***
Кёстлер Артур (Kösztler Artúr) ***505***
Кец Изольда (Kiec Izolda) ***29***
Кивник Иовита (Kiwnik Jowita) ***163***, ***556***
Киёвич Мирослав (Kijowicz Mirosław) ***59***
Кизи Кеннет Элтон «Кен» (Kese Keneth Elton “Ken”) ***408***
Кинг Мартин Лютер мл. (King Martin Luther Jr.) ***62***
Кинг Стивен (King Stephen) ***532***, ***533***
Кингсли Бен (Kingsley Ben) ***203***
Кирилл Патриарх, в миру Гундяев Владимир Михайлович ***476***
Кироль Агата (Kirol Agata) ***450***
Кирпотин Валерий Яковлевич ***211***
Кирш Каролина (Kirsz Karolina) ***303***
Кишкис Ежи (Kiszkis Jerzy) ***302***
Клакувна Агнешка (Kłakówna Agnieszka) ***156***, ***174***
Клейн Лев Самуилович ***147***
Клементовска Иза (Klementowska Iza) ***185***, ***186***
Клетовски Петр (Kletowski Piotr) ***55***
Клименко (Клим) Владимир Алексеевич ***41***, ***220***
Климович Тадеуш (Klimowicz Tadeusz) ***145***, ***390***, ***391***
Климовски Леон (Klimovsky León) ***90***
Климчак Томаш (Klimczak Tomasz) ***325***
Клингер Ежи (Klinger Jerzy) ***489***

Клих Александра (Klich Aleksandra) ***34***, ***40***, ***80***
Кличко Виталий Владимирович (Кличко Віталій Володимирович) ***560***
Клось Алекс (Kłoś Alex) ***523***
Клынстра Редбад (Klynstra Redbad) ***386***
Клюев Николай Алексеевич ***23***
Кмита Рафал (Kmita Rafał) ***551***
Кнаусгор Карл Уве (Knausgård Karl Ove) ***503***
Кнус Ребекка (Knuth Rebecca) ***176***
Кобейн Курт (Cobain Kurt) ***520***
Кобен Харлан (Coben Harlan) ***444***, ***445***
Коберски Радослав (Kobierski Radosław) ***226***
Кобжиньски Войцех (Kobrzyński Wojciech) ***334***, ***336***
Кобро Катажина (Kobro Katarzyna) ***54***
Ковалев Сергей Адамович ***197***, ***463***
Ковалевич Томаш (Kowalewicz Tomasz) ***310***
Ковалевич Томаш (Kowalewicz Tomasz) ***45***, ***254***
Ковалевска Катажина (Kowalewska Katarzyna) ***201***
Ковалевски Кшиштоф (Kowalewski Krzysztof) ***130***
Ковалевский Егор Петрович ***108***
Коваль Рафал (Kowal Rafał) ***302***
Ковальска Иоланта (Kowalska Jolanta) ***303***
Ковальски Марцин (Kowalski Marcin) ***279***, ***543***
Ковальски Михал (Kowalski Michał) ***315***
Ковальски Рафал (Kowalski Rafał) ***68***, ***341***
Ковальчик Ежи (Kowalczyk Jerzy) ***105***
Ковач Мирко (Kovač Mirko) ***364***
Кожинов Вадим Валерианович ***19***
Козажевски Ежи (Kozarzewski Jerzy) ***397***
Козак Богдан (Kozak Bogdan) ***159***
Козёлек Рышард (Koziołek Ryszard) ***163***
Козелецки Юзеф (Kozielecki Józef) ***477***, ***491***
Козера Бартоломей (Kozera Bartłomiej) ***149***
Козик Рышард (Kozik Ryszard) ***229***
Козловска Александра (Kozłowska Aleksandra) ***47***, ***163***, ***555***
Козловска Гражина (Kozłowska Grażyna) ***336***
Козловски Збигнев (Kozłowski Zbigniew) ***185***
Козловски Пшемыслав (Kozłowski Przemysław) ***347***
Колаковски Лешек (Kołakowski Leszek) ***271***
Коланкевич Лешек (Kolankiewicz Leszek) ***284***, ***336***, ***380***
Колберг Кшиштоф (Kolberg Krzysztof) ***56***
Колбушевска Даина (Kolbuszewska Daina) ***559***
Колодзей Беата (Kołodziej Beata) ***171***
Колодыньска Агнешка (Kołodyńska Agnieszka) ***167***, ***438***
Коляда Николай Владимирович ***41***
Комендант Тадеуш (Komendant Tadeusz) ***19***, ***20***, ***329***
Коморовска Майя (Komorowska Maja) ***252***
Конвицки Тадеуш (Konwicki Tadeusz) ***85***, ***118***, ***464***
Кондратюк Януш (Kondratiuk Janusz) ***151***
Конечна Мария (Konieczna Maria) ***564***
Конечны Зыгмунт (Konieczny Zygmunt) ***373***
Кони Анатолий Федорович ***86***
Конина Томаш (Konina Tomasz) ***250***
Коновалик Ивона (Konowalik Iwona) ***201***, ***202***
Коновалик Мартына (Konowalik Martyna) ***202***
Коновалик Роберт (Konowalik Robert) ***201***, ***202***
Конопацка Янина (Konopacka Janina) ***397***
Конопницка Мария (Konopnicka Maria) ***12***
Конрад Джозеф (Conrad Joseph); настоящее имя – Коженёвски Юзеф Конрад (Korzeniowski Józef Konrad) ***25***, ***45***, ***165***, ***166***, ***171***, ***172***, ***177***, ***178***, ***405***, ***406***, ***414***, ***418***, ***505***
Константа Варвара Дмитриевна ***108***
Константин XI ***367***
Константин Павлович великий князь ***361***
Конт Огюст (Comte Auguste) ***163***
Кончаловский Андрей Сергеевич ***103***
Копач Катажина (Kopacz Katarzyna) ***120***, ***121***
Коперник Николай (Kopernik Mikołaj) ***475***
Копеч Бартош (Kopeć Bartosz) ***120***, ***121***
Копка Кшиштоф (Kopka Krzysztof) ***39***, ***150***, ***434***, ***435***

Коппола София (Coppola Sofia) ***528***
Копровски Хилари (Koprowski Hilary) ***237***
Корвин-Круковская (после замужества – Жаклар) Анна Васильевна ***88***
Корин Эугениуш (Евгений) (Korin Eugeniusz) ***203***, ***204***
Короленко Владимир Галактионович ***390***
Корсакувна Лидия (Korsakówna Lidia) ***130***, ***285***
Кортасар Хулио (Cortázar Julio) ***457***, ***525***, ***562***, ***563***
Корчак Януш (Korczak Janusz); настоящее имя – Гольдшмидт Эрш Хенрик (Goldszmit Henryk) ***400***, ***401***
Корчаковска Наталия (Korczakowska Natalia) ***138***, ***292***, ***293***, ***294***, ***295***, ***296***, ***299***, ***300***, ***301***
Кос Лукаш (Kos Łukasz) ***380***
Косиньски Ежи (Kosiński Jerzy) ***415***, ***416***
Косиньски Цезарий (Kosiński Cezary) ***241***, ***254***
Костенко Анджей (Kostenko Andrzej) ***130***
Костырко Вероника (Kostyrko Weronika) ***128***
Костюшко Тадеуш (Kościuszko Tadeusz) ***354***, ***355***, ***540***
Косьцёлек Анна (Kościołek Anna) ***61***
Косьцельняк Войцех (Kościelniak Wojciech) ***249***, ***250***
Котарбиньски Тадеуш (Kotarbiński Tadeusz) ***274***
Коэльо Пауло (Coelho Paulo) ***45***
Кравчик Ярослав (Krawczyk Jarosław) ***285***
Крайневска Марика (Krajniewska Marika) ***421***
Крамек Мартын (Kramek Martyn) ***564***
Красиньски Зыгмунт (Krasiński Zygmunt) ***412***
Красицки Артур «Цезарь» (Krasicki Artur „Cezar”) ***85***, ***86***
Красицки Игнаций (Krasicki Ignacy) ***31***
Краузе Кшиштоф (Krauze Krzysztof) ***82***
Крашевски Юзеф Игнаций (Kraszewski Józef Ignacy) ***514***
Кренжель Ромуальд (Krężel Romuald) ***540***
Крефт-Бака Иоанна (Kreft-Baka Joanna) ***315***
Криницын Александр Борисович ***439***
Кристева Юлия (Кръстева Юлия; Kristeva Julia) ***19***
Кристи Агата (Christie Agatha) ***555***
Кристоф (Криштоф) Агота (Kristof Agota) ***532***
Круликевич Гжегож (Królikiewicz Grzegorz) ***215***
Круликовски Рафал (Królikowski Rafał) ***289***
Круль Марцин (Król Marcin) ***495***
Круль Яцек (Król Jacek) ***290***, ***557***
Кручковска Патриция (Kruczkowska Patrycja) ***326***
Крыгер Вальдемар (Krygier Waldemar) ***252***
Крылов Иван Андреевич ***75***
Крысяк Павел (Krysiak Paweł) ***40***, ***255***, ***341***, ***346***, ***499***
Крэнстон Брайан (Cranston Bryan) ***514***
Кублик Агнешка (Kublik Agnieszka) ***21***
Кублик Анджей (Kublik Andrzej) ***20***
Кублицкая-Пиоттух Александра Андреевна (урожденная – Бекетова) ***403***
Кубрик Стэнли (Kubrick Stanley) ***533***
Кузё-Подруцки Аркадиуш (Kuzio-Podrucki Arkadiusz) ***155***
Кузьняк Илона (Kuźniak Ilona) ***202***
Кукула Януш (Kukuła Janusz) ***57***
Кулаковска Данута (Kułakowska Danuta) ***13***, ***20***
Кулиджанов Лев Александрович ***54***, ***55***, ***56***
Кульчицка-Салони Янина (Kulczycka-Saloni Janina) ***12***
Кундера Милан (Kundera Milan) ***85***, ***228***, ***229***
Кунка Адриана (Kunka Adriana) ***451***
Кунц Томаш (Kunz Tomasz) ***423***
Кунчюс Геркус (Kunčius Herkus) ***106***
Кур Кшиштоф (Kur Krzysztof) ***220***
Курейши Ханиф (Kureishi Hanif) ***444***
Куркевич Юлиуш (Kurkiewicz Juliusz) ***83***, ***112***, ***423***, ***434***, ***438***, ***439***, ***440***, ***441***, ***442***, ***558***
Куровицки Мацей (Kurowicki Maciej) ***170***
Куронь Яцек (Kuroń Jacek) ***483***, ***557***
Куросава Акира (Kurosawa Akira) ***51***, ***52***, ***231***
Курс Томаш (Kurs Tomasz) ***180***
Курски Ярослав (Kurski Jarosław) ***452***
Курчаб-Редлих Кристина (Kurczab-Redlich Krystyna) ***267***
Кусмидер Шимон (Kuśmider Szymon) ***234***

Кусмировски Роберт (Kuśmirowski Robert) ***345***
Кутзее (Кутси) Джон Максвелл (Coetzee John Maxwell) ***435***
Куц Казимеж (Kutz Kazimierz) ***166***
Куц Моника (Kuc Monika) ***77***, ***78***, ***94***, ***280***
Кучинский Владимир Степанович (Кучинський Володимир Степанович) ***201***
Кучиньски Шимон (Kuczyński Szymon) ***28***
Кучма Леонид Данилович (Кучма Леонід Данилович) ***265***, ***266***
Кшачковска Александра (Krzaczkowska Aleksandra) ***202***
Кшеминьски Петр (Krzemiński Piotr) ***158***
Кшижаняк-Гумовска Александра (Krzyżaniak-Gumowska Aleksandra) ***47***, ***571***
Кшижовски Радослав (Krzyżowski Radosław) ***245***, ***291***
Кшик Юзеф (Krzyk Józef) ***73***, ***270***
Кшистек Вальдемар (Krzystek Waldemar) ***474***
Кюстин маркиз де (Custine marquis de); полное имя – Кюстин маркиз Астольф Луи Леонор де (Custine Astolphe-Louis-Léonor marquis de) ***464***

Лавкрафт Говард (Хауард) Филлипс (Lovecraft Howard Philips "H. P.") ***436***
Лавров Кирилл Юрьевич ***320***
Лазари Анджей де (Lazari Andrzej de) ***12***, ***13***, ***16***, ***18***, ***30***, ***65***, ***133***, ***134***, ***464***
Лазевски Ежи (Łazewski Jerzy) ***134***
Лазуга Вальдемар (Łazuga Waldemar) ***266***, ***267***, ***508***
Лакан Жак (Lacan Jacques) ***454***, ***455***
Ламтюгина Асья (Łamciugina Asja) ***220***
Лангмайер Юрий (Langmajer Jiří) ***243***
Лапиньски Ежи (Łapiński Jerzy) ***315***
Лапиньски Здзислав (Łapiński Zdzisław) ***70***
Лаханьски Анджей (Łachański Andrzej) ***315***
Лахман Петр (Lachmann Piotr) ***412***
Лаховски Славомир (Lachowski Sławomir) ***562***
Лебенштейн Ян (Lebenstein Jan) ***559***
Лев XIII Папа (Leo PP. XIII), в миру – Печчи Винченцо Джоакино Раффаэле Луиджи (Pecci Vincenzo Gioacchino Raffaele Luigi) ***485***, ***486***
Левандовска Иоанна (Lewandowska Joanna) ***171***
Левандовска Ирена (Lewandowska Irena) ***143***, ***391***, ***476***, ***477***
Левандовски Лукаш (Lewandowski Łukasz) ***341***
Левеск Соланж (Lavesque Solange) ***287***
Левинас Эммануэль (Levinas Emmanuel) ***513***
Левиньска Александра (Lewińska Aleksandra) ***525***
Легутко Рышард (Legutko Ryszard) ***173***
Ледуховски Мечислав кардинал (Leduchowski Mieczysław) ***485***
Лежандр Пьер (Legendre Piere) ***294***
Лелюш Клод (Lelouch Claude) ***89***
Лем Станислав (Lem Stanisław) ***72***, ***522***, ***555***
Ленин Владимир Ильич (настоящая фамилия – Ульянов) ***37***, ***143***, ***193***, ***194***, ***265***, ***271***, ***353***, ***358***, ***418***, ***472***, ***473***, ***475***, ***525***
Леннон Джон (Lennon John) ***528***
Леоненко Елена (Леоненко Олена; Leonenko Olena) ***379***, ***380***
Леонович Войцех (Leonowicz Wojciech) ***219***, ***251***
Леонтьев Константин Николаевич ***397***, ***494***
Лепахин Валерий Владимирович ***325***
Лермонтов Михаил Юрьевич ***15***, ***23***, ***39***, ***260***, ***265***, ***418***, ***467***, ***476***, ***563***, ***564***
Лесневска Мария (Leśniewska Maria) ***26***, ***27***
Лесник Зофия (Leśnik Zofia) ***159***
Лесняк Зузанна (Leśniak Zuzanna) ***208***
Лессинг Готхольд Эфраим (Lessing Gotthold) ***22***
Летки Аня (Letki Ania) ***258***
Лещиньски Адам (Leszczyński Adam) ***80***, ***274***
Лещиньски Роберт (Leszczyński Robert) ***520***
Ли Мин Чжин (Lee Min Jin) ***446***
Либёнка Дариуш (Libionka Dariusz) ***544***
Либера Антони (Libera Antoni) ***505***
Лизак Петр (Lizak Piotr) ***100***
Лизут Миколай (Lizut Mikołaj) ***563***
Лимановски Мечислав (Limanowski Mieczysław) ***369***
Линдгрен Фредрик (Lindgren Fredrik) ***560***

Линденберг Даниель (Lindenberg Daniel) ***193***
Линс Пауло (Lins Paulo) ***437***, ***438***
Линч Дэвид (Lynch David) ***59***
Липец-Врублевска Агнешка (Lipiec-Wróblewska Agnieszka) ***386***, ***387***
Липиньски Петр (Lipiński Piotr) ***272***
Липранди Иван Петрович ***80***
Липска Эва (Lipska Ewa) ***72***
Липски Ян Юзеф (Lipski Jan Józef) ***478***, ***487***, ***488***
Лис Рената (Lis Renata) ***81***
Лис Томаш (Lis Tomasz) ***495***, ***496***
Лисовски Ежи (Lisowski Jerzy) ***237***
Литтелл Джонатан (Littell Jonathan) ***193***, ***342***
Лифанов Григорий Алексеевич ***368***, ***369***, ***370***, ***371***
Лишка Павел (Liška Pavel) ***242***
Ллойд Кристофер (Lloyd Christopher) ***52***
Лозинский Михаил Леонидович ***78***
Лоневски Адам (Łoniewski Adam) ***223***
Лончиньска Эва (Łączyńska Ewa) ***564***
Лопатка Павел (Łopatka Paweł) ***55***, ***190***
Лорре Петер (Lorre Peter) ***198***
Лосский Николай Онуфриевич ***61***
Лотман Юрий Михайлович ***456***
Лоуренс (Лоренс) Дэвид Герберт (Lawrence David Herbert) ***433***
Лоуч Кен (Loach Ken) ***531***
Лубецка Михалина (Łubecka Michalina) ***383***, ***384***
Лужков Юрий Михайлович ***178***, ***363***, ***364***
Лука (евангелист) ***453***
Лукашевич Кшиштоф (Łukaszewicz Krzysztof) ***535***
Лукашевска Эдита (Łukaszewska Edyta) ***203***
Лукашевски Веслав (Łukaszewski Wiesław) ***101***, ***102***
Лукашенко Александр Григорьевич ***437***
Лукашук Анна (Łukaszuk Anna) ***142***
Луначарский Анатолий Васильевич ***37***
Лупак Себастиан (Łupak Sebastian) ***126***, ***158***, ***524***
Лури Ричард (Lourie Richard) ***443***, ***444***
Лустиг Арношт (Lustig Arnošt) ***430***
Лысак Павел (Łysak Paweł) ***127***, ***382***
Лысяк Вальдемар (Łysiak Waldemar) ***524***
Львова Ирина Вильевна ***547***, ***548***
Льоса Марио Варгас (Llosa Mario Vargas) ***397***
Любельски Тадеуш (Lubelski Tadeusz) ***48***
Любельски Якуб (Lubelski Jakub) ***160***
Любимов Николай Алексеевич ***488***
Любимов Юрий Петрович ***199***, ***280***
Любина-Ципиньска Данута (Lubina Cipińska Danuta) ***312***, ***313***
Любос Эрик (Lubos Eryk) ***252***, ***253***
Любос-Свенс Барбара (Lubos-Święns Barbara) ***154***
Люксембург Роза (Luksemburg Róża) ***539***
Люлька Дорота (Lulka Dorota) ***302***
Люпа Кристиан (Lupa Krystian) ***43***, ***44***, ***53***, ***123***, ***130***, ***138***, ***169***, ***206***, ***220***, ***241***, ***318***, ***319***, ***320***, ***342***, ***408***

Магрис Клаудио (Magris Claudio) ***23***, ***192***
Маевски Ежи С. (Majewski Jerzy S.) ***119***
Маевски Роберт (Majewski Robert) ***62***
Маевски Юзеф (Majewski Józef) ***64***
Маевски Януш (Majewski Janusz) ***432***
Мазурек-Смея Иоанна (Mazurek-Śmieja Joanna) ***159***
Майерс Брюс (Myers Bruce) ***336***, ***337***
Майков Аполлон Николаевич ***110***, ***111***, ***142***, ***207***, ***355***, ***358***, ***367***, ***390***, ***463***
Майр Ига (Mayr Iga) ***45***
Майхерек Януш (Majcherek Janusz) ***21***, ***43***, ***398***, ***483***, ***484***
Майхшак Кшиштоф (Majchrzak Krzysztof) ***386***
Макдоналд Энтони (McDonald Antony) ***263***
Макк Карой (Makk Károly) ***55***, ***90***, ***92***, ***372***
Макклауд Скотт (McCloud Scott) ***517***
Мак-Коттер Таддеуш (McCotter Thaddeus) ***473***, ***474***
Маковецки Анджей (Makowiecki Andrzej) ***570***
Максымюк Ян (Maksymiuk Jan) ***437***
Макушев Викентий Васильевич ***440***, ***441***
Малановска Кайя (Malanowska Kaja) ***89***
Малахайд Иан (Malahide Ian) ***57***
Малевич Казимир Северинович ***19***
Малевски Францишек (Malewski Franciszek) ***75***
Маленьчук Мацей (Maleńczuk Maciej) ***521***, ***522***

Малешка Леслав (Maleszka Lesław) ***426***
Малик Терренс (Malick Terrence) ***448***
Малиновска-Тышкевич Татьяна (Malinowska-Tyszkiewicz Tatiana) ***382***
Малиновски Бронислав (Malinowski Bronisław) ***157***
Мальцева Елена ***220***
Мандат Агнешка (Mandat Agnieszka) ***319***
Мандельштам Надежда Яковлевна ***29***
Мандельштам Осип Эмильевич ***15***, ***23***, ***29***, ***77***, ***420***, ***522***, ***569***
Манн Войцех (Mann Wojciech) ***529***
Манн Казимеж (Mann Kazimierz) ***529***
Манн Томас (Mann Thomas) ***28***, ***45***, ***75***, ***78***, ***115***, ***411***, ***414***, ***418***, ***423***, ***442***, ***504***, ***543***, ***561***, ***568***, ***571***
Манн Юрий Владимирович ***557***
Манойлович Предраг (Манојловић Предраг) ***104***
Мантидзе Леван ***317***
Манцевич Ян (Mancewicz Jan) ***185***
Манштайн Якобе (Mansztajn Jakobe) ***554***
Мао Цзэдун ***143***, ***274***
Марбер Патрик (Marber Patrick) ***213***
Маре Жан (Marais Jean) ***119***
Мария Александровна (жена Александра II) ***94***, ***557***
Мария Магдалина ***457***, ***570***
Маркес Габриель Гарсиа (Márquez Gabriel García) ***45***, ***457***
Марковски Марцин (Markowski Marcin) ***553***
Марковски Михал (Markowski Michał) ***407***
Марковски Павел (Markowski Paweł) ***330***
Марковски Радослав (Markowski Radosław) ***503***
Маркс Карл (Marx Karl) ***80***, ***291***, ***393***, ***539***
Маркушевски Ежи (Markuszewski Jerzy) ***312***
Мартель Фредерик (Martel Frédéric) ***63***
Мархвицки Здзислав (Marchwicki Zdzisław) ***530***
Масловска Дорота (Masłowska Dorota) ***417***, ***418***, ***506***, ***555***
Масляж Алиция (Maślarz Alicja) ***253***
Масталеж Анджей (Mastalerz Andrzej) ***330***
Мастроянни Марчелло (Mastroianni Marcello) ***119***
Матиаш Анджей (Mathiasz Andrzej) ***316***
Матковска-Свенсь Беата (Matkowska-Święś Beata) ***510***
Матолинец Мартына (Matoliniec Martyna) ***248***
Матушевска Малгожата (Matuszewska Małgorzata) ***543***
Матущак Бернадетта (Matuszczak Bernadetta) ***220***
Мах Магдалена (Mach Magdalena) ***345***, ***370***
Махачек Юрий (Macháček Jiří) ***243***
Мацеевска Беата (Maciejewska Beata) ***177***, ***557***
Мацёровски Мирослав (Maciorowski Mirosław) ***81***
Мацкевич Яцек (Mackiewicz Jacek) ***526***
Медведев Павел Николаевич ***20***
Медведев Рой Александрович ***143***
Медзевски Станислав (Miedziewski Stanisław) ***101***
Мейер Александр Александрович ***20***
Мейштович Валериан кс. (Meysztowicz Walerian ks.) ***84***
Меладзе Валерий Шотаевич ***523***
Мелвилл Герман (Melville Herman) ***385***, ***386***
Мельчарек Гжегож (Mielczarek Grzegorz) ***292***
Менделеев Дмитрий Иванович ***182***, ***267***
Мендеш Аристидеш де Соуза (Mendes Aristides de Sousa) ***185***, ***186***
Мендоса Эдуардо (Mendoza Eduardo) ***438***
Менцвель Анджей (Mencwel Andrzej) ***402***, ***466***
Менцель Иржи (Menzel Jiří) ***428***, ***429***
Мень Александр Владимирович прот. ***311***, ***330***
Мережковский Дмитрий Сергеевич ***260***
Меркьюри Фредди (Mercury Freddie) ***449***
Месарос Марта (Mészáros Márta) ***204***
Местре Жозеф де (Maistre Joseph de) ***494***
Мец Петр (Metz Piotr) ***526***
Мецик Игорь Томаш (Miecik Igor Tomasz) ***266***, ***267***, ***268***
Мизгирев Алексей Юрьевич ***537***
Микеланджело Буонарроти (Michelangelo Buonarroti) ***44***, ***261***, ***363***
Микицюк Эльжбета (Mikiciuk Elżbieta) ***35***, ***350***
Миколаевски Ярослав (Mikołajewski Jarosław) ***27***, ***114***, ***179***, ***184***, ***419***, ***489***

Миколайчик Марек (Mikołajczyk Marek) ***472***
Миколейко Збигнев (Mikołejko Zbigniew) ***406***
Микос Марек (Mikos Marek) ***51***, ***230***, ***245***, ***275***, ***278***, ***285***, ***318***, ***319***
Милановски Януш (Milanowski Janusz) ***38***, ***97***, ***204***
Милковски Мацей (Miłkowski Maciej) ***28***
Миллер Алис (Miller Alice) ***69***, ***70***
Миллер Артур (Miller Arthur) ***44***
Миллер Генри (Miller Henry) ***85***, ***510***
Милль Джон Стюарт (Mill John Stuart) ***163***
Милош Чеслав (Miłosz Czesław) ***13***, ***24***, ***34***, ***35***, ***36***, ***37***, ***45***, ***64***, ***65***, ***70***, ***123***, ***142***, ***153***, ***157***, ***159***, ***211***, ***264***, ***340***, ***360***, ***392***, ***393***, ***394***, ***395***, ***407***, ***410***, ***417***, ***431***, ***443***, ***444***, ***448***, ***458***, ***459***, ***483***, ***496***, ***503***, ***506***, ***559***, ***561***
Милошевич Слободан (Милошевић Слободан) ***363***, ***364***
Мильтон Джон (Milton John) ***503***
Мильчарчик Марек (Milczarczyk Marek) ***217***, ***218***
Миркович Томаш (Mirkowicz Tomasz) ***416***
Миронов Евгений Витальевич ***511***, ***512***
Мискевич Павел (Miśkiewicz Paweł) ***253***, ***254***, ***318***, ***430***
Михаил Александрович (Романов) Великий Князь ***476***
Михайлов Валерий Федорович ***260***
Михайловский Николай Константинович ***127***, ***128***, ***352***, ***397***, ***520***
Михалевич Иза (Michalewicz Iza) ***40***, ***338***, ***339***
Михалков Никита Сергеевич ***537***, ***538***
Михаловски Януш (Michałowski Janusz) ***259***
Михальска Магдалена (Michalska Magdalena) ***417***, ***428***
Михальски Станислав (Michalski Stanisław) ***315***
Михаляк Бартош (Michalak Bartosz) ***48***
Михник Адам (Michnik Adam) ***14***, ***23***, ***71***, ***84***, ***85***, ***164***, ***165***, ***169***, ***175***, ***196***, ***265***, ***346***, ***353***, ***358***, ***397***, ***459***, ***460***, ***461***, ***462***, ***463***, ***494***, ***495***, ***508***
Михновец Мария Владимировна ***137***
Мицкевич Адам (Mickiewicz Adam) ***25***, ***35***, ***53***, ***74***, ***75***, ***107***, ***313***, ***400***, ***403***, ***412***, ***440***, ***441***, ***461***, ***507***, ***520***, ***521***, ***568***
Мицкевич Владислав (Mickiewicz Władysław) ***75***
Мицнер Петр (Mitzner Piotr) ***236***, ***237***, ***332***, ***380***
Млынарчик Ежи (Młynarczyk Jerzy) ***179***
Млыньски Януш (Młyński Janusz) ***100***
Мнишек Марина (Mniszchówna Maryna) ***57***
Модзелевски Кароль (Modzelewski Karol) ***497***
Модзелевски Славомир (Modzelewski Sławomir) ***397***
Мокровецки Марек (Mokrowiecki Marek) ***215***
Мокшицка-Покора Моника (Mokrzycka-Pokora Monika) ***483***
Молик Зыгмунт (Molik Zygmunt) ***173***
Молоствов Михаил Михайлович ***358***
Мольер (Molière), настоящее имя – Поклен Жан-Батист (Poquelin Jean-Baptiste) ***130***, ***343***, ***400***
Мондзик Лешек (Mądzik Leszek) ***286***, ***335***, ***336***
Моне Оскар Клод (Monet Oscar-Claude) ***498***
Монро Мерилин (Monroe Marilyn) ***44***, ***45***, ***250***
Монтальдо Джулиано (Montaldo Giuliano) ***103***, ***104***
Монтгомери Катажина (Montgomery Katarzyna) ***44***, ***45***
Монька Марцин (Mońka Marcin) ***543***
Мопассан Ги де (Maupassant Guy de) ***86***, ***570***
Моравец Эльжбета (Morawiec Elżbieta) ***56***
Моррисон Джим (Morrison Jim) ***331***, ***520***, ***542***
Мосаковска Магда (Mosakowska Magda) ***162***
Москаль Войцех (Moskal Wojciech) ***72***
Моссаковски Павел (Mossakowski Paweł) ***92***
Мохнацки Мауриций (Mochnacki Maurycy) ***361***, ***362***
Моцарт Вольфганг Амадей (Mozart Wolfgang Amadeus) ***313***, ***447***
Мочульский Константин Васильевич ***61***, ***136***, ***368***
Мровиньска Алина (Mrowińska Alina) ***103***

Мрожек Славомир (Mrożek Sławomir) ***483***, ***484***
Мрозек Витольд (Mrozek Witold) ***200***, ***253***, ***294***
Мрозиньска Эльжбета (Mrozińska Elżbieta) ***321***
Мрувка Дорота (Mrówka Dorota) ***214***
Мрувчиньски Гжегож (Mrówczyński Grzegorz) ***317***
Мудиссон Лукас (Moodysson Lukas) ***256***
Музиль Роберт (Musil Robert) ***441***
Музол Малгожата (Muzoł Małgorzata) ***174***
Мунк Эдвард (Munch Edvard) ***373***
Мур Алан (Moore Alan) ***518***, ***519***
Мусерович Малгожата (Musierowicz Małgorzata) ***402***
Мусоргский Модест Петрович ***313***
Мусял Хуберт (Musiał Hubert) ***520***
Мутиус Мария Элизабет фон (Mutius Marie Elisabeth von) ***474***
Мухаммед ***193***
Мухарски Петр (Mucharski Piotr) ***173***, ***258***, ***379***
Мыкетын Павел (Mykietyn Paweł) ***241***
Мэдден Джон (Madden John) ***91***
Мэй Джоди (May Jodhi) ***91***
Мязга Малгожата (Miazga Małgorzata) ***168***

Набоков Владимир Владимирович ***30***, ***31***, ***176***, ***252***, ***420***, ***431***
Навесняк Вероника (Nawieśniak Weronika) ***248***
Наврот Тереса (Nawrot Teresa) ***284***, ***285***
Навроцка Владислава (Nawrocka Władysława) ***22***
Нагасима Тосиюки (Nagashima Toshiyuki) ***231***
Наленч-Коженёвски Аполлон (Nałęcz-Korzeniowski Apollo) ***405***
Наполеон I Бонапарт (Napoléon Bonaparte) ***194***, ***440***
Насеровска Зофия (Nasierowska Zofia) ***107***
Натова Надежда Анатольевна ***95***
Нашковска Кристина (Naszkowska Krystyna) ***563***
Невядомски Ежи (Niewiadomski Jerzy) ***397***
Недзеля Ян (Niedziela Jan) ***141***
Некрасов Николай Алексеевич ***78***, ***79***
Немец Ян (Němec Jan) ***531***
Немирович-Данченко Владимир Иванович ***280***
Немчиньска Малгожата И. (Niemczyńska Małgorzata I.) ***28***, ***52***, ***82***, ***327***, ***423***, ***428***, ***522***
Нендза Марек (Nędza Marek) ***347***
Несслер Ян (Nessler Jan) ***272***
Нехринг Петр (Nehring Piotr) ***81***
Нечаев Сергей Геннадиевич ***270***, ***271***, ***282***, ***285***, ***287***, ***407***, ***435***
Нижинский Вацлав Фомич (Niżyński Wacław) ***314***
Николаев Иван Валентинович ***179***
Николай I ***79***, ***81***, ***441***
Николай II ***295***, ***476***
Николай еп. (Николај Епископ), в миру – Велимирович Никола (Велимировић Никола) ***365***
Никон Патриарх (в миру – Минин (Минов) Никита) ***462***
Ниро Роберт Де (Niro Robert De) ***535***
Ницше Фридрих (Nietzsche Friedrich) ***20***, ***38***, ***62***, ***69***, ***74***, ***81***, ***123***, ***124***, ***141***, ***156***, ***193***, ***260***, ***291***, ***329***, ***330***, ***406***, ***409***, ***411***, ***412***, ***414***, ***426***, ***432***, ***436***, ***457***, ***481***, ***537***
Ниязов Сапармурат Атаевич (Nyýazow Saparmyrat Ataýewiç / Ныязов Сапармырат Атаевич) ***468***
Новак Анджей (Nowak Andrzej) ***268***
Новак Артур (Nowak Artur) ***490***
Новак Доброхна (Nowak Dobrochna) ***28***
Новак-Езёраньски Ян (Nowak-Jeziorański Jan) ***483***
Новаковски Анджей (Nowakowski Andrzej) ***557***
Новацки Дариуш (Nowacki Dariusz) ***519***
Новикова Елена Георгиевна ***329***
Новикова Лидия Сергеевна ***474***, ***475***
Новицки Войцех (Nowicki Wojciech) ***566***, ***567***, ***568***
Новицки Ян (Nowicki Jan) ***52***, ***200***, ***204***, ***230***, ***237***, ***238***, ***244***, ***275***, ***285***, ***325***, ***380***, ***381***, ***523***
Новодворская Валерия Ильинична ***545***
Новосельски Ежи (Nowosielski Jerzy) ***227***, ***377***
Ногась Михал (Nogaś Michał) ***180***, ***426***, ***529***
Нодзыньска Паулина (Nodzyńska Paulina) ***99***

Нуреев Рудольф Хаметович ***449***
Ныч Казимеж архиеп. (Nycz Kazimierz abp) ***507***, ***508***
Нычек Тадеуш (Nyczek Tadeusz) ***450***
Нюганен Эльмо (Nüganen Elmo) ***204***, ***205***

Обирек Станислав (Obirek Stanisław) ***62***, ***451***, ***490***, ***491***, ***492***, ***499***
Обрадович Надежда (Обрадовић Надежда) ***362***
Обрембовска-Пясецка Эва (Obrębowska-Piasecka Ewa) ***131***, ***132***, ***203***, ***291***, ***381***
Обуховски Лешек (Obuchowski Leszek) ***543***
Огурек Михал (Ogórek Michał) ***209***, ***210***
Оден Уистен Хью (Auden Wystan Hugh) ***77***, ***422***
Одзёмек Марта (Odziomek Marta) ***255***, ***446***
Ожеховски Адам (Orzechowski Adam) ***157***
Ожеховски Славомир (Orzechowski Sławomir) ***43***
Ожешко Элиза (Orzeszkowa Eliza) ***12***, ***514***
Озмидов Николай Лукич ***521***
Окуджава Булат Шалвович ***149***, ***174***, ***389***, ***529***
Олейников Дмитрий ***220***
Олексы Юзеф (Oleksy Józef) ***333***, ***334***
Олкович Катажина (Olkowicz Katarzyna) ***208***
Олхава Кшиштоф (Olchawa Krzysztof) ***247***
Ольчак-Роникер Иоанна (Olczak-Ronikier Joanna) ***409***
Ольшаньска Барбара (Olszańska Barbara) ***553***
Опатович Адам (Opatowicz Adam) ***206***
Опока Магда (Opoka Magda) ***105***
Опрыньски Януш (Opryński Janusz) ***40***, ***41***, ***235***, ***254***, ***255***, ***338***, ***339***, ***340***, ***341***, ***342***, ***343***, ***344***, ***345***, ***346***, ***347***, ***499***, ***540***
Орлиньски Войцех (Orliński Wojciech) ***46***, ***80***, ***86***, ***393***, ***394***, ***515***, ***517***, ***518***, ***544***
Орлов Александр Сергеевич ***152***
Орловска Милена (Orłowska Milena) ***215***, ***216***
Орловски Ян (Orłowski Jan) ***75***, ***76***, ***354***, ***355***
Орловски Яцек (Orłowski Jacek) ***347***, ***348***
Орски Мариуш (Orski Mariusz) ***32***
Оруэлл Джордж (Orwell George) ***505***
Орчиковска Эва (Orczykowska Ewa) ***554***
Оршак Рафал (Orszak Rafał) ***167***
Осенка Анджей (Osęka Andrzek) ***148***, ***149***, ***449***
Осецка Агнешка (Osiecka Agnieszka) ***529***, ***530***
Осталовска Доминика (Ostałowska Dominika) ***376***
Осталовска Лидия (Ostałowska Lidia) ***311***
Остерва Юлиуш (Osterwa Juliusz) ***369***
Остерлофф Барбара (Osterloff Barbara) ***230***
Островски Януш (Ostrowski Janusz) ***312***
Островский Александр Николаевич ***150***
Осыда Иоанна (Osyda Joanna) ***252***
Осыпюк Радослав (Osypiuk Radosław) ***347***
Осядло Катажина (Osiadło Katarzyna) ***555***
Отан-Лара Клод (Autant-Lara Claude) ***90***
Очко Петр (Oczko Piotr) ***539***
Оэ Кэндзабуро (Ōe Kenzaburō) ***422***

Павел II Папа (Paulus PP. II), в миру – Пьетро Барбо (Pietro Barbo) ***367***
Павликовски Павел (Pawlikowski Paweł) ***551***
Павлов Иван Петрович ***182***
Павлова Муза (Pawłowa Muza) ***202***
Павловски Роман (Pawłowski Roman) ***33***, ***51***, ***57***, ***140***, ***141***, ***169***, ***201***, ***204***, ***205***, ***232***, ***273***, ***289***, ***290***, ***320***, ***375***, ***376***, ***379***, ***406***, ***407***, ***430***, ***447***, ***547***, ***569***
Павлючук Ярослав (Pawluczuk Jarosław) ***561***
Паёнк Гжегож (Pająk Grzegorz) ***159***
Палеолог Софья Фоминична (Зоя Палеолог-гиня) ***367***
Паликот Януш (Palikot Janusz) ***338***, ***339***
Пальма Брайан Де (Palma Brian De) ***534***
Палюх Кшиштоф (Paluch Krzysztof) ***370***
Памук Орхан (Pamuk Orhan) ***423***, ***424***, ***425***, ***426***
Панаев Иван Иванович ***354***
Панас Владислав (Panas Władysław) ***416***, ***417***
Панин Игорь ***542***
Панкевич Кшиштоф (Pankiewicz Krzysztof) ***205***
Папески Роберт (Papieski Robert) ***111***, ***112***
Папроцки Хенрик кс. (Paprocki Henryk ks.) ***13***, ***37***, ***38***, ***64***, ***133***, ***310***, ***311***, ***451***, ***452***, ***489***

Папузиньска Магда (Papuzińska Magda) ***85***
Параджанов Сергей Иосифович ***147***, ***148***
Парчевски Витольд (Parczewski Witold) ***236***
Парыс Магдалена (Parys Magdalena) ***507***
Пасиковски Владислав (Pasikowski Władysław) ***47***
Паскаль Блез (Pascal Blaise) ***436***
Пассент Агата (Passent Agata) ***529***
Пассини Павел (Passini Paweł) ***134***
Пастернак Борис Леонидович ***29***, ***432***, ***452***, ***471***
Пастушак Иренеуш (Pastuszak Ireneusz) ***234***
Пацевич Матеуш (Pacewicz Mateusz) ***123***, ***251***
Пацевич Петр (Pacewicz Piotr) ***47***, ***172***
Пашковска Ольга (Paszkowska Olga) ***251***
Пезда Александра (Pezda Aleksandra) ***164***, ***165***, ***169***, ***170***, ***171***, ***172***, ***174***
Пекарска Магда (Piekarska Magda) ***89***, ***168***, ***184***, ***349***, ***417***, ***562***
Пелевин Виктор Олегович ***435***, ***436***
Пента Станислав (Pięta Stanisław) ***507***
Пёнтковска Моника (Piątkowska Monika) ***532***
Пепшица Мацей (Pieprzyca Maciej) ***530***, ***531***
Перацки Юзеф (Pieracki Józef) ***152***
Пердъён Адриан (Perdjon Adrian) ***244***
Перов Василий Григорьевич ***105***
Персяк Тадеуш (Piersiak Tadeusz) ***68***, ***173***, ***174***
Песевич Кшиштоф (Piesiewicz Krzysztof) ***482***
Петр Первый ***355***, ***462***, ***472***, ***475***
Петрас Эва (Pietras Ewa) ***218***
Петрасик Марта (Pietrasik Marta) ***564***
Петрашевский (Буташевич-Петрашевский) Михаил Васильевич ***79***, ***81***, ***137***, ***155***
Петричко Ада (Petriczko Ada) ***563***
Пётровска Агнешка Любомира (Piotrowska Agnieszka Lubomira) ***41***, ***556***
Пётровски Яцек (Piotrowski Jacek) ***382***
Петрыцки Яцек (Petrycki Jacek) ***46***, ***325***
Петшак Пшемыслав (Pietrzak Przemysław) ***160***
Пех Кшиштоф (Piech Krzysztof) ***450***
Печерин Владимир Сергеевич ***355***
Пешек Ян (Peszek Jan) ***318***
Пеши Рышард (Pieszy Ryszard) ***87***
Пиаф Эдит (Piaf Edith) ***545***
Пикассо Пабло (Picasso Pablo) ***498***
Пилсудски Юзеф (Piłsudski Józef) ***403***
Пильняк Борис Андреевич ***23***, ***527***
Пильх Ежи (Pilch Jerzy) ***366***, ***427***, ***428***, ***505***, ***561***
Пиросмани Нико ***179***
Пируг Анна (Piróg Anna) ***185***
Писарев Дмитрий Иванович ***23***
Питт Брэд (Pitt Brad) ***88***
Плата Томаш (Plata Tomasz) ***539***
Платон ***261***, ***412***
Платонов Андрей Платонович (настоящая фамилия – Климентов) ***366***, ***527***
Плоньска Малгожата (Płońska Małgorzata) ***336***
По Эдгар Аллан (Poe Edgar Allan) ***382***, ***422***, ***434***, ***436***, ***555***
Победоносцев Константин Петрович ***494***
Погожельска Ханна (Pogorzelska Hanna) ***48***
Погоновски Мариуш (Pogonowski Mariusz) ***340***, ***341***
Подгайна Эва (Podgajna Ewa) ***535***
Подгужец Збигнев (Podgórzec Zbigniew) ***12***, ***25***, ***40***, ***58***, ***64***, ***105***, ***183***, ***227***, ***285***, ***358***, ***359***, ***377***
Подоляк Александр (Podolak Aleksander) ***100***
Подсосонный Сергей Александрович ***263***
Подсядлы Магда (Podsiadły Magda) ***279***
Подфилипска Матильда (Podfilipska Matylda) ***217***
Подчаши Анна (Podczaszy Anna) ***394***
Познаньски Пшемыслав (Poznański Przemysław) ***464***
Позняк Телесфор (Poźniak Telesfor) ***12***, ***65***
Пол Пот (Pol Pot) ***37***
Полански Роман (Polański Roman) ***430***
Полежаев Александр Иванович ***23***
Поливанов Константин Михайлович ***126***, ***432***
Полляк Северин (Pollak Seweryn) ***127***
Поль Кшиштоф (Pol Krzysztof) ***334***
Поль Михал (Pol Michał) ***95***, ***96***
Поляк Гжегож (Polak Grzegorz) ***62***

Поляк Цезарий (Polak Cezary) ***554***
Померанц Григорий Соломонович ***333***
Поморски Адам (Pomorski Adam) ***27***, ***293***, ***294***, ***307***, ***308***, ***338***, ***484***, ***511***
Помыкала Дорота (Pomykała Dorota) ***349***
Помян Марта (Pomian Marta) ***554***
Помяновски Ежи (Pomianowski Jerzy) ***36***, ***37***, ***390***, ***404***, ***470***, ***471***
Поп Игги (Pop Iggy) ***528***
Попёлек Кшиштоф (Popiołek Krzysztof) ***349***, ***445***, ***446***
Попелушко Ежи (Popiełuszko Jerzy) ***482***
Попов Гавриил Харитонович ***471***, ***472***
Поправа Адам (Poprawa Adam) ***36***, ***184***
Поселянин Евгений Николаевич ***114***
Потебня Александр Афанасьевич ***11***
Потемкин Григорий Александрович ***270***
Поц Ян (Potz Jan) ***561***
Прайснер Збигнев (Preisner Zbigniew) ***381***
Прилепин Захар (Евгений Николаевич) ***69***
Пробштейн Ян Эмильевич ***413***
Прожогин Николай Павлович ***111***
Прокофьев Сергей Сергеевич ***14***, ***241***, ***478***
Проньчик Зыгмунт (Prończyk Zygmunt) ***204***
Прус Болеслав (Prus Bolesław) ***12***, ***25***, ***138***, ***163***, ***249***, ***311***
Прус Кшиштоф (Prus Krzysztof) ***99***
Пруст Марсель (Proust Marcel) ***24***, ***45***, ***160***, ***162***, ***228***, ***408***, ***419***, ***420***, ***422***, ***423***, ***503***, ***561***, ***571***
Пруцков Никита Иванович ***387***
Пугачев Емельян Иванович ***353***
Пудло Игорь (Pudło Igor), известен также как Бокс Игорь (Boxx Igor) ***527***, ***528***, ***529***
Пулка Лешек (Pułka Leszek) ***45***, ***150***, ***284***, ***287***, ***288***, ***316***
Пулка Малгожата (Pułka Małgorzata) ***456***, ***457***
Пумпянский Лев Васильевич ***20***
Пунтака Кристина (Puntaka Kristina) ***310***
Пуркарете Сильвиу (Purcărete Silviu) ***450***
Пустула Михал (Pustuła Michał) ***101***
Путин Владимир Владимирович ***14***, ***15***, ***61***, ***147***, ***176***, ***177***, ***194***, ***266***, ***267***, ***269***, ***281***, ***391***, ***443***, ***475***, ***483***, ***486***, ***501***, ***512***, ***528***, ***537***, ***538***
Пухальски Мариуш (Puchalski Mariusz) ***203***
Пушкин Александр Сергеевич ***23***, ***32***, ***37***, ***41***, ***66***, ***75***, ***77***, ***125***, ***176***, ***258***, ***265***, ***302***, ***420***, ***426***, ***452***, ***461***, ***464***, ***472***, ***475***, ***478***, ***522***, ***563***
Пшебинда Гжегож (Przebinda Grzegorz) ***13***, ***61***, ***64***, ***66***, ***451***, ***486***, ***487***
Пшевлоцка Беата (Przewłocka Beata) ***205***
Пшегродзки Игорь (Przegrodzki Igor) ***432***
Пшедворски Анджей (Przedworski Andrzej) ***376***
Пшепюрска Агнешка (Przepiórska Agnieszka) ***120***, ***121***
Пшибецка Барбара (Przybecka Barbara) ***160***
Пшибыл Александра (Przybył Aleksandra) ***302***
Пшибыл Гжегож (Przybył Grzegorz) ***312***
Пшибыловска Рома (Przybyłowska Roma) ***34***
Пшибыльска Александра (Przybylska Aleksandra) ***154***
Пшибыльски Рышард (Przybylski Ryszard) ***12***, ***13***, ***30***, ***31***, ***32***, ***77***, ***183***, ***220***, ***261***, ***412***, ***413***, ***452***, ***453***
Пшибышевски Станислав (Przybyszewski Stanisław) ***38***
Пшоняк Войцех (Pszoniak Wojciech) ***258***, ***278***
Пызик Агата (Pyzik Agata) ***558***
Пыпин Александр Николаевич ***16***
Пырьев Иван Александрович ***54***, ***55***, ***56***, ***320***
Пэлтроу Гвинет (Paltrow Gwyneth) ***91***
Пясецка Марта (Piasecka Marta) ***345***
Пясецки Марцин (Piasecki Marcin) ***34***, ***261***, ***403***, ***551***

Рабле Франсуа (Rabelais François) ***19***, ***20***, ***422***
Радван Анна (Radwan Anna) ***245***
Радван Станислав (Radwan Stanisław) ***318***
Радзивилович Ежи (Radziwiłowicz Jerzy) ***199***, ***233***, ***237***, ***254***, ***279***, ***546***
Радзивинович Вацлав (Radziwinowicz Wacław) ***69***, ***100***, ***179***, ***270***, ***271***, ***568***
Радзивон Марек (Radziwon Marek) ***289***, ***413***, ***414***
Радзинский Эдвард Станиславович ***449***
Радищев Александр Николаевич ***23***, ***175***
Радловска Рената (Radłowska Renata) ***53***, ***555***

Радонежский Сергий игум. (в миру – Варфоломей) ***353***
Разьны Анна (Raźny Anna) ***13***, ***60***, ***61***
Райх-Раницки Марсель (Reich-Ranicki Marcel) ***394***
Раковска Катажина (Rakowska Katarzyna) ***402***
Раковски Норберт (Rakowski Norbert) ***251***
Раковски-Клос Игорь (Rakowski-Kłos Igor) ***83***, ***347***
Рапацки Марек (Rapacki Marek) ***193***
Распутин Григорий Ефимович ***132***, ***359***, ***360***
Ратайчак Веслав (Ratajczak Wiesław) ***22***
Ратонь Казимеж (Ratoń Kazimierz) ***408***
Раушнинг Герман Адольф Рейнгольд (Rauschning Hermann Adolf Reinhold) ***264***
Рахид Хебаб Милена (Rachid Chebab Milena) ***82***
Рахманинов Сергей Васильевич ***313***
Рейсер Соломон Абрамович ***557***
Рейтер Паулина (Reiter Paulina) ***216***, ***217***, ***545***
Рембо Артюр (Rimbaud Arthur) ***409***
Ренан Жозеф Эрнест (Renan Joseph Ernest) ***492***
Репин Илья Ефимович ***179***
Рид Лу (Reed Lou) ***526***
Ридель Рышард (Riedel Ryszard) ***520***, ***521***
Рильке Райнер Мария (Rainer Maria Rilke) ***45***, ***457***
Робертс Джулия (Roberts Julia) ***415***
Родович Марыля (Rodowicz Maryla) ***529***
Розанов Василий Васильевич ***16***, ***61***, ***92***, ***93***, ***355***, ***404***
Розвадовска Кинга (Rozwadowska Kinga) ***310***
Розенталь Татьяна Конрадовна ***70***
Рознерски Миколай (Roznerski Mikołaj) ***223***, ***224***
Рокита Анна (Rokita Anna) ***219***
Рокоссовский Константин Константинович ***18***
Рольницки Михал (Rolnicki Michał) ***212***
Романовска Юлия (Romanowska Julia) ***563***
Романовски Анджей (Romanowski Andrzej) ***482***, ***483***
Романовски Яцек (Romanowski Jacek) ***117***
Романьчук Шимон (Romańczuk Szymon) ***60***
Романюк Эмилия (Romaniuk Emilia) ***173***
Ромер Адам (Romer Adam) ***565***
Росати Вероника (Rosati Weronika) ***279***
Росмановска Моника (Rosmanowska Monika) ***122***
Росс Яна (Ross Yana) ***547***
Росякувна Халина (Rosiakówna Halina) ***295***, ***296***
Рот Йозеф (Roth Joseph) ***427***
Рот Филип (Roth Philip) ***442***, ***443***
Ротшильд Майер Амшель (Аншель) (Rothschild Mayer Amschel (Anschel)) ***194***, ***440***
Роулинг Дж. К. (Rowling J.K.); настоящее имя – Роулинг Джоан (Rowling Joanne) ***444***
Рубин Виктор (Rubin Wiktor) ***138***
Рубинштейн Артур (Rubinstein Artur (Arthur)) ***235***
Рублев Андрей ***89***, ***267***, ***410***
Руг Анджей (Róg Andrzej) ***292***
Руг Люцина (Róg Lucyna) ***474***
Рудзиньски Лукаш (Rudziński Łukasz) ***248***
Рудзки Ежи (Rudzki Jerzy) ***345***
Руднев Павел Андреевич ***222***
Рудницки Адольф (Rudnicki Adolf) ***22***, ***398***, ***399***, ***400***
Рудницки Януш (Rudnicki Janusz) ***262***, ***526***
Рудольф Алан (Rudolph Alan) ***533***
Ружаньска Эдита (Różańska Edyta) ***158***
Ружевич Тадеуш (Różewicz Tadeusz) ***411***, ***412***, ***413***, ***414***
Ружицки Томаш (Różycki Tomasz) ***420***, ***421***
Русецки Стефан (Rusiecki Stefan) ***515***, ***516***
Руссо Жан-Жак (Rousseau Jean-Jacques) ***408***
Рутковски Кшиштоф (Rutkowski Krzysztof) ***513***
Рушди Салман (Rushdie Salman) ***445***
Рыбчиньски Збигнев (Rybczyński Zbigniew) ***133***
Рыдзык Тадеуш (Rydzyk Tadeusz) ***480***, ***507***
Рыкала Яцек (Rykała Jacek) ***562***
Рылеев Кондратий Федорович ***23***
Рыльски Эустахий (Rylski Eustachy) ***418***, ***419***
Рыцак Анджей (Rycak Andrzej) ***92***

Рыцьковска Милена (Ryćkowska Milena) ***200***
Рэйб Дэвид (Rabe David) ***280***

Сабато Эрнесто (Sábato Ernesto) ***442***
Сабиневич Мариуш (Sabiniewicz Mariusz) ***203***
Саваль Жорди (Savall Jordi) ***227***
Савва I Сербский архиеп. (Свети Сава), в миру – Неманич Растко (Немањић Растко) ***365***
Сад маркиз де (Sade marquis de), настоящее имя – Сад Донасьен Альфонс Франсуа де (Sade Donatien Alphonse François de) ***177***, ***543***
Салабер Петр (Salaber Piotr) ***218***, ***321***
Салвацка Сильвия (Sałwacka Sylwia) ***562***
Салтыков-Щедрин Михаил Евграфович ***541***
Саммерс Клод Дж. (Summers Claude J.) ***403***
Саммул Индрек (Sammul Indrek) ***204***
Самсель Мирослав (Samsel Mirosław) ***244***
Санд Жорж (Sand George) ***93***
Санников Олег Константинович (Саннікаў Алег Канстанцінавіч) ***336***
Санти Рафаэль (Sanzio Raffaello) ***109***
Сантор Ирена (Santor Irena) ***529***
Сантос Хуан Мануэль (Santos Juan Manuel) ***467***
Сапия Анджей (Sapija Andrzej) ***414***
Сапковски Анджей (Sapkowski Andrzej) ***516***, ***518***
Сапковски Кшиштоф (Sapkowski Krzysztof) ***516***
Сапожникова Галина Михайловна ***460***
Сарамаго Жозе де Соуза (Saramago José de Sousa) ***433***
Сарамонович Анджей (Saramonowicz Andrzej) ***402***, ***518***
Сараскина Людмила Ивановна ***61***, ***69***, ***79***, ***85***, ***92***, ***94***, ***114***, ***264***
Сарачиньска Агата (Saraczyńska Agata) ***348***
Саргент Джозеф (Sargent Josef) ***202***
Сартр Жан-Поль (Sartre Jean-Paul) ***132***, ***141***, ***313***, ***368***, ***422***
Сасс Барбара (Sass Barbara) ***239***, ***244***, ***245***, ***246***
Саунс Ховард (Sounes Howard) ***526***
Сафьян Збигнев (Safjan Zbigniew) ***272***
Сахаров Андрей Дмитриевич ***36***, ***113***, ***443***, ***461***, ***463***
Сведенборг Эммануил (Swedenborg Emanuel) ***35***, ***211***
Свежиньски Вацлав (Świeżyński Wacław) ***125***
Свёндер Барбара (Świąder Barbara) ***124***
Свенх Ежи (Święch Jerzy) ***292***
Свида-Земба Ханна (Świda-Zęba Hanna) ***24***
Свидерски Бранислав (Świderski Branisław) ***39***
Свидерски Ян (Świderski Jan) ***70***, ***71***
Свинарски Конрад (Swinarski Konrad) ***53***
Себаг-Монтефиоре Саймон Джонатан (Sebag-Montefiore Simon Jonathan) ***270***
Севёрек Роберт (Siewiorek Robert) ***271***, ***455***
Сёдмак Роберт (Siodmak Robert) ***90***
Секельски Марек (Sekielski Marek) ***63***, ***490***
Секельски Томаш (Sekielski Tomasz) ***63***, ***490***
Селицки Францишек (Sielicki Franciszek) ***12***
Семён Войцех (Siemion Wojciech) ***130***
Сендровски Шимон (Sędrowski Szymon) ***247***, ***248***, ***290***, ***302***
Сеневич Мариуш (Sieniewicz Mariusz) ***419***
Сенин Василий Георгиевич ***545***, ***546***
Сенкевич Хенрик (Sienkiewicz Henryk) ***28***, ***107***, ***159***, ***163***, ***169***, ***311***, ***393***
Сенюха Чеслав (Seniucha Czesław) ***437***
Сераковски Славомир (Sierakowski Sławomir) ***502***, ***503***
Сервантес Сааведра Мигель де (Cervantes Saavedra Miguel de) ***222***, ***228***, ***400***, ***438***
Сергий Патриарх, в миру – Страгородский Иван Николаевич ***476***
Серова Ольга Васильевна ***485***
Серчик Владислав (Serczyk Władysław) ***79***
Сивицка Дорота (Siwicka Dorota) ***261***
Сигарев Василий Владимирович ***39***
Сикора Адам (Sikora Adam) ***60***
Сикора Славомир (Sikora Sławomir) ***82***
Сикорски Радослав (Sikorski Radosław) ***145***
Синицин Владимир Олегович ***79***
Синявский Андрей Донатович ***19***
Сирин Исаак еп. ***311***, ***488***
Скальски Эрнест (Skalski Ernest) ***469***, ***470***

Скарадзиньски Ян (Skaradziński Jan) ***521***
Скиба Иоанна (Skiba Joanna) ***173***, ***174***
Скиба Петр (Skiba Piotr) ***319***
Скиба-Ликель Алдона (Skiba-Lickel Aldona) ***215***, ***286***, ***287***
Склодовска-Кюри Мария (Skłodowska-Curie Maria) ***539***
Сковроньска Малгожата (Skowrońska Małgorzata) ***486***, ***500***
Скоропанова Ирина Степановна ***435***
Скорсезе Мартин (Scorsese Martin) ***534***, ***535***
Скотт Вальтер (Scott Walter) ***521***
Скотт Ридли (Scott Ridley) ***515***
Скужиньска Изабелла (Skórzyńska Izabela) ***539***
Скшинецки Петр (Skrzynecki Piotr) ***409***
Слабушевска-Краузе Ивона (Słabuszewska-Krauze Iwona) ***458***
Слеповроньска Дагна (Ślepowrońska Dagna) ***571***
Сливовска Виктория (Śliwowska Wiktoria) ***79***, ***80***, ***463***
Сливовски Рене (Śliwowski Rene) ***79***, ***463***
Слободзянек Тадеуш (Słobodzianek Tadeusz) ***32***, ***33***, ***80***
Словацки Юлиуш (Słowacki Juliusz) ***284***, ***440***, ***441***, ***461***
Слодковски Енджей (Słodkowski Jędrzej) ***54***, ***425***
Слонимски Антони (Słonimski Antoni) ***359***
Слоун Джеймс Парк (Sloan James Park) ***416***
Служевски Томаш (Służewski Tomasz) ***120***
Смага Юзеф (Smaga Józef) ***83***, ***145***, ***146***, ***147***, ***183***
Смажовски Войцех (Smażowski Wojciech) ***428***
Смигасевич Вальдемар (Śmigasiewicz Waldemar) ***219***
Смоктуновский Иннокентий Михайлович ***56***
Смоленьски Павел (Smoleński Paweł) ***163***, ***416***, ***460***, ***503***
Смутна Йитка (Smutná Jitka) ***243***
Сниткина Анна Григорьевна (после замужества – Достоевская) – см. **Достоевская** Анна Григорьевна
Соболевска Юстина (Sobolewska Justyna) ***349***
Соболевски Тадеуш (Sobolewski Tadeusz) ***22***, ***48***, ***59***, ***60***, ***144***, ***147***, ***148***, ***192***, ***196***, ***197***, ***215***, ***252***, ***276***, ***322***, ***323***, ***423***, ***424***, ***448***, ***475***, ***493***, ***494***, ***513***, ***531***, ***532***, ***533***, ***535***, ***536***, ***537***
Собчик Ивона (Sobczyk Iwona) ***424***, ***527***
Совиньска Агнешка (Sowińska Agnieszka) ***110***, ***440***
Сокол (Sokół), настоящее имя – Сосновски Войцех (Sosnowski Wojciech) ***524***
Сократ ***261***, ***347***
Солженицын Александр Исаевич ***36***, ***61***, ***63***, ***64***, ***113***, ***143***, ***144***, ***145***, ***146***, ***147***, ***195***, ***266***, ***333***, ***390***, ***391***, ***392***, ***415***, ***461***, ***462***, ***476***, ***481***, ***486***
Соловьев Владимир Сергеевич ***16***, ***61***, ***110***, ***113***, ***129***, ***260***, ***461***, ***465***, ***506***
Сологуб Федор Кузьмич ***126***
Солоницын Анатолий Алексеевич ***89***, ***90***
Солтыс Павел (Sołtys Paweł), псевдоним – Паблопаво (Pablopavo) ***527***
Сольдини Сильвио (Soldini Silvio) ***532***
Сорокин Владимир Георгиевич ***41***, ***176***, ***544***, ***545***, ***546***, ***547***, ***556***
Сосновски Ежи (Sosnowski Jerzy) ***18***, ***35***
Софокл ***218***
Спасович Владимир Данилович (Spasowicz Włodzimierz) ***334***
Спасский Борис Васильевич ***63***, ***64***
Спенсер Герберт (Spencer Herbert) ***163***
Спирс Бритни (Spears Britney) ***415***
Споденкевич Вероника (Spodenkiewicz Weronika) ***564***
Спульна Ханна (Spólna Hanna) ***202***
Спульны Ремигиуш (Spólny Remigiusz) ***542***, ***543***
Спульны Янек (Spólny Janek) ***201***
Спыхальски Teo (Spychalski Teo) ***287***, ***288***
Срочиньски Гжегож (Sroczyński Grzegorz) ***184***, ***495***
Ставар Анджей (Stawar Andrzej) ***118***
Сталенс Моника (Stalens Monika (Monique)) ***173***, ***174***
Сталин Иосиф Виссарионович (настоящая фамилия – Джугашвили) ***20***, ***37***, ***128***, ***143***, ***148***, ***197***, ***200***, ***270***, ***271***, ***358***, ***432***, ***443***, ***462***, ***475***, ***476***, ***501***, ***525***
Станиславский Константин Сергеевич ***337***, ***486***
Станишевска Майя (Staniszewska Maja) ***91***

Старчевски Дариуш (Starczewski Dariusz) ***251***
Старыбрат Марек (Starybrat Marek) ***171***
Стасюк Анджей (Stasiuk Andrzej) ***504***
Стафф Леопольд (Staff Leopold) ***158***
Стаховски Ян (Stachowski Jan) ***430***
Стахура Эдвард (Stachura Edward) ***154***
Стащик Зыгмунт «Мунек» (Staszczyk Zygmunt Muniek); настоящее имя – Стащик Марек Зыгмунт (Staszczyk Marek Zygmunt) ***523***
Стелловский Федор Тимофеевич ***89***, ***90***, ***98***, ***106***
Стемплёвска Катажина (Stemplowska Katarzyna) ***524***
Стемповски Ежи (Stempowski Jerzy) ***186***, ***403***, ***404***
Стендаль (Stendhal), настоящее имя – Бейль Мари-Анри (Beyle Marie-Henri) ***107***, ***123***, ***422***, ***423***
Стенка Данута (Stenka Danuta) ***137***, ***259***, ***376***, ***546***
Степанян Карен Ашотович ***112***, ***113***
Стерлингов Марек (Sterlingow Marek) ***561***
Стерн Лоренс (Sterne Laurence) ***423***, ***439***, ***440***
Стернз Элиот Томас (Stearns Eliot Thomas) ***284***
Стивенсон Роберт Льюис (Stevenson Robert Louis) ***434***
Стиллер Роберт (Stiller Robert) ***407***
Стоберски Ян (Stoberski Jan) ***408***
Стокальска Йитка (Stokalska Jitka) ***220***
Стокфишевски Игорь (Stokfiszewski Igor) ***419***
Столыпин Петр Аркадьевич ***475***
Стомма Станислав (Stanisław Stomma) ***483***
Стопка Чеслав (Stopka Czesław) ***312***
Стравинский Игорь Федорович ***478***
Страсберг Пола (Strasberg Paula) ***44***
Страхов Николай Николаевич ***104***, ***107***, ***110***, ***139***, ***262***, ***355***, ***356***, ***435***
Стрелер Джорджо (Strehler Giorgio) ***447***
Стриндберг Юхан Август (Strindberg Johan August) ***424***, ***561***
Стрип Мерил (Streep Meryl) ***52***, ***278***
Стробел Януш (Strobel Janusz) ***381***
Стругацкий Аркадий Натанович ***391***, ***516***, ***517***
Стругацкий Борис Натанович ***391***, ***516***, ***517***
Стружицки Кшиштоф (Strużycki Krzysztof) ***387***
Стшелецка Марта (Strzelecka Marta) ***228***, ***438***
Стшеминьска Ника (Strzemińska Nika) ***54***
Стшеминьски Владислав (Strzemiński Władysław) ***53***
Субботко Доната (Subbotko Donata) ***35***, ***44***, ***47***, ***48***, ***53***, ***75***, ***258***, ***266***, ***277***, ***278***, ***419***, ***422***, ***525***, ***527***
Судакова Ирина Ильинична ***368***
Сулей Каролина (Sulej Karolina) ***28***
Сулек Витольд (Sułek Witold) ***202***
Сулецки Марцели (Sulecki Marceli) ***545***, ***546***
Сулига Зузанна (Suliga Zuzanna) ***253***
Сулик Павел (Sulik Paweł) ***366***
Сулимович Анна Акбике (Sulimowicz Anna Akbike) ***423***
Сурдель Томаш (Surdel Tomasz) ***94***, ***169***
Сурмяк-Доманьска Катажина (Surmiak-Domańska Katarzyna) ***420***
Суслова Аполлинария Прокофьевна ***84***, ***86***, ***91***, ***92***, ***93***, ***94***, ***104***, ***105***, ***108***
Суханек Люциан (Suchanek Lucjan) ***12***, ***35***
Сухарски Тадеуш (Sucharski Tadeusz) ***12***, ***13***, ***16***, ***18***, ***29***, ***30***, ***35***, ***133***, ***134***
Сухачев Николай Леонидович ***275***
Сухецка Юстина (Suchecka Justyna) ***164***, ***180***
Сымотюк Стефан (Symotiuk Stefan) ***359***
Сыпневска Камила (Sypniewska Kamila) ***311***
Сыромятников Олег Иванович ***61***
Сьрода Магдалена (Środa Magdalena) ***172***
Сэвилл Филип (Saville Philip) ***493***

Табаков Олег Павлович ***529***
Тазбир Януш (Tazbir Janusz) ***175***, ***484***
Такамадо Хисако принцесса (Takamado Hisako princess) ***231***
Талай Казимеж (Tałaj Kazimierz) ***205***
Талар Хенрик (Talar Henryk) ***213***
Талмон Иаков Лейб (Talmon Jacob Leib) ***462***
Талько Лешек (Talko Leszek) ***532***
Тальхаймер Михаэль (Thalheimer Michael) ***141***

Тараковска Дорота (Tarakowska Dorota) ***45***
Таргонь Иоанна (Targoń Joanna) ***39***, ***44***, ***48***, ***210***, ***211***, ***244***, ***245***, ***246***, ***276***, ***291***, ***292***, ***381***
Тарковский Андрей Арсеньевич ***89***, ***90***, ***129***, ***410***, ***533***
Тартт Донна (Tartt Donna) ***444***
Татарска Анна (Tatarska Anna) ***95***, ***256***
Твардовска Анна (Twardowska Anna) ***73***
Теккерей Уильям Мейкпис (Thackeray William Makepeace) ***422***
Телега Эва (Telega Ewa) ***233***
Тендряков Владимир Федорович ***392***
Тераковска Дорота (Terakowska Dorota) ***45***, ***46***
Тереля Виктор Иванович ***316***, ***317***
Титаренко Алексей Викторович ***83***
Тихомиров Борис Николаевич ***61***, ***74***, ***76***, ***79***, ***211***, ***216***, ***557***
Тихон Патриарх, в миру – Беллавин Василий Иванович ***476***
Тишкин Григорий Алексеевич ***455***
Тишнер Юзеф кс. (Tischner Józef ks.) ***16***, ***348***, ***499***, ***506***
Товяньски Анджей (Towiański Andrzej) ***440***, ***441***
Тодес Даниель П. (Todes Daniel P.) ***182***
Тодоров Цветан (Todorov Tzvetan) ***19***, ***194***
Токарска-Бакир Иоанна (Tokarska-Bakir Joanna) ***193***, ***332***
Токарчук Ольга (Tokarczuk Olga) ***504***
Толкиен Джон Рональд Руэл (Tolkien John Ronald Reuel) ***394***
Толоконникова Надежда Андреевна ***506***
Толстая Александра Андреевна ***110***
Толстая Софья Андреевна (урожденная – Берс) ***26***
Толстая Татьяна Никитична ***78***, ***79***
Толстой Алексей Николаевич ***78***
Толстой Лев Николаевич ***15***, ***22***, ***26***, ***29***, ***37***, ***40***, ***52***, ***62***, ***66***, ***69***, ***87***, ***101***, ***102***, ***110***, ***114***, ***145***, ***150***, ***159***, ***175***, ***177***, ***178***, ***180***, ***184***, ***197***, ***219***, ***262***, ***265***, ***266***, ***268***, ***279***, ***363***, ***366***, ***390***, ***391***, ***392***, ***393***, ***395***, ***398***, ***415***, ***417***, ***422***, ***423***, ***425***, ***429***, ***435***, ***444***, ***452***, ***453***, ***458***, ***461***, ***465***, ***472***, ***474***, ***475***, ***476***, ***478***, ***481***, ***486***, ***487***, ***490***, ***502***, ***505***, ***506***, ***511***, ***525***, ***526***, ***527***, ***556***, ***560***, ***562***, ***563***, ***568***
Толстой Николай Николаевич ***101***
Томашевски Павел (Tomaszewski Paweł) ***253***, ***254***
Томпсон Эва М. (Thompson Ewa M.) ***15***, ***504***, ***505***
Топоров Владимир Николаевич ***391***
Тор Людвиг (Thor Ludwig) – см. **Ковальчик** Ежи
Торниелли Андреа (Tornielli Andrea) ***493***
Торо Генри Дэвид (Thoreau Hanry David) ***561***
Траммер Ежи (Trammer Jerzy) ***200***
Трамп Дональд (Trump Donald) ***445***
Трелиньски Мариуш (Treliński Mariusz) ***55***, ***258***, ***259***, ***273***, ***288***, ***375***, ***376***, ***377***, ***378***, ***379***, ***384***
Триер Ларс фон (Trier Lars von) ***47***
Тростянецкий Геннадий Рафаилович ***120***, ***121***
Троцкий Лев Давыдович ***143***
Троян Иван (Trojan Ivan) ***325***
Троянов Илья (Троянов Илия; Trojanow Ilija) ***507***
Трызна Томаш (Tryzna Tomasz) ***276***
Тувим Юлиан (Tuwim Julian) ***26***, ***258***, ***397***, ***398***, ***403***
Туджман Франьо (Tuđman Franjo) ***364***
Туниманов Владимир Артемович ***275***
Тургенев Иван Сергеевич ***21***, ***60***, ***87***, ***93***, ***94***, ***105***, ***262***, ***356***, ***392***, ***400***, ***405***, ***409***, ***423***, ***453***, ***481***, ***487***, ***517***, ***524***, ***563***
Турнау Ян (Turnau Jan) ***490***
Турович Ежи (Turowicz Jerzy) ***479***
Тучиньска Агата (Tuczyńska Agata) ***395***, ***396***
Тыльве Халина (Thylwe Halina) ***432***
Тыльмановски Артур (Tylmanowski Artur) ***85***
Тыраньски Ярослав (Tyrański Jarosław) ***315***
Тычиньски Томаш (Tyczyński Tomasz) ***143***, ***144***, ***145***, ***407***, ***408***
Тютчев Федор Иванович ***272***
Тягловская Алина ***220***

Уайльд Оскар (Wilde Oscar) ***126***, ***434***, ***445***, ***515***
Убертовска Александра (Ubertowska Aleksandra) ***75***
Углик Яцек (Uglik Jacek) ***13***, ***85***, ***560***
Угневска Иоанна (Ugniewska Joanna) ***228***

Узелац Ана (Uzelac Ana) ***365***
Улевич Божена (Ulewicz Bożena) ***95***
Ульянов Михаил Александрович ***320***
Уменцка Анна (Umięcka Anna) ***179***
Унгер Леопольд (Unger Leopold) ***391***, ***475***
Уолкер Полли (Walker Polly) ***91***
Уоллес Дональд Маккензи (Wallace Donald Mackenzie) ***568***
Урбаньковски Богдан (Urbańkowski Bohdan) ***13***, ***83***, ***104***
Урбаньски Анджей (Urbański Andrzej) ***554***
Уэльбек Мишель (Houellebecq Michel) ***436***, ***505***, ***507***, ***515***
Уэст Доминик (West Domonic) ***91***

Фабисяк Казимеж (Fabisiak Kazimierz) ***277***
Фалк Петер (Falk Peter) ***204***
Фаулз Джон (Fowles John) ***433***
Федор Дариуш (Fedor Dariusz) ***62***
Федор Марек (Fedor Marek) ***290***, ***291***
Фелис Павел Т. (Felis Paweł T.) ***47***, ***219***, ***323***, ***325***, ***327***, ***328***, ***418***, ***425***, ***566***
Феллини Федерико (Fellini Federico) ***40***
Фельдман Кристина (Feldman Krystyna) ***376***
Ференьски Якуб (Fereński Jakub) ***176***
Фибак Войцех (Fibak Wojciech) ***560***
Фигура Катажина (Figura Katarzyna) ***44***, ***45***
Фик Марта (Fik Marta) ***277***
Философов Дмитрий Владимирович ***403***, ***404***
Философова Анна Павловна (урожденная – Дягилева) ***403***
Фит Анна (Fit Anna) ***43***
Фицджеральд Френсис Скотт (Fitzgerld Francis Scott) ***242***, ***243***, ***515***
Фицовски Ежи (Ficowski Jerzy) ***226***
Флашен Людвик (Flaszen Ludwik) ***173***, ***284***, ***285***, ***336***, ***380***
Флобер Гюстав (Flaubert Gustave) ***57***, ***60***, ***102***, ***467***, ***561***
Флоренский Павел Александрович ***377***
Фокин Валерий Владимирович ***450***
Фокин Павел Евгеньевич ***74***, ***566***
Фолкнер Уильям (Faulkner William) ***45***, ***75***, ***385***, ***386***, ***457***, ***520***, ***553***
Фома Апостол ***198***
Фонвизина Наталья Дмитриевна ***21***, ***186***, ***328***, ***395***
Франашек Анджей (Franaszek Andrzej) ***496***
Франкл Виктор (Frankl Viktor) ***347***
Франциск Ассизский (лат. Franciscus Assisiensis) ***240***
Франциск Папа (лат. Franciscus), в миру – Бергольо Хорхе Марио (Bergoglio Jorge Mario) ***169***, ***493***, ***499***
Фредрикксон Михал (Fredrikkson Michał – имя и фамилия ненастоящие, изменены по просьбе героя интервью) ***560***
Фрейд Зигмунд (Freud Sigmund) ***20***, ***70***, ***71***, ***72***, ***80***, ***81***, ***104***, ***291***, ***297***, ***310***, ***315***, ***426***, ***439***, ***457***, ***489***
Фрейзер Кевин (Frazier Kevin) ***467***
Фрея Д. (Freya D.) – см. **Хоецки** Анджей
Фридлендер Георгий Михайлович ***387***
Фромм Эрих (Fromm Erich) ***479***
Фронт Мариуш (Front Mariusz) ***513***
Фронтчак Филип (Frątczak Filip) ***97***, ***98***, ***99***, ***217***
Фрыц Катажина (Fryc Katarzyna) ***39***, ***40***, ***97***, ***98***, ***99***, ***302***, ***321***, ***322***
Фрыч Ян (Frycz Jan) ***258***, ***319***, ***376***
Фрэзер Джеймс (Frazer James) ***157***
Фуко Поль-Мишель (Foucault Paul-Michel) ***294, 329***
Функе Корнелия (Funke Cornelia) ***402***
Фурцева Екатерина Алексеевна ***281***
Фуэнтес Карлос (Fuentes Carlos) ***68***, ***360***

Хаба Анна (Haba Anna) ***100***
Хабровски Тадеуш (Chabrowski Tadeusz) ***497***, ***498***
Хаврылюк Яцек (Hawryluk Jacek) ***150***, ***151***, ***227***
Хадрбольцова Здена (Hadrbolcová Zdena) ***243***
Хайдеггер Мартин (Heidegger Martin) ***40***
Хайсмит Патриция (Highsmith Patricia) ***124***, ***218***
Халас Яцек (Hałas Jacek) ***251***
Халациньска-Вертеляк Халина (Chałacińska-Wertelak Halina) ***38***
Халонен Арто (Halonen Arto) ***467***
Хальбах Арндт фон Болен унд (Halbah Arndt von Bohlen und) ***261***
Хандзлик Томаш (Handzlik Tomasz) ***227***
Ханицка Барбара (Hanicka Barbara) ***254***

Ханишевски Мирослав (Haniszewski Mirosław) ***212***, ***213***
Ханушкевич Адам (Hanuszkiewicz Adam) ***56***, ***205***
Харбал Эугениуш (Harbal Eugeniusz) – см. **Достоевский** Эугениуш
Хауке-Лиговски Александр (Hauke-Ligowski Aleksander) ***465***
Хвин Стефан (Chwin Stefan), псевдоним – Ларс Макс (Lars Max) ***410***, ***411***
Хвин Юзеф (Chwin Józef) ***410***
Хёйзинга Йохан (Huizinga Johan) ***96***
Хеллер Агнеш (Heller Ágnes) ***401***
Хемингуэй Эрнест (Hemingway Ernest) ***107***, ***457***, ***470***
Хен Юзеф (Hen Józef) ***38***
Хентковски Дариуш (Chętkowski Dariusz) ***159***, ***470***
Херлинг-Грудзински Густав (Herling-Grudziński Gustaw) ***29***, ***30***, ***32***, ***129***, ***142***, ***164***, ***165***, ***166***, ***169***, ***170***, ***172***, ***392***, ***522***
Херманис Алвис (Hermanis Alvis) ***326***
Херольд Юзеф (Herold Józef) ***199***, ***560***
Хехт Дженнифер Мишель (Hecht Jennifer Michael) ***263***
Хичкок Альфред (Hitchcock Alfred) ***124***, ***125***, ***218***
Хичкок О'Коннелл Патриция (Hitchcock O'Connell Patricia) ***124***
Хласко Марек (Hłasko Marek) ***50***, ***524***, ***530***, ***531***, ***555***
Хмелевска Иоанна (Chmielewska Joanna) ***96***
Хмелёвски Адам (Chmielowski Adam) ***477***
Хмелёвски Бенедикт Иоахим (Chmielowski Benedykt Joachim) ***335***, ***336***
Хмель Рудольф (Chmel Rudolf) ***481***
Хмеля Игорь (Chmela Igor) ***328***
Ходорковский Михаил Борисович ***463***
Хоецки Анджей (Chojecki Andrzej), псевдоним – D. Freya ***421***
Холланд Агнешка (Holland Agnieszka) ***46***, ***47***
Холланд-Лазаркевич Магдалена (Holland-Łazarkiewicz Magdalena) ***46***, ***47***
Хомейни Рухолла аятолла ***445***
Хорн Магнус фон (Horn Magnus von) ***533***, ***534***
Хорнбекер Рон (Hornbaker Ron) ***553***
Хорни Карен (Horney Karen) ***187***
Хороши Антонина (Choroszy Antonina) ***203***
Хржановский Андрей Юрьевич ***77***
Христос Иисус ***19***, ***21***, ***44***, ***115***, ***196***, ***197***, ***198***, ***221***, ***227***, ***228***, ***232***, ***242***, ***244***, ***247***, ***249***, ***250***, ***252***, ***254***, ***269***, ***296***, ***298***, ***299***, ***311***, ***328***, ***329***, ***333***, ***335***, ***336***, ***337***, ***339***, ***341***, ***348***, ***352***, ***353***, ***355***, ***367***, ***377***, ***378***, ***395***, ***400***, ***413***, ***414***, ***431***, ***440***, ***448***, ***451***, ***453***, ***458***, ***459***, ***473***, ***474***, ***479***, ***483***, ***490***, ***491***, ***492***, ***493***, ***494***, ***496***, ***497***, ***498***, ***499***, ***506***, ***520***, ***536***, ***563***, ***582***
Хрущ Лукаш (Chruszcz Łukasz) ***368***, ***369***
Хрыневич Вацлав кс. (Hryniewicz Wacław ks.) ***114***, ***311***, ***453***, ***488***, ***489***
Ху Сун Вха ***61***
Хуго-Бадер Яцек (Hugo-Bader Jacek) ***147***
Худзяк Анджей (Hudziak Andrzej) ***318***
Хурас Томаш (Huras Tomasz) ***201***, ***202***
Хурски Анджей (Hurski Andrzej) ***546***
Хутник Сильвия (Chutnik Sylwia) ***255***, ***256***
Хюлле Павел (Huelle Paweł) ***75***, ***83***, ***480***, ***481***

Цат-Мацкевич Станислав (Cat-Mackiewicz Stanisław) ***83***, ***84***, ***85***, ***214***, ***238***, ***415***
Цвейг Стефан (Zweig Stefan) ***438***, ***439***
Це Юля (Zeh Juli) ***440***
Цезарь Гай Юлий (Caesar Gaius Iulius) ***72***
Целиховски Ежи (Celichowski Jerzy) ***179***
Черник Збышек (Cernik Zbyszek) ***24***
Цёсек Богдан (Ciosek Bogdan) ***213***, ***312***
Цеслик Кшиштоф (Cieślik Krzysztof) ***81***, ***82***, ***110***
Цеслиньски Петр (Cieśliński Piotr) ***102***
Цесляк Рышард (Cieślak Ryszard) ***284***, ***285***
Цецко Марцин (Cecko Marcin) ***533***
Цибульски Себастьян (Cybulski Sebastian) ***368***
Цивиньска Изабелла (Cywińska Izabella) ***131***, ***133***, ***137***, ***258***, ***259***
Цивиньски Богдан (Cywiński Bogdan) ***271***, ***272***
Циманьски Тадеуш (Cymański Tadeusz) ***169***, ***561***
Цинковски Гжегож (Cinkowski Grzgorz) ***317***
Цихонь Кшиштоф (Cichoń Krzysztof) ***541***
Цихы Михал (Cichy Michał) ***49***, ***105***, ***329***, ***451***, ***552***

Цукерберг Марк (Zuckerberg Mark) ***126***
Цыпкин Леонид Борисович ***112***, ***113***

Чаадаев Петр Яковлевич ***26***, ***463***, ***464***, ***465***, ***472***, ***494***
Чайковски Марек (Czajkowski Marek) ***370***
Чайковский Петр Ильич ***14***, ***203***, ***258***, ***266***, ***267***, ***268***, ***459***, ***460***, ***525***, ***564***
Чаплевич Эугениуш (Czaplewicz Eugeniusz) ***58***
Чаплиньски Чеслав (Czapliński Czesław) ***415***
Чапски Юзеф (Czapski Józef) ***352***, ***403***
Чарнецки Януш Станислав (Czarnecki Janusz Stanisław) ***562***, ***563***
Чарторыйски Адам (Czartoryski Adam) ***440***
Чая Агата (Czaja Agata) ***162***
Че Гевара Эрнесто (Che Guevara Ernesto) ***143***, ***539***
Червиньска Магдалена (Czerwińska Magdalena) ***252***
Честертон Гилберт Кит (Chesterton Gilbert Keith) ***41***, ***220***, ***222***
Чех Ежи (Czech Jerzy) ***78***, ***110***, ***272***, ***332***, ***506***
Чехов Антон Павлович ***14***, ***21***, ***26***, ***29***, ***33***, ***40***, ***41***, ***46***, ***66***, ***81***, ***87***, ***110***, ***120***, ***123***, ***126***, ***127***, ***130***, ***147***, ***159***, ***180***, ***195***, ***201***, ***235***, ***237***, ***250***, ***265***, ***267***, ***281***, ***319***, ***366***, ***400***, ***414***, ***415***, ***418***, ***421***, ***424***, ***425***, ***429***, ***444***, ***475***, ***481***, ***486***, ***487***, ***525***, ***527***, ***541***, ***560***, ***562***, ***563***, ***565***
Чехович Юзеф (Czechowicz Józef) ***413***, ***416***, ***417***
Чиж Марта (Czyż Marta) ***55***, ***56***, ***88***, ***320***, ***378***
Чиньска Малгожата (Czyńska Małgorzata) ***54***
Чирлич Дорота Йованка (Ćirlić Dorota Jovanka) ***364***
Чолпиньски Веслав (Czołpiński Wiesław) ***336***
Чопек Сильвестр (Czopek Sylwester) ***561***
Чосич Бора (Ćosić Bora; Ћосић Бора) ***558***
Чубай Мариуш (Czubaj Mariusz) ***520***
Чуй Лукаш (Czuj Łukasz) ***522***
Чума Кшиштоф (Czuma Krzysztof) ***71***, ***315***
Чупрыньска Сабина (Czupryńska Sabina) ***322***
Чухновски Войцех (Czuchnowski Wojciech) ***174***
Чхан Дон Ли (Chang-dong Lee) ***322***, ***323***

Шавель Анна (Szawiel Anna) ***59***
Шаврова Елена Михайловна ***565***
Шагал Марк Захарович ***19***, ***525***, ***564***
Шайб Янина (Scheib Janina) ***311***
Шайна Юзеф (Szajna Józef) ***286***, ***335***, ***370***
Шалавски Анджей (Szalawski Andrzej) ***152***
Шаламов Варлам Тихонович ***128***, ***143***, ***144***, ***145***, ***146***, ***195***, ***333***, ***377***
Шаляпин Федор Иванович ***525***
Шариф Омар (Sharif Omar) ***52***
Шатобриан Франсуа Рене (Chateaubriand François-René, vicomte de) ***409***
Шафлярска Данута (Szaflarska Danuta) ***432***
Шафран Юстина (Szafran Justyna) ***381***
Шахназаров Карен Георгиевич ***537***
Шацки Ежи (Szacki Jerzy) ***465***
Шварц Евгений Львович ***36***
Шварцман Дорота (Szwarcman Dorota) ***313***
Шевченко Тарас Григорьевич (Шевченко Тарас Григорович) ***265***
Шевчук Мечислав (Szewczuk Mieczysław) ***548***
Шекспир Уильям (Shakespeare William) ***34***, ***48***, ***91***, ***102***, ***153***, ***209***, ***219***, ***222***, ***288***, ***343***, ***393***, ***400***, ***424***, ***445***, ***449***, ***450***, ***465***, ***467***, ***472***, ***496***, ***511***, ***523***, ***530***, ***544***, ***548***, ***561***
Шелдон Сидни (Sheldon Sidney) ***544***
Шелл Мария (Schell Maria) ***119***
Шеналь Пьер (Chenal Pierre) ***198***
Шенталинский Виталий Александрович ***470***, ***471***
Шестов Лев Исаакович ***19***, ***20***, ***37***, ***40***, ***81***, ***123***, ***135***, ***136***, ***177***, ***183***, ***274***, ***328***, ***329***, ***331***, ***338***, ***394***, ***397***, ***406***, ***431***, ***464***, ***465***, ***466***
Шигети Лашло (Szigeti László) ***426***
Шикульска Эва (Szykulska Ewa) ***93***
Шиллер Анна (Schiller Anna) ***60***
Шиманик Гжегож (Szymanik Grzegorz) ***561***
Шимановска Мария (Szymanowska Maria) ***75***
Шимановска-Малевска Хелена (Szymanowska-Malewska Helena) ***75***
Шиманьска Изабелла (Szymańska Izabela) ***126***, ***254***, ***541***

Шиманьски Конрад (Szymański Konrad) ***193***
Шимборска Вислава (Szymborska Wisława) ***394***, ***395***
Шимчак Вальдемар (Szymczak Waldemar) ***168***
Шипульски Анджей (Szypulski Andrzej) ***272***
Шифтер Витольд (Szyfter Witold) ***562***
Шишка Малгожата (Szyszka Małgorzata) ***134***
Шкворецки Йозеф (Škvorecký Josef) ***558***
Шкловский Виктор Борисович ***31***
Шленкер Ксаверий (Szlenkier Ksawery) ***212***
Шляхетка Малгожата (Szlachetka Małgorzata) ***343***
Шолохов Михаил Александрович ***176***, ***333***
Шопен Фридерик (Chopin Fryderyk) ***64***, ***93***, ***362***, ***475***
Шопенгауэр Артур (Schopenhauer Arthur) ***38***, ***426***, ***436***
Шостакович Дмитрий Дмитриевич ***314***
Шпаковска Малгожата (Szpakowska Małgorzata) ***421***, ***422***
Шпенглер Освальд (Spengler Oswald) ***286***, ***355***, ***494***
Шпиро Дьёрдь (Spiró György) ***439***, ***440***, ***441***
Шпренгель Роберт (Szpręgiel Robert) ***220***
Шрейдер Пол Джозеф (Schrader Paul Joseph) ***534***
Штернберг Джозеф фон (Sternberg Joseph von) ***198***
Штур Ежи (Stuhr Jerzy) ***199***, ***200***, ***214***, ***233***, ***278***
Штур Мацей (Stuhr Maciej) ***213***, ***214***
Шукшин Василий Макарович ***392***
Шульц Бруно (Schulz Bruno) ***555***
Шульц Владислав (Владо) (Šolc Vladislav (Vlado)) ***326***
Шульце Инго (Schulze Ingo) ***77***, ***78***
Шумовска Малгожата (Szumowska Małgorzata) ***45***
Шухевич Роман Иосифович (Шухевич Роман Осипович) ***267***
Шухевич Юрий Богдан Романович (Шухевич Юрій-Богдан Романович) ***267***
Щенсна Иоанна (Szczęsna Joanna) ***77***, ***394***
Щепаньски Ян Юзеф (Szczepański Jan Józef) ***18***, ***405***, ***406***
Щепаняк Чеслав Мирослав (Szczepaniak Czesław Mirosław) ***408***, ***409***
Щепковска Иоанна (Szczepkowska Joanna) ***571***
Щерба Яцек (Szczerba Jacek) ***48***, ***49***, ***50***, ***51***, ***53***, ***56***, ***86***, ***92***, ***96***, ***199***, ***230***, ***231***, ***232***, ***278***, ***512***, ***511***, ***537***
Щерски Петр (Szczerski Piotr) ***123***
Щётка Марцин (Szczotka Marcin) ***560***
Щехура Даниель (Szczechura Daniel) ***59***
Щецина Марта (Szczecina Marta) ***328***, ***338***, ***540***
Щигел Мариуш (Szczygieł Mariusz) ***85***, ***86***, ***331***, ***498***, ***512***, ***513***
Щипёрски Анджей (Szczypiorski Andrzej) ***333***, ***334***, ***511***
Щука Казимера (Szczuka Kazimiera) ***457***

Эдельштейн Михаил Юрьевич ***113***
Эйнштейн Альберт (Einstein Albert) ***19***, ***310***, ***442***
Эйфман Борис Яковлевич ***313***, ***314***
Экарт Антони (Ekart Antoni) ***147***
Эко Умберто (Eco Umberto) ***436***, ***538***
Элиот Томас Стернз (Eliot Thomas Stearns), известен – Элиот Т. С. (Eliot T. S.) ***413***
Элис Радослав (Elis Radosław) ***203***
Эмануэль Гжегож (Emanuel Grzegorz) ***387***
Энглер Иренеуш (Engler Ireneusz) ***50***
Энглерт Ян (Englert Jan) ***312***
Эпплбаум Энн (Applebaum Anne) ***145***, ***146***, ***147***
Эррио Эдуар-Мари (Herriot Édouard Marie) ***186***
Эсхил ***41***
Эш Тимоти Гартон (Ash Timothy Garton) ***473***

Юзефчук Гжегож (Józefczuk Grzegorz) ***40***, ***41***, ***42***, ***183***, ***222***, ***223***, ***224***, ***246***, ***247***, ***290***, ***316***, ***338***, ***342***, ***343***
Юзьвяк Хенрик (Jóźwiak Henryk) ***202***
Юнг Карл Густав (Jung Carl Gustav) ***319***, ***326***
Юрек Марек (Jurek Marek) ***169***
Юрчак Анджей (Jurczak Andrzej) ***118***
Юцевич Агнешка (Jucewicz Agnieszka) ***534***

Яблоньска Уршуля (Jabłońska Urszula) ***332***
Яворска Агнешка (Jaworska Agnieszka) ***122***
Яворски Кшиштоф (Jaworski Krzysztof) ***122***
Яворски Мацей (Jaworski Maciej) ***22***
Явошек Анна (Jawoszek Anna) ***103***
Ягелло Кристина (Jagiełło Krystyna) ***94***
Ягла Данута (Jagła Danuta) ***58***
Яжембска Агнешка (Jarzębska Agnieszka) ***205***, ***206***, ***242***
Яжембски Ежи (Jarzębski Jerzy) ***167***
Яжина Гжегож (Jarzyna Grzegorz), псевдоним – Варянов Николай (Warianow Mikołaj) ***53***, ***241***, ***242***, ***254***, ***428***
Язукевич-Оселковска Людвика (Jazukiewicz-Osiełkowska Ludwika) ***12***
Яковлев Александр Николаевич ***265***
Яковлев Михаил Евгеньевич ***220***
Якубец Мариан (Jakóbiec Marian) ***12***, ***30***
Якубовски Дариуш (Jakubowski Dariusz) ***387***
Яначек Леош (Janáček Leoš) ***150***
Янион Мария (Janion Maria) ***30***, ***31***, ***124***, ***261***
Янковский Алексей Витальевич ***41***, ***220***
Янович Сократ (Janowicz Sokrat; Яновіч Сакрат) ***437***
Яновска Катажина (Janowska Katarzyna) ***173***, ***258***, ***379***, ***512***
Яновски Роберт (Janowski Robert) ***310***
Яновский Степан Дмитриевич ***109***
Янушевски Тадеуш (Januszewski Tadeusz) ***398***
Янчура Магдалена (Janczura Magdalena) ***251***
Ярач Стефан (Jaracz Stefan) ***180***
Ярневич Ежи (Jarniewicz Jerzy) ***385***, ***386***, ***433***, ***443***, ***444***
Яромеев Николай Семенович ***234***
Яроцки Ежи (Jarocki Jerzy) ***41***, ***284***
Ярош Магда (Jarosz Magda) ***117***
Ярчак Хуберт (Jarczak Hubert) ***347***
Ярымович Кшиштоф (Jarymowicz Krzysztof) ***73***
Ясиньски Кшиштоф (Jasiński Krzysztof) ***29***, ***291***, ***292***
Ястшембец-Козловски Чеслав (Jastrzębiec-Kozłowski Czesław) ***142***, ***143***, ***203***, ***210***, ***212***
Ястшомб Дариуш кс. (Jastrząb Dariusz ks.) ***61***
Яценко Елена Владимировна ***73***
Яцкевич Александр (Jackiewicz Aleksander) ***55***, ***190***

* * *

Abieluk Jewgienija S. – см. (zob.) **Абелюк** Евгения Семеновна
Abramowicz Mieczysław – см. (zob.) **Абрамович** Мечислав
Achmatowa Anna A. – см. (zob.) **Ахматова** Анна Андреевна
Ackroyd Peter – см. (zob.) **Акройд** Питер
Adamczewska Izabella – см. (zob.) **Адамчевска** Изабелла
Adamczyk Piotr – см. (zob.) **Адамчик** Петр
Adamczyk-Garbowska Monika – см. (zob.) **Адамчик-Гарбовска** Моника
Adamek Bożena – см. (zob.) **Адамек** Божена
Adamek Maciej – см. (zob.) **Адамек** Мацей
Adamek Tomasz – см. (zob.) **Адамек** Томаш
Adamik Katarzyna – см. (zob.) **Адамик** Катажина
Adams John – см. (zob.) **Адамс** Джон
Ajschylos – см. (zob.) **Эсхил**
Ajwazowski Iwan K. – см. (zob.) **Айвазовский** Иван Константинович
Akihito emperor – см. (zob.) **Акихито** император
Aksionow Wasilij P. – см. (zob.) **Аксенов** Василий Павлович
Akunin Boris – см. (zob.) **Акунин** Борис
Aleksander I – см. (zob.) **Александр I**
Aleksander II – см. (zob.) **Александр II**
Aleksander III – см. (zob.) **Александр III**
Aleksander Newski – см. (zob.) **Александр Невский**
Aleksijewicz Swietłana A. – см. (zob.) **Алексиевич** Светлана Александровна
Aleksy II Patriarcha – см. (zob.) **Алексий II** Патриарх
Allain Louis – см. (zob.) **Аллен** Луи

Allen Woody – см. (zob.) **Аллен** Вуди
Alochina Maria W. – см. (zob.) **Алёхина** Мария Владимировна
Ałykow Agnieszka – см. (zob.) **Алыков** Агнешка
Ambroży z Optiny – см. (zob.) **Амвросий** Оптинский о.
Amfilochiusz (Radović) – см. (zob.) **Амфилохий** митр.
Amsterdamski Stefan – см. (zob.) **Амстердамски** Стефан
Anannikova Ludmiła – см. (zob.) **Ананникова** Людмила
Anderman Janusz – см. (zob.) **Андерман** Януш
Andersen Hans Christian – см. (zob.) **Андерсен** Ганс Христиан
Anderson Laura – см. (zob.) **Андерсон** Лори
Anderson Perry – см. (zob.) **Андерсон** Перри
Andreas-Salomé Lou – см. (zob.) **Андреас-Саломе** Лу
Andriejew Leonid N. – см. (zob.) **Андреев** Леонид Николаевич
Andropow Jurij W. – см. (zob.) **Андропов** Юрий Владимирович
Annienkowa Aleksandra N. – см. (zob.) **Анненкова** Александра Николаевна
Anšon Vladimir A. – см. (zob.) **Аншон** Владимир Арвидович
Antczak Sara – см. (zob.) **Антчак** Сара
Antkowiak Grzegorz – см. (zob.) **Антковяк** Гжегож
Antonelli Piotr D. – см. (zob.) **Антонелли** Петр Дмитриевич
Apanowicz Franciszek – см. (zob.) **Апанович** Францишек
Applebaum Anne – см. (zob.) **Эпплбаум** Энн
Arcand Gabriel – см. (zob.) **Аркан** Габриель
Archiloch – см. (zob.) **Архилох**
Armata Jerzy – см. (zob.) **Армата** Ежи
Artemjew Piotr – см. (zob.) **Артемьев** Петр
Arystoteles – см. (zob.) **Аристотель**
Ash Timothy Garton – см. (zob.) **Эш** Тимоти Гартон
Auden Wystan Hugh – см. (zob.) **Оден** Уистен Хью
Augustyn Aneta – см. (zob.) **Аугустын** Анета
Augustyniak Anna – см. (zob.) **Аугустыняк** Анна
Aureliusz Augustyn z Hippony – см. (zob.) **Августин Блаженный**
Autant-Lara Claude – см. (zob.) **Отан-Лара** Клод
Awdiejew Aleksy „Alosza" A. – см. (zob.) **Авдеев** Алексей Алексеевич
Awierincew Siergiej S. – см. (zob.) **Аверинцев** Сергей Сергеевич
Awwakum Pietrow – см. (zob.) **Аввакум** протопоп
Ayoade Richard – см. (zob.) **Айоади** Ричард
Azadowski Konstantin M. – см. (zob.) **Азадовский** Константин Маркович

Bâ Amadou Hampâté – см. (zob.) **Ба** Амаду Ампате
Babel Isaak E. – см. (zob.) **Бабель** Исаак Эммануилович
Babicka Monika – см. (zob.) **Бабицка** Моника
Babicki Krzysztof – см. (zob.) **Бабицки** Кшиштоф
Babko Marcin – см. (zob.) **Бабко** Марцин
Bachtin Michaił M. – см. (zob.) Бахтин Михаил Михайлович
Bagno Wsiewołod J. – см. (zob.) **Багно** Всеволод Евгеньевич
Bajon Filip – см. (zob.) **Байон** Филип
Bajor Piotr – см. (zob.) **Байор** Петр
Baka Mirosław – см. (zob.) **Бака** Мирослав
Balmont Konstantin D. – см. (zob.) **Бальмонт** Константин Дмитриевич
Balzac Honoré de – см. (zob.)**Бальзак** Оноре де
Bałabanow Aleksiej O. – см. (zob.) **Балабанов** Алексей Октябринович
Banasiak Mirosław – см. (zob.) **Банасяк** Мирослав
Banaszewski Bogdan – см. (zob.) **Банашевски** Богдан
Bando Tamasaburo – см. (zob.) **Бандо** Тамасабуро
Banville John – см. (zob.) **Бенвилл** Джон
Baran Mirosław – см. (zob.) **Баран** Мирослав
Baran Piotr – см. (zob.) **Баран** Петр
Baranowska Małgorzata – см. (zob.) **Барановска** Малгожата
Barański Dariusz – см. (zob.) **Бараньски** Дариуш

Bardijewska Liliana – см. (zob.) **Бардиевска** Лилиана
Barrett Roger Keith "Syd" – см. (zob.) **Барретт** Роджер Кит «Сид»
Bartenew Aleksandr M. – см. (zob.) **Бартенев** Александр Михайлович
Barthes Roland – см. (zob.) **Барт** Ролан
Baryszau Huryj I. – см. (zob.) **Барышев** Гурий Иларионович
Basajew Szamil S. – см. (zob.) **Басаев** Шамиль Салманович
Bashevis Singer Isaac – см. (zob.) **Башевис-Зингер** Исаак
Basiński Pawieł W. – см. (zob.) **Басинский** Павел Валерьевич
Batałow Aleksiej W. – см. (zob.) **Баталов** Алексей Владимирович
Batko Zbigniew – см. (zob.) **Батко** Збигнев
Baudelaire Charles – см. (zob.) **Бодлер** Шарль
Bauman Zygmunt – см. (zob.) **Бауман** Зыгмунт
Baur Harry – см. (zob.) **Бор** Гарри
Bazan Tomasz – см. (zob.) **Базан** Томаш
Bazylow Ludwik – см. (zob.) **Базылёв** Людвик
Beaupre Barbara – см. (zob.) **Бопре** Барбара
Beauvois Daniel – см. (zob.) **Бовуа** Даниель
Beckett Samuel – см. (zob.) **Беккет** Сэмюэл
Bednarczyk Dominika – см. (zob.) **Беднарчик** Доминика
Beethoven Ludwig van – см. (zob.) **Бетховен** Людвиг ван
Bénazet Jacques – см. (zob.) **Беназе** Жак
Benedykt XVI Papież – см. (zob.) **Бенедикт XVI** Папа
Berdimuhamedow Gurbanguly M. – см. (zob.) **Бердымухамедов** Гурбангулы Мяликгулиевич
Berendt Krzysztof – см. (zob.) **Берендт** Кшиштоф
Bereś Witold – см. (zob.) **Бересь** Витольд
Bereski Dariusz – см. (zob.) **Берески** Дариуш
Bereza Henryk – см. (zob.) **Береза** Хенрик
Berger Helmut – см. (zob.) **Бергер** Хельмут
Bergman Ingmar – см. (zob.) **Бергман** Ингмар
Berić Gojko – см. (zob.) **Берич** Гойко
Berlin Isaiah – см. (zob.) **Берлин** Исайя
Bernat Dominika – см. (zob.) **Бернат** Доминика
Bernatchez Raymond – см. (zob.) **Берначез** Реймонд
Bernhard Thomas – см. (zob.) **Бернхард** Томас
Beylin Marek – см. (zob.) **Бейлин** Марек
Biały Wacław – см. (zob.) **Бялы** Вацлав
Biedrzycki Krzysztof – см. (zob.) **Беджицки** Кшиштоф
Bielak Anna – см. (zob.) **Беляк** Анна
Bielańska Anna – см. (zob.) **Беляньска** Анна
Bielas Katarzyna – см. (zob.) **Беляс** Катажина
Bielczykow Nikołaj F. – см. (zob.) **Бельчиков** Николай Федорович
Bielik-Robson Agata – см. (zob.) **Белик-Робсон** Агата
Bieliński Wissarion G. – см. (zob.) **Белинский** Виссарион Григорьевич
Biełowołow Giennadij W. – см. (zob.) **Беловолов** Геннадий Владимирович прот.
Biały Andriej – см. (zob.) **Белый** Андрей
Bieńczyk Marek – см. (zob.) **Беньчик** Марек
Bieńkowska Ewa – см. (zob.) **Беньковска** Эва
Bierdiajew Nikołaj A. – см. (zob.) **Бердяев** Николай Александрович
Bieriozkin Wiktor I. – см. (zob.) **Березкин** Виктор Иосифович
Bieriozkina Swietłana W. – см. (zob.) **Березкина** Светлана Вениаминовна
Biernacka Joanna – см. (zob.) **Бернацка** Иоанна
Bieroński Kazimierz – см. (zob.) **Бероньски** Казимеж
Bierut Bolesław – см. (zob.) **Берут** Болеслав
Bieżyn Leonid J. – см. (zob.) **Бежин** Леонид Евгеньевич
Bikont Anna – см. (zob.) **Биконт** Анна
Bingjian Zhang – см. (zob.) **Бинцзянь** Чжан
Binoche Juliette – см. (zob.) **Бинош** Жюльет
Bista Henryk – см. (zob.) **Биста** Хенрик
Bisz – см. (zob.) **Биш**
Blanchard Pierre – см. (zob.) **Бланшар** Пьер
Blinkow Dmitrij – см. (zob.) **Блинков** Дмитрий

Błok Aleksandr A. – см. (zob.) **Блок** Александр Александрович
Błok Aleksandr L. – см. (zob.) **Блок** Александр Львович
Blomgren Vilhelm – см. (zob.) **Бломгрен** Вильхельм
Bluszcz Przemysław – см. (zob.) **Блющ** Пшемыслав
Blüth Rafał Marceli – см. (zob.) **Блют** Рафал Марцели
Bobek Filip – см. (zob.) **Бобек** Филип
Bobrowski Szymon – см. (zob.) **Бобровски** Шимон
Boć Magda – см. (zob.) **Боч** Магда
Bochenek-Franczakowa Regina – см. (zob.) **Бохенек-Франчакова** Регина
Bocheński Jacek – см. (zob.) **Бохеньски** Яцек
Bochniarz Henryka – см. (zob.) **Бохняж** Хенрика
Boczarow Siergiej G. – см. (zob.) **Бочаров** Сергей Георгиевич
Bogalecki Piotr – см. (zob.) **Богалецки** Петр
Bogomołow Konstantin J. – см. (zob.) **Богомолов** Константин Юрьевич
Bogucki Marek – см. (zob.) **Богуцки** Марек
Bogusławski Józef – см. (zob.) **Богуславски** Юзеф
Bohun Michał – см. (zob.) **Бохун** Михал
Bojarska Anna – см. (zob.) **Боярска** Анна
Bokar Tierno – см. (zob.) **Бокар** Тьерно
Bomanowska Marzena – см. (zob.) **Бомановска** Мажена
Bonaszewski Mariusz – см. (zob.) **Бонашевски** Мариуш
Bończa-Szabłowski Jan – см. (zob.) **Боньча-Шабловски** Ян
Borczuch Michał – см. (zob.) **Борчух** Михал
Borges Jorge Luis – см. (zob.) **Борхес** Хорхе Луис
Borowiec Kazimierz – см. (zob.) **Боровец** Казимеж
Borowska Bożena – см. (zob.) **Боровска** Божена
Borowski Marcin – см. (zob.) **Боровски** Марцин
Bortko Władimir W. – см. (zob.) **Бортко** Владимир Владимирович (младший)
Bosch Hieronymus – см. (zob.) **Босх** Иероним
Boy-Żeleński Tadeusz – см. (zob.) **Бой-Желеньски** Тадеуш
Bożek Jacek – см. (zob.) **Божек** Яцек
Bradecki Tadeusz – см. (zob.) **Брадецки** Тадеуш
Bral Grzegorz – см. (zob.) **Браль** Гжегож
Brantley Ben – см. (zob.) **Брантли** Бен
Bratkowski Piotr – см. (zob.) **Братковски** Петр
Brecht Bertold – см. (zob.) **Брехт** Бертольд
Brejdygant Stanisław – см. (zob.) **Брейдыгант** Станислав
Bresson Robert – см. (zob.) **Брессон** Робер
Breżniew Leonid I. – см. (zob.) **Брежнев** Леонид Ильич
Briusow Walerij J. – см. (zob.) **Брюсов** Валерий Яковлевич
Brodski Iosif A. – см. (zob.) **Бродский** Иосиф Александрович
Broniatowska Henryka – см. (zob.) **Бронятовска** Хенрика
Broniewski Władysław – см. (zob.) **Броневски** Владислав
Brontë Emily – см. (zob.) **Бронте** Эмили
Brook Peter – см. (zob.) **Брук** Питер
Brown Dan – см. (zob.) **Браун** Дэн
Brożonowicz Małgorzata – см. (zob.) **Брожонович** Малгожата
Brudnicki Jan Zdzisław – см. (zob.) **Брудницки** Ян Здзислав
Bruzda El – см. (zob.) **Брузда** Эль
Bryliński Artur – см. (zob.) **Брылиньски** Артур
Brylska Barbara – см. (zob.) **Брыльска** Барбара
Bryndal Rafał – см. (zob.) **Брындаль** Рафал
Brzezińska Agnieszka – см. (zob.) **Бжезиньска** Агнешка
Brzoza Halina – см. (zob.) **Бжоза** Халина
Brzozowski Stanisław – см. (zob.) **Бжозовски** Станислав
Brzyk Remigiusz – см. (zob.) **Бжик** Ремигиуш
Bubień Andrzej – см. (zob.) **Бубень** Анджей
Büchner Georg – см. (zob.) **Бюхнер** Георг
Bucka Małgorzata – см. (zob.) **Буцка** Малгожата
Budionny Siemion M. – см. (zob.) **Будённый** Семен Михайлович

Budnik Jarosław – см. (zob.) **Будник** Ярослав
Bujakiewicz Joanna – см. (zob.) **Буякевич** Иоанна
Bukowski Charles – см. (zob.) **Буковски** Чарльз
Bukowski Władimir K. – см. (zob.) **Буковский** Владимир Константинович
Bułhakow Michaił A. – см. (zob.) **Булгаков** Михаил Афанасьевич
Bułhakow Siergiej N. – см. (zob.) **Булгаков** Сергей (Сергий) Николаевич о.
Bülow Hans von – см. (zob.) **Бюлов** Ханс фон
Bułyczow Kir – см. (zob.) **Булычев** Кир
Bunin Iwan A. – см. (zob.) **Бунин** Иван Алексеевич
Bunsch Jacek – см. (zob.) **Бунш** Яцек
Buñuel Luis – см. (zob.) **Бунюэль** Луис
Burca Peadar de – см. (zob.) **Бурка** Пидар де
Burda Piotr – см. (zob.) **Бурда** Петр
Burgess Anthony – см. (zob.) **Бёрджесс** Энтони
Burnetko Krzysztof – см. (zob.) **Бурнетко** Кшиштоф
Burroughs William Seward – см. (zob.) **Беррouз** Уильям Сьюард
Burton Tim – см. (zob.) **Бёртон** Тим
Bury Marta – см. (zob.) **Буры** Марта
Burzyk Eugeniusz ks. – см. (zob.) **Бужик** Эугениуш кс.
Bush George Walker – см. (zob.) **Буш-младший** Джордж Уокер
Buzek Agata – см. (zob.) **Бузек** Агата
Bykau Wasil U. – см. (zob.) **Быков** Василь Владимирович
Bykow Dmitrij L. – см. (zob.) **Быков** Дмитрий Львович
Bykow Jurij A. – см. (zob.) **Быков** Юрий Анатольевич
Byron George Gordon – см. (zob.) **Байрон** Джордж Гордон

Caesar Gaius Iulius – см. (zob.) **Цезарь** Гай Юлий
Camus Albert – см. (zob.) **Камю** Альбер
Canetti Elias – см. (zob.) **Кенетти** Элиас
Capote Truman – см. (zob.) **Капоте** Трумен
Carrière Jean-Claude – см. (zob.) **Каррьер** Жан-Клод
Castorf Frank – см. (zob.) **Касторф** Франк
Cat-Mackiewicz Stanisław – см. (zob.) **Цат-Мацкевич** Станислав
Cave Nick – см. (zob.) **Кейв** Ник
Cecko Marcin – см. (zob.) **Цецко** Марцин
Celichowski Jerzy – см. (zob.) **Целиховски** Ежи
Cernik Zbyszek – см. (zob.) **Церник** Збышек
Cervantes Saavedra Miguel de – см. (zob.) **Сервантес** Сааведра Мигель де
Ceylan Nuri Bilge – см. (zob.) **Джейлан** Нури Бильге
Chabrowski Tadeusz – см. (zob.) **Хабровски** Тадеуш
Chagall Marc – см. (zob.) **Шагал** Марк Захарович
Chałacińska-Wertelak Halina – см. (zob.) **Халациньска-Вертеляк** Халина
Chang-dong Lee – см. (zob.) **Чхан** Дон Ли
Chateaubriand François-René, vicomte de – см. (zob.) **Шатобриан** Франсуа Рене
Che Guevara Ernesto – см. (zob.) **Че Гевара** Эрнесто
Chenal Pierre – см. (zob.) **Шеналь** Пьер
Chesterton Gilbert Keith – см. (zob.) **Честертон** Гилберт Кит
Chętkowski Dariusz – см. (zob.) **Хентковски** Дариуш
Chmel Rudolf – см. (zob.) **Хмель** Рудольф
Chmela Igor – см. (zob.) **Хмеля** Игорь
Chmielewska Joanna – см. (zob.) **Хмелевска** Иоанна
Chmielowski Adam – см. (zob.) **Хмелёвски** Адам
Chmielowski Benedykt Joachim – см. (zob.) **Хмелёвски** Бенедикт Иоахим
Chodorkowski Michaił B. – см. (zob.) **Ходорковский** Михаил Борисович
Chojecki Andrzej – см. (zob.) **Хоецки** Анджей
Chomejni Ruhollah – см. (zob.) **Хомейни** Рухолла аятолла
Chopin Fryderyk – см. (zob.) **Шопен** Фридерик
Choroszy Antonina – см. (zob.) **Хороши** Антонина
Christie Agatha – см. (zob.) **Кристи** Агата
Chruszcz Łukasz – см. (zob.) **Хрущ** Лукаш
Chrystus Jezus – см. (zob.) **Христос** Иисус
Chrżanowski Andriej J. – см. (zob.) **Хржановский** Андрей Юрьевич

Chutnik Sylwia – см. (zob.) **Хутник** Сильвия
Chwin Józef – см. (zob.) **Хвин** Юзеф
Chwin Stefan – см. (zob.) **Хвин** Стефан
Cichoń Krzysztof – см. (zob.) **Цихонь** Кшиштоф
Cichy Michał – см. (zob.) **Цихы** Михал
Cieślak Ryszard – см. (zob.) **Цесляк** Рышард
Cieślik Krzysztof – см. (zob.) **Цеслик** Кшиштоф
Cieśliński Piotr – см. (zob.) **Цеслиньски** Петр
Cinkowski Grzgorz – см. (zob.) **Цинковски** Гжегож
Ciosek Bogdan – см. (zob.) **Цёсек** Богдан
Ćirlić Dorota Jovanka – см. (zob.) **Чирлич** Дорота Йованка
Cobain Kurt – см. (zob.) **Кобейн** Курт
Coben Harlan – см. (zob.) **Кобен** Харлан
Coelho Paulo – см. (zob.) **Коэльо** Пауло
Coetzee John Maxwell – см. (zob.) **Кутзее (Кутси)** Джон Максвелл
Comte Auguste – см. (zob.) **Конт** Огюст
Conrad Joseph – см. (zob.) **Конрад** Джозеф
Coppola Sofia – см. (zob.) **Коппола** София
Cortázar Julio – см. (zob.) **Кортасар** Хулио
Ćosić Bora – см. (zob.) **Чосич** Бора
Cranston Bryan – см. (zob.) **Крэнстон** Брайан
Curtis Ian – см. (zob.) **Кёртис** Иэн
Custine marquis de – см. (zob.) **Кюстин** маркиз де
Cybulski Sebastian – см. (zob.) **Цибульски** Себастьян
Cymański Tadeusz – см. (zob.) **Циманьски** Тадеуш
Cypkin Leonid B. – см. (zob.) **Цыпкин** Леонид Борисович
Cyryl Patriarcha – см. (zob.) **Кирилл** Патриарх
Cywińska Izabella – см. (zob.) **Цивиньска** Изабелла
Cywiński Bogdan – см. (zob.) **Цивиньски** Богдан
Czaadajew Piotr J. – см. (zob.) **Чаадаев** Петр Яковлевич
Czaja Agata – см. (zob.) **Чая** Агата
Czajkowski Marek – см. (zob.) **Чайковски** Марек
Czajkowski Piotr I. – см. (zob.) **Чайковский** Петр Ильич
Czaplewicz Eugeniusz – см. (zob.) **Чаплевич** Эугениуш
Czapliński Czesław – см. (zob.) **Чаплиньски** Чеслав
Czapski Józef – см. (zob.) **Чапски** Юзеф
Czarnecki Janusz Stanisław – см. (zob.) **Чарнецки** Януш Станислав
Czartoryski Adam – см. (zob.) **Чарторыйски** Адам
Czech Jerzy – см. (zob.) **Чех** Ежи
Czechow Anton P. – см. (zob.) **Чехов** Антон Павлович
Czechowicz Józef – см. (zob.) **Чехович** Юзеф
Czerwińska Magdalena – см. (zob.) **Червиньска** Магдалена
Czołpiński Wiesław – см. (zob.) **Чолпиньски** Веслав
Czopek Sylwester – см. (zob.) **Чопек** Сильвестр
Czubaj Mariusz – см. (zob.) **Чубай** Мариуш
Czuchnowski Wojciech – см. (zob.) **Чухновски** Войцех
Czuj Łukasz – см. (zob.) **Чуй** Лукаш
Czuma Krzysztof – см. (zob.) **Чума** Кшиштоф
Czupryńska Sabina – см. (zob.) **Чупрыньска** Сабина
Czyńska Małgorzata – см. (zob.) **Чиньска** Малгожата
Czyż Marta – см. (zob.) **Чиж** Марта

Dajbor Agnieszka – см. (zob.) **Дайбор** Агнешка
Damęcki Grzegorz – см. (zob.) **Даменцки** Гжегож
Daniel Julij M. – см. (zob.) **Даниэль** Юлий Маркович
Danilewski Nikołaj J. – см. (zob.) **Данилевский** Николай Яковлевич
Dante Alighieri – см. (zob.) **Данте** Алигьери
Darwin Charles – см. (zob.) **Дарвин** Чарлз
Daszczyński Roman – см. (zob.) **Дащиньски** Роман
David Filip – см. (zob.) **Давид** Филип
Davies Norman – см. (zob.) **Дэвис** Норман
Davis Miles – см. (zob.) **Дэвис** Майлз
Dawidowski Wiesław o. – см. (zob.) **Давидовски** Веслав о.

Dawydowa Marina J. – см. (zob.) **Давыдова** Марина Юрьевна
Dąbrowska Maria – см. (zob.) **Домбровска** Мария
Dąbrowska Monika – см. (zob.) **Домбровска** Моника
Degler Janusz – см. (zob.) **Деглер** Януш
Dehnel Jacek – см. (zob.) **Денель** Яцек
Delić Denis – см. (zob.) **Делич** Денис
Delpy Julie – см. (zob.) **Дельпи** Жюли
Demirkubuz Zeki – см. (zob.) **Демиркубуз** Зеки
Deml Jakub – см. (zob.) **Демл** Якуб
Dempsey Patrick – см. (zob.) **Демпси** Патрик
Denst Mariusz – см. (zob.) **Денст** Мариуш
Depta Maria – см. (zob.) **Депта** Мария
Deptuch Piotr – см. (zob.) **Депту́х** Петр
Derkaczew Joanna – см. (zob.) **Деркачев** Иоанна
Derrida Jacques – см. (zob.) **Деррида** Жак
Dębicki Marek – см. (zob.) **Дембицки** Марек
Dębowska Anna S. – см. (zob.) **Дембовска** Анна С.
Dhalia Heitor – см. (zob.) **Далия** Эйтор
Diagilew Siergiej P. – см. (zob.) **Дягилев** Сергей Павлович
Diana – см. (zob.) **Диана** принцесса
Dick Philip Kindred – см. (zob.) **Дик** Филип Киндред
Dickens Charles – см. (zob.) **Диккенс** Чарльз
Diebitsch und Narten Hans Karl Friedrich Anton von – см. (zob.) **Дибич-Забалканский** Иван Иванович
Dietrich Marie Magdalene “Marlene” – см. (zob.) **Дитрих** Марлен
Dikötter Frank – см. (zob.) **Дикёттер** Франк
Długońska Olga Barbara – см. (zob.) **Длугоньска** Ольга Барбара
Długosz Antoni ks. bp. – см. (zob.) **Длугош** Антони кс. еп.
Dobieszewski Janusz – см. (zob.) **Добешевски** Януш
Dobraczyński Jan – см. (zob.) **Добрачиньски** Ян
Dobroczyński Bartłomiej – см. (zob.) **Доброчиньски** Бартоломей
Dobrowolski Jacek – см. (zob.) **Добровольски** Яцек
Dodin Lew A. – см. (zob.) **Додин** Лев Абрамович
Dołęga-Mostowicz Tadeusz – см. (zob.) **Доленга-Мостович** Тадеуш
Domagała Cezary – см. (zob.) **Домагала** Цезарий
Domalik Andrzej – см. (zob.) **Домалик** Анджей
Domin Janusz – см. (zob.) **Домин** Януш
Domosławski Artur – см. (zob.) **Домославски** Артур
Donimirska Elżbieta – см. (zob.) **Донимирска** Эльжбета
Dopierała Andrzej – см. (zob.) **Доперала** Анджей
Dorfman Ariel – см. (zob.) **Дорфман** Ариель
Dorociński Marcin – см. (zob.) **Дороциньски** Марцин
Dostatni Tomasz – см. (zob.) **Достатни** Томаш
Dostojewska Anna G. – см. (zob.) **Достоевская** Анна Григорьевна
Dostojewska Emilia F. – см. (zob.) **Достоевская** Эмилия Федоровна
Dostojewska Lubow F. – см. (zob.) **Достоевская** Любовь Федоровна
Dostojewska Maria D. – см. (zob.) **Достоевская** Мария Дмитриевна
Dostojewska Maria F. – см. (zob.) **Достоевская** Мария Федоровна
Dostojewska Sofja F. – см. (zob.) **Достоевская** Софья Федоровна
Dostojewski Aleksiej F. – см. (zob.) **Достоевский** Алексей Федорович
Dostojewski Andriej M. – см. (zob.) **Достоевский** Андрей Михайлович
Dostojewski Dmitrij A. – см. (zob.) **Достоевский** Дмитрий Андреевич
Dostojewski Eugeniusz – см. (zob.) **Достоевский** Эугениуш
Dostojewski Michaił A. – см. (zob.) **Достоевский** Михаил Андреевич
Dostojewski Michaił M. – см. (zob.) **Достоевский** Михаил Михайлович
Dostojewski Nikołaj M. – см. (zob.) **Достоевский** Николай Михайлович
Drobczyńska Krystyna – см. (zob.) **Дробчиньска** Кристина

Drobczyński Zbigniew – см. (zob.) **Дробчиньски** Збигнев
Droit Roger-Pol – см. (zob.) **Друа** Роже-Поль
Dróżdż Iwona – см. (zob.) **Друждж** Ивона
Dryżakowa Jelena N. – см. (zob.) **Дрыжакова** Елена Николаевна
Dubin Boris W. – см. (zob.) **Дубин** Борис Владимирович
Dubrowska Magdalena – см. (zob.) **Дубровска** Магдалена
Duczyński Zygmunt – см. (zob.) **Дучиньски** Зыгмунт
Duda Andrzej – см. (zob.) **Дуда** Анджей
Duda Sebastian – см. (zob.) **Дуда** Себастиан
Dudkin Wiktor W. – см. (zob.) **Дудкин** Виктор Викторович
Dudzik Robert – см. (zob.) **Дудзик** Роберт
Dumała Piotr – см. (zob.) **Думала** Петр
Dumas fils Alexandre – см. (zob.) **Дюма-сын** Александр
Dunin Kinga – см. (zob.) **Дунин** Кинга
Dupré Catherine – см. (zob.) **Дюпре** Кэтрин
Durnienkow Michaił J. – см. (zob.) **Дурненков** Михаил Евгеньевич
Duszenko Konstantin W. – см. (zob.) **Душенко** Константин Васильевич
Dutka Staszek – см. (zob.) **Дутка** Сташек
Duwakin Wiktor D. – см. (zob.) **Дувакин** Виктор Дмитриевич
Dvorak Marta – см. (zob.) **Дворак** Марта
Dwulit Artur – см. (zob.) **Двулит** Артур
Dybalska Wanda – см. (zob.) **Дыбальска** Ванда
Dygat Magda – см. (zob.) **Дыгат** Магда
Dygat Stanisław – см. (zob.) **Дыгат** Станислав
Dzierżyński Feliks E. – см. (zob.) **Дзержинский** Феликс Эдмундович
Dzikowski Błażej – см. (zob.) **Дзиковски** Блажей

Eco Umberto – см. (zob.) **Эко** Умберто
Edelstein Michaił J. – см. (zob.) **Эдельштейн** Михаил Юрьевич
Einstein Albert – см. (zob.) **Эйнштейн** Альберт
Eisenberg Jesse – см. (zob.) **Айзенберг** Джесси
Ejfman Boris J. – см. (zob.) **Эйфман** Борис Яковлевич
Ekart Antoni – см. (zob.) **Экарт** Антони
Eliot Thomas Stearns – см. (zob.) **Элиот** Томас Стернз
Elis Radosław – см. (zob.) **Элис** Радослав
Elżbieta Bawarska – см. (zob.) **Елизавета** Баварская
Emanuel Grzegorz – см. (zob.) **Эмануэль** Гжегож
Engler Ireneusz – см. (zob.) **Энглер** Иренеуш
Englert Jan – см. (zob.) **Энглерт** Ян

Fabisiak Kazimierz – см. (zob.) **Фабисяк** Казимеж
Falk Peter – см. (zob.) **Фалк** Петер
Faulkner William – см. (zob.) **Фолкнер** Уильям
Fedor Dariusz – см. (zob.) **Федор** Дариуш
Fedor Marek – см. (zob.) **Федор** Марек
Feldman Krystyna – см. (zob.) **Фельдман** Кристина
Felis Paweł T. – см. (zob.) **Фелис** Павел Т.
Fellini Federico – см. (zob.) **Феллини** Федерико
Fereński Jakub – см. (zob.) **Ференьски** Якуб
Fibak Wojciech – см. (zob.) **Фибак** Войцех
Ficowski Jerzy – см. (zob.) **Фицовски** Ежи
Figura Katarzyna – см. (zob.) **Фигура** Катажина
Fik Marta – см. (zob.) **Фик** Марта
Fiłosofow Dmitrij W. – см. (zob.) **Философов** Дмитрий Владимирович
Fiłosofowa Anna P. – см. (zob.) **Философова** Анна Павловна
Fit Anna – см. (zob.) **Фит** Анна
Fitzgerld Francis Scott – см. (zob.) **Фицджеральд** Френсис Скотт
Flaszen Ludwik – см. (zob.) **Флашен** Людвик
Flaubert Gustave – см. (zob.) **Флобер** Гюстав
Fłorenski Pawieł A. – см. (zob.) **Флоренский** Павел Александрович
Fokin Pawieł J. – см. (zob.) **Фокин** Павел Евгеньевич

Fokin Walerij W. – см. (zob.) **Фокин** Валерий Владимирович
Fonwizina Natalja D. – см. (zob.) **Фонвизина** Наталья Дмитриевна
Foucault Paul-Michel – см. (zob.) **Фуко** Поль-Мишель
Fowles John – см. (zob.) **Фаулз** Джон
Franaszek Andrzej – см. (zob.) **Франашек** Анджей
Franciszek Papież – см. (zob.) **Франциск** Папа
Franciszek z Asyżu – см. (zob.) **Франциск Ассизский**
Frankl Viktor – см. (zob.) **Франкл** Виктор
Frątczak Filip – см. (zob.) **Фронтчак** Филип
Frazer James – см. (zob.) **Фрэзер** Джеймс
Frazier Kevin – см. (zob.) **Фрейзер** Кевин
Fredrikkson Michał – см. (zob.) **Фредрикксон** Михал
Freud Sigmund – см. (zob.) **Фрейд** Зигмунд
Freya D. – см. (zob.) **Фрея Д.**
Fridlender Gieorgij M. – см. (zob.) **Фридлендер** Георгий Михайлович
Fromm Erich – см. (zob.) **Фромм** Эрих
Front Mariusz – см. (zob.) **Фронт** Мариуш
Fryc Katarzyna – см. (zob.) **Фрыц** Катажина
Frycz Jan – см. (zob.) **Фрыч** Ян
Fuentes Carlos – см. (zob.) **Фуэнтес** Карлос
Funke Cornelia – см. (zob.) **Функе** Корнелия
Furcewa Jekatierina A. – см. (zob.) **Фурцева** Екатерина Алексеевна

Gacek Anna – см. (zob.) **Гацек** Анна
Gacyk Magda – см. (zob.) **Гацык** Магда
Gadacz Tadeusz – см. (zob.) **Гадач** Тадеуш
Gadomski Witold – см. (zob.) **Гадомски** Витольд
Gajdar Jegor T. – см. (zob.) **Гайдар** Егор Тимурович
Gajew Dmitrij W. – см. (zob.) **Гаев** Дмитрий Владимирович
Gajewski Jarosław – см. (zob.) **Гаевски** Ярослав
Gajos Janusz – см. (zob.) **Гайос** Януш
Galsworthy John – см. (zob.) **Голсуорси** Джон
Gambon Michael – см. (zob.) **Гэмбон** Майкл
Gandhi Mahatma – см. (zob.) **Ганди** Махатма
Garapich Michał P. – см. (zob.) **Гарапих** Михал П.
Garliński Józef – см. (zob.) **Гарлиньски** Юзеф
Garnett Constance Clara – см. (zob.) **Гарнет** Констанция Клара
Garnett Edward – см. (zob.) **Гарнет** Эдвард
Gasparow Michaił L. – см. (zob.) **Гаспаров** Михаил Леонович
Gaulle Charles de – см. (zob.) **Голь** Шарль де
Gawryś Cezary – см. (zob.) **Гаврысь** Цезарий
Gazmanow Oleg M. – см. (zob.) **Газманов** Олег Михайлович
Gdowski Witold – см. (zob.) **Гдовски** Витольд
Gedeon Saša – см. (zob.) **Гедеон** Саша
Geislerová Anna – см. (zob.) **Гейслерова** Анна
Genet Jean – см. (zob.) **Жене** Жан
Gere Richard – см. (zob.) **Гир** Ричард
German Anna Wiktoria – см. (zob.) **Герман** Анна Виктория
Gessler Magda – см. (zob.) **Гесслер** Магда
Gibas Jarosław – см. (zob.) **Гибас** Ярослав
Gide André – см. (zob.) **Жид** Андре
Gidel Sławomir – см. (zob.) **Гидель** Славомир
Giedroyć Jerzy – см. (zob.) **Гедройц** Ежи
Giedrys Grzegorz – см. (zob.) **Гедрыс** Гжегож
Gierek Edward – см. (zob.) **Герек** Эдвард
Giertych Roman – см. (zob.) **Гертых** Роман
Giez Marina – см. (zob.) **Гез** Марина
Gilligan James – см. (zob.) **Гиллиган** Джеймс
Gilmore Mikal – см. (zob.) **Гилмор** Микэл
Ginzburg Jewgienija S. – см. (zob.) **Гинзбург** Евгения Соломоновна
Giraud Jean – см. (zob.) **Жиро** Жан
Giżycki Marcin – см. (zob.) **Гижицки** Марцин
Gleichgewicht Aleksander – см. (zob.) **Гляйхгевихт** Александр
Glinka Michaił I. – см. (zob.) **Глинка** Михаил Иванович
Glińska Agnieszka – см. (zob.) **Глиньска** Агнешка

Gliński Robert – см. (zob.) **Глиньски** Роберт
Gliwa Sylwia – см. (zob.) **Глива** Сильвия
Globisz Krzysztof – см. (zob.) **Глобиш** Кшиштоф
Głowacki Janusz – см. (zob.) **Гловацки** Януш
Głowacki Paweł – см. (zob.) **Гловацки** Павел
Głowacki Piotr – см. (zob.) **Гловацки** Петр
Głuchowski Piotr – см. (zob.) **Глуховски** Петр
Glucksmann André – см. (zob.) **Глюксманн** Андре
Głybin Jerzy – см. (zob.) **Глыбин** Ежи
Gniewkowska Katarzyna – см. (zob.) **Гневковска** Катажина
Godlewska Joanna – см. (zob.) **Годлевска** Иоанна
Godunow Borys F. – см. (zob.) **Годунов** Борис Федорович
Goebbels Joseph – см. (zob.) **Геббельс** Йозеф
Goethe Johann Wolfgang von – см. (zob.) **Гёте** Иоганн Вольфганг фон
Gogol Nikołaj W. – см. (zob.) **Гоголь** Николай Васильевич
Goiteva Julia – см. (zob.) **Гойтиева** Юлия
Golding William – см. (zob.) **Голдинг** Уильям
Gołosowker Jakow E. – см. (zob.) **Голосовкер** Яков Эммануилович
Gombrowicz Witold – см. (zob.) **Гомбрович** Витольд
Gómez Joaquín – см. (zob.) **Гомес** Хоакин
Gonczarow Iwan A. – см. (zob.) **Гончаров** Иван Александрович
Gondowicz Jan – см. (zob.) **Гондович** Ян
Gonet Krystyna – см. (zob.) **Гонет** Кристина
Gontar Daniła – см. (zob.) **Гонтарь** Данила дьякон
Gorbaczow Michaił S. – см. (zob.) **Горбачев** Михаил Сергеевич
Gorczyńska Renata – см. (zob.) **Горчиньска** Рената
Görke Iwona – см. (zob.) **Гёрке** Ивона
Gorki Maksim – см. (zob.) **Горький** Максим
Gorzkowski Igor – см. (zob.) **Гожковски** Игорь
Goscinny René – см. (zob.) **Госинни** Рене
Goulais Yves – см. (zob.) **Гуле** Ив
Goźliński Paweł – см. (zob.) **Гозьлиньски** Павел
Grabowska Urszula – см. (zob.) **Грабовска** Уршуля
Grabowska-Oliwa Barbara – см. (zob.) **Грабовска-Олива** Барбара
Gradowski Aleksandr D. – см. (zob.) **Градовский** Александр Дмитриевич
Grass Günter – см. (zob.) **Грасс** Гюнтер
Grass Philip – см. (zob.) **Грасс** Филип
Greco El – см. (zob.) **Греко** Эль
Grigorjew Apołłon A. – см. (zob.) **Григорьев** Аполлон Александрович
Grigorowicz Dmitrij W. – см. (zob.) **Григорович** Дмитрий Васильевич
Griszkowiec Jewgienij W. – см. (zob.) **Гришковец** Евгений Валерьевич
Grochola Katarzyna – см. (zob.) **Грохоля** Катажина
Grochowska Agnieszka – см. (zob.) **Гроховска** Агнешка
Grochowska Magdalena – см. (zob.) **Гроховска** Магдалена
Gronczewska Grażyna – см. (zob.) **Гончевска** Гражина
Gronowy Jacek – см. (zob.) **Гроновы** Яцек
Grossman Leonid P. – см. (zob.) **Гроссман** Леонид Петрович
Grossman Wasilij S. – см. (zob.) **Гроссман** Василий Семенович
Grotowska Helena – см. (zob.) **Гротовска** Хелена
Grotowski Jerzy – см. (zob.) **Гротовски** Ежи
Gruca Radosław – см. (zob.) **Груца** Радослав
Gruszecka Marta – см. (zob.) **Грушецка** Марта
Gruszka Karolina – см. (zob.) **Грушка** Каролина
Grzegorz XVI – см. (zob.) **Григорий XVI** Папа
Grzela Remigiusz – см. (zob.) **Гжеля** Ремигиуш
Grzydzewski Mieczysław – см. (zob.) **Грыдзевски** Мечислав
Grzymisławski Łukasz – см. (zob.) **Гжимиславски** Лукаш

Grzywacz Janusz – см. (zob.) **Гживач** Януш
Grzywacz Marta – см. (zob.) **Гживач** Марта
Gudejko Maria – см. (zob.) **Гудейко** Мария
Guinness Alec – см. (zob.) **Гиннесс** Алек
Gulda Przemysław – см. (zob.) **Гульда** Пшемыслав
Gumilow Nikołaj S. – см. (zob.) **Гумилев** Николай Степанович
Gut Dorota – см. (zob.) **Гут** Дорота
Gutek Roman – см. (zob.) **Гутек** Роман
Guze Joanna – см. (zob.) **Гузе** Иоанна
Guzik Piotr – см. (zob.) **Гузик** Петр
Guzowski Mirosław – см. (zob.) **Гузовски** Мирослав
Gwit Lech – см. (zob.) **Гвит** Лех

Haba Anna – см. (zob.) **Хаба** Анна
Hadrbolcová Zdena – см. (zob.) **Хадрбольцова** Здена
Hałas Jacek – см. (zob.) **Халас** Яцек
Halbah Arndt von Bohlen und – см. (zob.) **Хальбах** Арндт фон Болен унд
Halík Tomáš – см. (zob.) **Галик** Томаш
Halonen Arto – см. (zob.) **Халонен** Арто
Hamsun Knut – см. (zob.) **Гамсун** Кнут
Handzlik Tomasz – см. (zob.) **Хандзлик** Томаш
Hanicka Barbara – см. (zob.) **Ханицка** Барбара
Haniszewski Mirosław – см. (zob.) **Ханишевски** Мирослав
Hanuszkiewicz Adam – см. (zob.) **Ханушкевич** Адам
Harbal Eugeniusz – см. (zob.) **Харбал** Эугениуш
Hašek Jaroslav – см. (zob.) **Гашек** Ярослав
Hauke-Ligowski Aleksander – см. (zob.) **Хауке-Лиговски** Александр
Hauptmann Gerhart – см. (zob.) **Гауптман** Герхард
Hawryluk Jacek – см. (zob.) **Хаврылюк** Яцек
Hecht Jennifer Michael – см. (zob.) **Хехт** Дженнифер Мишель
Hegel Georg Wilhelm Friedrich – см. (zob.) **Гегель** Георг Вильгельм Фридрих
Heidegger Martin – см. (zob.) **Хайдеггер** Мартин
Heller Ágnes – см. (zob.) **Хеллер** Агнеш
Heller Leonid M. – см. (zob.) **Геллер** Леонид Михайлович
Hemingway Ernest – см. (zob.) **Хемингуэй** Эрнест
Hen Józef – см. (zob.) **Хен** Юзеф
Herbert Frank – см. (zob.) **Герберт** Френк
Hercen Aleksandr I. – см. (zob.) **Герцен** Александр Иванович
Herling-Grudziński Gustaw – см. (zob.) **Херлинг-Грудзински** Густав
Herman Katarzyna – см. (zob.) **Герман** Катажина
Hermanis Alvis – см. (zob.) **Херманис** Алвис
Herold Józef – см. (zob.) **Херольд** Юзеф
Herriot Édouard Marie – см. (zob.) **Эррио** Эдуар-Мари
Hesse Hermann – см. (zob.) **Гессе** Герман
Highsmith Patricia – см. (zob.) **Хайсмит** Патриция
Hiob Patriarcha – см. (zob.) **Иов** Патриарх
Hitchcock Alfred – см. (zob.) **Хичкок** Альфред
Hitchcock O'Connell Patricia – см. (zob.) **Хичкок О'Коннелл** Патриция
Hitler Adolf – см. (zob.) **Гитлер** Адольф
Hłasko Marek – см. (zob.) **Хласко** Марек
Holbein Hans der Jüngere – см. (zob.) **Гольбейн** Ганс Младший
Holland Agnieszka – см. (zob.) **Холланд** Агнешка
Holland-Łazarkiewicz Magdalena – см. (zob.) **Холланд-Лазаркевич** Магдалена
Homer – см. (zob.) **Гомер**
Horn Magnus von – см. (zob.) **Хорн** Магнус фон
Hornbaker Ron – см. (zob.) **Хорнбекер** Рон
Horney Karen – см. (zob.) **Хорни** Карен
Houellebecq Michel – см. (zob.) **Уэльбек** Мишель
Hrabal Bohumil – см. (zob.) **Грабал** Богумил
Hryniewicz Wacław ks. – см. (zob.) **Хрыневич** Вацлав кс.
Hryniewiecki Ignacy I. – см. (zob.) **Гриневицкий** Игнатий Иоахимович
Hu Sun Wha – см. (zob.) **Ху Сун Вха**
Hudziak Andrzej – см. (zob.) **Худзяк** Анджей

Huelle Paweł – см. (zob.) **Хюлле** Павел
Hugo Victor – см. (zob.) **Гюго** Виктор
Hugo-Bader Jacek – см. (zob.) **Хуго-Бадер** Яцек
Huizinga Johan – см. (zob.) **Хёйзинга** Йохан
Huras Tomasz – см. (zob.) **Хурас** Томаш
Hurski Andrzej – см. (zob.) **Хурски** Анджей

Ibsen Henrik Johan – см. (zob.) **Ибсен** Генрик (Хенрик) Юхан
Ignaczak Ewa – см. (zob.) **Игначак** Эва
Illg Jerzy – см. (zob.) **Илльг** Ежи
Ilnicka Renata – см. (zob.) **Ильницка** Рената
Imbierowicz Agnieszka – см. (zob.) **Имберович** Агнешка
Ionesco Eugène – см. (zob.) **Ионеско** Эжен
Isajew Paweł A. – см. (zob.) **Исаев** Павел Александрович
Iskander Fazil A. – см. (zob.) **Искандер** Фазиль Абдулович
Iwan III – см. (zob.) **Иван III**
Iwan IV (Groźny) – см. (zob.) **Иван IV (Грозный)**
Iwanciw Emilia – см. (zob.) **Иванцив** Эмилия
Iwanow Iwan – см. (zob.) **Иванов** Иван
Iwanowa Natalja B. – см. (zob.) **Иванова** Наталья Борисовна
Iwanowa Sofja A. – см. (zob.) **Иванова** Софья Александровна
Iwaszkiewicz Anna – см. (zob.) **Ивашкевич** Анна
Iwaszkiewicz Jarosław – см. (zob.) **Ивашкевич** Ярослав
Iwaszkiewicz Maria – см. (zob.) **Ивашкевич** Мария
Iwaszkiewicz Teresa – см. (zob.) **Ивашкевич** Тереса
Izaak Syryjczyk – см. (zob.) **Сирин** Исаак еп.
Izetbegović Alija – см. (zob.) **Изетбегович** Алия
Izwolski Aleksandr P. – см. (zob.) **Извольский** Александр Петрович

Jabłońska Urszula – см. (zob.) **Яблоньска** Уршуля
Jacenko Jelena W. – см. (zob.) **Яценко** Елена Владимировна
Jackiewicz Aleksander – см. (zob.) **Яцкевич** Александр
Jackson Michael – см. (zob.) **Джексон** Майкл
Jackson Peter Robert – см. (zob.) **Джексон** Питер Роберт
Jackson Robert Louis – см. (zob.) **Джексон** Роберт Луис
Jagiełło Krystyna – см. (zob.) **Ягелло** Кристина
Jagła Danuta – см. (zob.) **Ягла** Данута
Jakóbiec Marian – см. (zob.) **Якубец** Мариан
Jakowlew Aleksandr N. – см. (zob.) **Яковлев** Александр Николаевич
Jakowlew Michaił J. – см. (zob.) **Яковлев** Михаил Евгеньевич
Jakubowski Dariusz – см. (zob.) **Якубовски** Дариуш
James Henry – см. (zob.) **Джеймс** Генри
Jan Ewangelista – см. (zob.) **Иоанн (евангелист)**
Jan Paweł II – см. (zob.) **Иоанн Павел II**
Janáček Leoš – см. (zob.) **Яначек** Леош
Janczura Magdalena – см. (zob.) **Янчура** Магдалена
Janion Maria – см. (zob.) **Янион** Мария
Jankowski Aleksiej W. – см. (zob.) **Янковский** Алексей Витальевич
Janowicz Sokrat – см. (zob.) **Янович** Сократ
Janowska Katarzyna – см. (zob.) **Яновска** Катажина
Janowski Robert – см. (zob.) **Яновски** Роберт
Janowski Stiepan D. – см. (zob.) **Яновский** Степан Дмитриевич
Januszewski Tadeusz – см. (zob.) **Янушевски** Тадеуш
Jaracz Stefan – см. (zob.) **Ярач** Стефан
Jarczak Hubert – см. (zob.) **Ярчак** Хуберт
Jarniewicz Jerzy – см. (zob.) **Ярневич** Ежи
Jarocki Jerzy – см. (zob.) **Яроцки** Ежи
Jaromiejew Nikołaj S. – см. (zob.) **Яромеев** Николай Семенович
Jarosz Magda – см. (zob.) **Ярош** Магда
Jarymowicz Krzysztof – см. (zob.) **Ярымович** Кшиштоф
Jarzębska Agnieszka – см. (zob.) **Яжембска** Агнешка

Jarzębski Jerzy – см. (zob.) **Яжембски** Ежи
Jarzyna Grzegorz – см. (zob.) **Яжина** Гжегож
Jasiński Krzysztof – см. (zob.) **Ясиньски** Кшиштоф
Jastrząb Dariusz ks. – см. (zob.) **Ястшомб** Дариуш кс.
Jastrzębiec-Kozłowski Czesław – см. (zob.) **Ястшембец-Козловски** Чеслав
Jaworska Agnieszka – см. (zob.) **Яворска** Агнешка
Jaworski Krzysztof – см. (zob.) **Яворски** Кшиштоф
Jaworski Maciej – см. (zob.) **Яворски** Мацей
Jawoszek Anna – см. (zob.) **Явошек** Анна
Jazukiewicz-Osiełkowska Ludwika – см. (zob.) **Язукевич-Оселковска** Людвика
Jelcyn Borys N. – см. (zob.) **Ельцин** Борис Николаевич
Jeleński Konstanty A. – см. (zob.) **Еленьски** Константин А.
Jelinek Elfriede – см. (zob.) **Елинек** Эльфрида
Jermiczow Aleksandr A. – см. (zob.) **Ермичёв** Александр Александрович
Jerofiejew Wieniedikt W. – см. (zob.) **Ерофеев** Венедикт (Веничка) Васильевич
Jerofiejew Wiktor W. – см. (zob.) **Ерофеев** Виктор Владимирович
Jerofiejew Władimir I. – см. (zob.) **Ерофеев** Владимир Иванович
Jerzyna Zbigniew – см. (zob.) **Ежина** Збигнев
Jesaułow Iwan A. – см. (zob.) **Есаулов** Иван Андреевич
Jesienin Siergiej A. – см. (zob.) **Есенин** Сергей Александрович
Jewdokimow Dorota – см. (zob.) **Евдокимов** Дорота
Jewdokimow Pawieł N. – см. (zob.) **Евдокимов** Павел Николаевич
Jewłasz Jelena – см. (zob.) **Евлаш** Елена
Jęczmyk Lech – см. (zob.) **Енчмык** Лех
Jędker – см. (zob.) **Ендкер**
Jędrusik Kalina – см. (zob.) **Ендрусик** Калина
Jędrzejczak Bożena – см. (zob.) **Енджейчак** Божена
Jędrzejewicz Jerzy – см. (zob.) **Енджеевич** Ежи
Job Bogusław – см. (zob.) **Йоб** Богуслав
Jones John – см. (zob.) **Джоунс** Джон
Jones Malcolm – см. (zob.) **Джоунс** Малькольм
Joyce James – см. (zob.) **Джойс** Джеймс
Józefczuk Grzegorz – см. (zob.) **Юзефчук** Гжегож
Jóźwiak Henryk – см. (zob.) **Юзьвяк** Хенрик
Jucewicz Agnieszka – см. (zob.) **Юцевич** Агнешка
Jung Carl Gustav – см. (zob.) **Юнг** Карл Густав
Jurczak Andrzej – см. (zob.) **Юрчак** Анджей
Jurek Marek – см. (zob.) **Юрек** Марек
Justyn (Popović) archimandryta – см. (zob.) **Иустин (Попович)** архим.

Kaas Patricia – см. (zob.) **Каас** Патриция
Kaczmarek Jan Andrzej Paweł – см. (zob.) **Качмарек** Ян Анджей Павел
Kaczmarek Szymon – см. (zob.) **Качмарек** Шимон
Kaczorowski Aleksander – см. (zob.) **Качоровски** Александр
Kaczyńska Maria – см. (zob.) **Качиньска** Мария
Kaczyński Jarosław – см. (zob.) **Качиньски** Ярослав
Kaczyński Lech – см. (zob.) **Качиньски** Лех
Kadłub Marta – см. (zob.) **Кадлуб** Марта
Kadyrow Ramzan A. – см. (zob.) **Кадыров** Рамзан Ахматович
Kafka Franz – см. (zob.) **Кафка** Франц
Kakareko Marek – см. (zob.) **Какареко** Марек
Kalbarczyk Adam – см. (zob.) **Калбарчик** Адам
Kalębasiak Łukasz – см. (zob.) **Калембасяк** Лукаш
Kaleta Michał – см. (zob.) **Калета** Михал
Kalicki Włodzimierz – см. (zob.) **Калицки** Влодзимеж
Kalmus Marta – см. (zob.) **Калмус** Марта
Kamińska Katarzyna – см. (zob.) **Каминьска** Катажина

Kamiński Łukasz – см. (zob.) **Каминьски** Лукаш
Kania Agnieszka – см. (zob.) **Каня** Агнешка
Kant Immanuel – см. (zob.) **Кант** Иммануил
Kantor Tadeusz – см. (zob.) **Кантор** Тадеуш
Kantor Wladimir K. – см. (zob.) **Кантор** Владимир Карлович
Kańtoch Wiesław – см. (zob.) **Каньтох** Веслав
Kapuścik Jerzy – см. (zob.) **Капущик** Ежи
Kapuściński Ryszard – см. (zob.) **Капущиньски** Рышард
Karadžić Radovan – см. (zob.) **Караджич** Радован
Karakozow Dmitrij W. – см. (zob.) **Каракозов** Дмитрий Владимирович
Karamzin Nikołaj M. – см. (zob.) **Карамзин** Николай Михайлович
Karbowska Jadwiga – см. (zob.) **Карбовска** Ядвига
Karczewski Leszek – см. (zob.) **Карчевски** Лешек
Kariakin Jurij F. – см. (zob.) **Карякин** Юрий Федорович
Karliński Wiesław – см. (zob.) **Карлиньски** Веслав
Karnowski Marcin – см. (zob.) **Карновски** Марцин
Karpiński Maciej – см. (zob.) **Карпиньски** Мацей
Karpowicz Ignacy – см. (zob.) **Карпович** Игнаций
Karski Gabriel – см. (zob.) **Карски** Габриэль
Kasatkina Tatjana A. – см. (zob.) **Касаткина** Татьяна Александровна
Kasdepke Grzegorz – см. (zob.) **Касдепке** Гжегож
Kasia Andrzej – см. (zob.) **Кася** Анджей
Kasjanow Wladimir P. – см. (zob.) **Касьянов** Владимир Павлович
Katarzyńska Alicja – см. (zob.) **Катажиньска** Алиция
Katkow Michaił N. – см. (zob.) **Катков** Михаил Никифорович
Kawafis Konstandinos – см. (zob.) **Кавафис** Константинос
Kaźmierska Marta – см. (zob.) **Казьмерска** Марта
Kepel Gilles – см. (zob.) **Кепель** Жиль
Keret Etgar – см. (zob.) **Керет** Этгар
Kerouac Jack – см. (zob.) **Керуак** Джек
Kertész Imre – см. (zob.) **Кертес** Имре
Kese Keneth Elton "Ken" – см. (zob.) **Кизи** Кеннет Элтон «Кен»
Kęczkowska Beata – см. (zob.) **Кенчковска** Беата
Kędzierska Barbara – см. (zob.) **Кендзерска** Барбара
Kępiński Andrzej – см. (zob.) **Кемпиньски** Анджей
Kępiński Antoni – см. (zob.) **Кемпиньски** Антони
Kępiński Piotr – см. (zob.) **Кемпиньски** Петр
Kiec Izolda – см. (zob.) **Кец** Изольда
Kiejzik Lilianna – см. (zob.) **Кейзик** Лилианна
Kieślowski Krzysztof – см. (zob.) **Кеслёвски** Кшиштоф
Kijowicz Mirosław – см. (zob.) **Киёвич** Мирослав
King Martin Luther Jr. – см. (zob.) **Кинг** Мартин Лютер мл.
King Stephen – см. (zob.) **Кинг** Стивен
Kingsley Ben – см. (zob.) **Кингсли** Бен
Kirol Agata – см. (zob.) **Кироль** Агата
Kirpotin Walerij J. – см. (zob.) **Кирпотин** Валерий Яковлевич
Kirsz Karolina – см. (zob.) **Кирш** Каролина
Kiszkis Jerzy – см. (zob.) **Кишкис** Ежи
Kiwnik Jowita – см. (zob.) **Кивник** Иовита
Kłakówna Agnieszka – см. (zob.) **Клакувна** Агнешка
Klejn Lew S. – см. (zob.) **Клейн** Лев Самуилович
Klementowska Iza – см. (zob.) **Клементовска** Иза
Kletowski Piotr – см. (zob.) **Клетовски** Петр
Klich Aleksandra – см. (zob.) **Клих** Александра
Kliczko Witalij W. – см. (zob.) **Кличко** Виталий Владимирович
Klimczak Tomasz – см. (zob.) **Климчак** Томаш
Klimienko (Klim) Władimir A. – см. (zob.) **Клименко (Клим)** Владимир Алексеевич

Klimovsky León – см. (zob.) **Климовски** Леон
Klimowicz Tadeusz – см. (zob.) **Климович** Тадеуш
Klinger Jerzy – см. (zob.) **Клингер** Ежи
Kłoś Alex – см. (zob.) **Клось** Алекс
Klujew Nikołaj A. – см. (zob.) **Клюев** Николай Алексеевич
Klynstra Redbad – см. (zob.) **Клынстра** Редбад
Kmita Rafał – см. (zob.) **Кмита** Рафал
Knausgård Karl Ove – см. (zob.) **Кнаусгор** Карл Уве
Knuth Rebecca – см. (zob.) **Кнус** Ребекка
Kobierski Radosław – см. (zob.) **Коберски** Радослав
Kobro Katarzyna – см. (zob.) **Кобро** Катажина
Kobrzyński Wojciech – см. (zob.) **Кобжиньски** Войцех
Kolada Nikołaj W. – см. (zob.) **Коляда** Николай Владимирович
Kołakowski Leszek – см. (zob.) **Колаковски** Лешек
Kolankiewicz Leszek – см. (zob.) **Коланкевич** Лешек
Kolberg Krzysztof – см. (zob.) **Колберг** Кшиштоф
Kolbuszewska Daina – см. (zob.) **Колбушевска** Даина
Kołodyńska Agnieszka – см. (zob.) **Колодыньска** Агнешка
Kołodziej Beata – см. (zob.) **Колодзей** Беата
Komendant Tadeusz – см. (zob.) **Комендант** Тадеуш
Komorowska Maja – см. (zob.) **Коморовска** Майя
Konczałowski Andriej S. – см. (zob.) **Кончаловский** Андрей Сергеевич
Kondratiuk Janusz – см. (zob.) **Кондратюк** Януш
Koni Anatolij F. – см. (zob.) **Кони** Анатолий Федорович
Konieczna Maria – см. (zob.) **Конечна** Мария
Konieczny Zygmunt – см. (zob.) **Конечны** Зыгмунт
Konina Tomasz – см. (zob.) **Конина** Томаш
Konopacka Janina – см. (zob.) **Конопацка** Янина
Konopnicka Maria – см. (zob.) **Конопницка** Мария
Konowalik Iwona – см. (zob.) **Коновалик** Ивона
Konowalik Martyna – см. (zob.) **Коновалик** Мартына
Konowalik Robert – см. (zob.) **Коновалик** Роберт
Konstant Warwara D. – см. (zob.) **Констант** Варвара Дмитриевна
Konstantyn XI – см. (zob.) **Константин XI**
Konwicki Tadeusz – см. (zob.) **Конвицки** Тадеуш
Kopacz Katarzyna – см. (zob.) **Копач** Катажина
Kopeć Bartosz – см. (zob.) **Копеч** Бартош
Kopernik Mikołaj – см. (zob.) **Коперник** Николай
Kopka Krzysztof – см. (zob.) **Копка** Кшиштоф
Koprowski Hilary – см. (zob.) **Копровски** Хилари
Korczak Janusz – см. (zob.) **Корчак** Януш
Korczakowska Natalia – см. (zob.) **Корчаковска** Наталия
Korin Eugeniusz – см. (zob.) **Корин** Эугениуш (Евгений)
Korolenko Władimir G. – см. (zob.) **Короленко** Владимир Галактионович
Korsakówna Lidia – см. (zob.) **Корсакувна** Лидия
Korwin-Krukowska Anna W. – см. (zob.) **Корвин-Круковская** Анна Васильевна
Kos Łukasz – см. (zob.) **Кос** Лукаш
Kościelniak Wojciech – см. (zob.) **Косьцельняк** Войцех
Kościołek Anna – см. (zob.) **Косьцёлек** Анна
Kościuszko Tadeusz – см. (zob.) **Костюшко** Тадеуш
Kosiński Cezary – см. (zob.) **Косиньски** Цезарий
Kosiński Jerzy – см. (zob.) **Косиньски** Ежи
Kostenko Andrzej – см. (zob.) **Костенко** Анджей
Kostyrko Weronika – см. (zob.) **Костырко** Вероника
Kösztler Artúr – см. (zob.) **Кёстлер** Артур

Kotarbiński Tadeusz – см. (zob.) **Котарбиньски** Тадеуш
Kovač Mirko – см. (zob.) **Ковач** Мирко
Kowal Rafał – см. (zob.) **Коваль** Рафал
Kowalczyk Jerzy – см. (zob.) **Ковальчик** Ежи
Kowalewicz Tomasz – см. (zob.) **Ковалевич** Томаш
Kowalewicz Tomasz – см. (zob.) **Ковалевич** Томаш
Kowalewska Katarzyna – см. (zob.) **Ковалевска** Катажина
Kowalewski Jegor P. – см. (zob.) **Ковалевский** Егор Петрович
Kowalewski Krzysztof – см. (zob.) **Ковалевски** Кшиштоф
Kowalow Siergiej A. – см. (zob.) **Ковалев** Сергей Адамович
Kowalska Jolanta – см. (zob.) **Ковальска** Иоланта
Kowalski Marcin – см. (zob.) **Ковальски** Марцин
Kowalski Michał – см. (zob.) **Ковальски** Михал
Kowalski Rafał – см. (zob.) **Ковальски** Рафал
Kozak Bogdan – см. (zob.) **Козак** Богдан
Kozarzewski Jerzy – см. (zob.) **Козажевски** Ежи
Kozera Bartłomiej – см. (zob.) **Козера** Бартоломей
Kozielecki Józef – см. (zob.) **Козелецки** Юзеф
Kozik Ryszard – см. (zob.) **Козик** Рышард
Koziołek Ryszard – см. (zob.) **Козёлек** Рышард
Kozłowska Aleksandra – см. (zob.) **Козловска** Александра
Kozłowska Grażyna – см. (zob.) **Козловска** Гражина
Kozłowski Przemysław – см. (zob.) **Козловски** Пшемыслав
Kozłowski Zbigniew – см. (zob.) **Козловски** Збигнев
Kożynow Wadim W. – см. (zob.) **Кожинов** Вадим Валерианович
Krajniewska Marika – см. (zob.) **Крайневска** Марика
Kramek Martyn – см. (zob.) **Крамек** Мартын
Krasicki Artur „Cezar" – см. (zob.) **Красицки** Артур «Цезарь»
Krasicki Ignacy – см. (zob.) **Красицки** Игнаций
Krasiński Zygmunt – см. (zob.) **Красиньски** Зыгмунт
Kraszewski Józef Ignacy – см. (zob.) **Крашевски** Юзеф Игнаций
Krauze Krzysztof – см. (zob.) **Краузе** Кшиштоф
Krawczyk Jarosław – см. (zob.) **Кравчик** Ярослав
Kreft-Baka Joanna – см. (zob.) **Крефт-Бака** Иоанна
Krężel Romuald – см. (zob.) **Кренжель** Ромуальд
Krinicyn Aleksandr B. – см. (zob.) **Криницын** Александр Борисович
Kristeva Julia – см. (zob.) **Кристева** Юлия
Kristof Agota – см. (zob.) **Кристоф (Кришторф)** Агота
Król Jacek – см. (zob.) **Круль** Яцек
Król Marcin – см. (zob.) **Круль** Марцин
Królikiewicz Grzegorz – см. (zob.) **Круликевич** Гжегож
Królikowski Rafał – см. (zob.) **Круликовски** Рафал
Kruczkowska Patrycja – см. (zob.) **Кручковска** Патриция
Krygier Waldemar – см. (zob.) **Крыгер** Вальдемар
Kryłow Iwan A. – см. (zob.) **Крылов** Иван Андреевич
Krysiak Paweł – см. (zob.) **Крысяк** Павел
Krzaczkowska Aleksandra – см. (zob.) **Кшачковска** Александра
Krzemiński Piotr – см. (zob.) **Кшеминьски** Петр
Krzyk Józef – см. (zob.) **Кшик** Юзеф
Krzystek Waldemar – см. (zob.) **Кшистек** Вальдемар
Krzyżaniak-Gumowska Aleksandra – см. (zob.) **Кшижаняк-Гумовска** Александра
Krzyżowski Radosław – см. (zob.) **Кшижовски** Радослав
Kublicka-Piottuch Aleksandra A. – см. (zob.) **Кублицкая-Пиоттух** Александра Андреевна

Kublik Agnieszka – см. (zob.) **Кублик** Агнешка
Kublik Andrzej – см. (zob.) **Кублик** Анджей
Kubrick Stanley – см. (zob.) **Кубрик** Стэнли
Kuc Monika – см. (zob.) **Куц** Моника
Kuczma Leonid D. – см. (zob.) **Кучма** Леонид Данилович
Kuczyński Szymon – см. (zob.) **Кучиньски** Шимон
Kuczynski Władimir S. – см. (zob.) **Кучинский** Владимир Степанович
Kukuła Janusz – см. (zob.) **Кукула** Януш
Kułakowska Danuta – см. (zob.) **Кулаковска** Данута
Kulczycka-Saloni Janina – см. (zob.) **Кульчицка-Салони** Янина
Kulidżanow Lew A. – см. (zob.) **Кулиджанов** Лев Александрович
Kunčius Herkus – см. (zob.) **Кунчюс** Геркус
Kundera Milan – см. (zob.) **Кундера** Милан
Kunka Adriana – см. (zob.) **Кунка** Адриана
Kunz Tomasz – см. (zob.) **Кунц** Томаш
Kur Krzysztof – см. (zob.) **Кур** Кшиштоф
Kurczab-Redlich Krystyna – см. (zob.) **Курчаб-Редлих** Кристина
Kureishi Hanif – см. (zob.) **Курейши** Ханиф
Kurkiewicz Juliusz – см. (zob.) **Куркевич** Юлиуш
Kuroń Jacek – см. (zob.) **Куронь** Яцек
Kurosawa Akira – см. (zob.) **Куросава** Акира
Kurowicki Maciej – см. (zob.) **Куровицки** Мацей
Kurs Tomasz – см. (zob.) **Курс** Томаш
Kurski Jarosław – см. (zob.) **Курски** Ярослав
Kuśmider Szymon – см. (zob.) **Кусмидер** Шимон
Kuśmirowski Robert – см. (zob.) **Кусмировски** Роберт
Kutz Kazimierz – см. (zob.) **Куц** Казимеж
Kuzio-Podrucki Arkadiusz – см. (zob.) **Кузё-Подруцки** Аркадиуш
Kuźniak Ilona – см. (zob.) **Кузьняк** Илона
Kwaśniewski Aleksander – см. (zob.) **Квасневски** Александр
Kwaśniewski Tomasz – см. (zob.) **Квасневски** Томаш
Kwiatkowska Agnieszka – см. (zob.) **Квятковска** Агнешка
Kwiatkowski Eugeniusz – см. (zob.) **Квятковски** Эугениуш
Kwiatkowski Krzysztof – см. (zob.) **Квятковски** Кшиштоф

Lacan Jacques – см. (zob.) **Лакан** Жак
Lachmann Piotr – см. (zob.) **Лахман** Петр
Lachowski Sławomir – см. (zob.) **Лаховски** Славомир
Langmajer Jiří – см. (zob.) **Лангмайер** Юрий
Lavesque Solange – см. (zob.) **Левеск** Соланж
Lawrence David Herbert – см. (zob.) **Лоуренс (Лоренс)** Дэвид Герберт
Lazari Andrzej de – см. (zob.) **Лазари** Анджей де
Lebenstein Jan – см. (zob.) **Лебенштейн** Ян
Leduchowski Mieczysław – см. (zob.) **Леду-ховски** Мечислав кардинал
Lee Min Jin – см. (zob.) **Ли** Мин Чжин
Legendre Piere – см. (zob.) **Лежандр** Пьер
Legutko Ryszard – см. (zob.) **Легутко** Рышард
Lelouch Claude – см. (zob.) **Лелюш** Клод
Lem Stanisław – см. (zob.) **Лем** Станислав
Lenin Włodzimierz I. – см. (zob.) **Ленин** Владимир Ильич
Lennon John – см. (zob.) **Леннон** Джон
Leon XIII – см. (zob.) **Лев XIII** Папа
Leonenko Olena – см. (zob.) **Леоненко** Елена
Leonowicz Wojciech – см. (zob.) **Леонович** Войцех
Leontjew Konstantin N. – см. (zob.) **Леонтьев** Константин Николаевич
Lepachin Walerij W. – см. (zob.) **Лепахин** Валерий Владимирович
Lermontow Michaił J. – см. (zob.) **Лермонтов** Михаил Юрьевич
Lessing Gotthold – см. (zob.) **Лессинг** Готхольд Эфраим
Leszczyński Adam – см. (zob.) **Лещиньски** Адам
Leszczyński Robert – см. (zob.) **Лещиньски** Роберт
Leśniak Zuzanna – см. (zob.) **Лесняк** Зузанна
Leśniewska Maria – см. (zob.) **Лесневска** Мария

Leśnik Zofia – см. (zob.) **Лесник** Зофия
Letki Ania – см. (zob.) **Летки** Аня
Levinas Emmanuel – см. (zob.) **Левинас** Эммануэль
Lewandowska Irena – см. (zob.) **Левандовска** Ирена
Lewandowska Joanna – см. (zob.) **Левандовска** Иоанна
Lewandowski Łukasz – см. (zob.) **Левандовски** Лукаш
Lewińska Aleksandra – см. (zob.) **Левиньска** Александра
Libera Antoni – см. (zob.) **Либера** Антони
Libionka Dariusz – см. (zob.) **Либёнка** Дариуш
Lifanow Grigorij A. – см. (zob.) **Лифанов** Григорий Алексеевич
Limanowski Mieczysław – см. (zob.) **Лимановски** Мечислав
Lindenberg Daniel – см. (zob.) **Линденберг** Даниель
Lindgren Fredrik – см. (zob.) **Линдгрен** Фредрик
Lins Paulo – см. (zob.) **Линс** Пауло
Lipiec-Wróblewska Agnieszka – см. (zob.) **Липец-Врублевска** Агнешка
Lipiński Piotr – см. (zob.) **Липиньски** Петр
Liprandi Iwan P. – см. (zob.) **Липранди** Иван Петрович
Lipska Ewa – см. (zob.) **Липска** Эва
Lipski Jan Józef – см. (zob.) **Липски** Ян Юзеф
Lis Renata – см. (zob.) **Лис** Рената
Lis Tomasz – см. (zob.) **Лис** Томаш
Liška Pavel – см. (zob.) **Лишка** Павел
Lisowski Jerzy – см. (zob.) **Лисовски** Ежи
Littell Jonathan – см. (zob.) **Литтелл** Джонатан
Lizak Piotr – см. (zob.) **Лизак** Петр
Lizut Mikołaj – см. (zob.) **Лизут** Миколай
Llosa Mario Vargas – см. (zob.) **Льоса** Марио Варгас
Lloyd Christopher – см. (zob.) **Ллойд** Кристофер
Loach Ken – см. (zob.) **Лоуч** Кен
Lorre Peter – см. (zob.) **Лорре** Петер
Lourie Richard – см. (zob.) **Лури** Ричард
Lovecraft Howard Philips "H. P." – см. (zob.) **Лавкрафт** Говард (Хауард) Филлипс
Lubelski Jakub – см. (zob.) **Любельски** Якуб
Lubelski Tadeusz – см. (zob.) **Любельски** Тадеуш
Lubimow Jurij P. – см. (zob.) **Любимов** Юрий Петрович
Lubimow Nikołaj A. – см. (zob.) **Любимов** Николай Алексеевич
Lubina-Cipińska Danuta – см. (zob.) **Любина-Ципиньска** Данута
Lubos Eryk – см. (zob.) **Любос** Эрик
Lubos-Święns Barbara – см. (zob.) **Любос-Свенс** Барбара
Luksemburg Róża – см. (zob.) **Люксембург** Роза
Lulka Dorota – см. (zob.) **Люлька** Дорота
Lupa Krystian – см. (zob.) **Люпа** Кристиан
Lustig Arnošt – см. (zob.) **Лустиг** Арношт
Lwowa Irina W. – см. (zob.) **Львова** Ирина Вильевна
Lynch David – см. (zob.) **Линч** Дэвид

Łachański Andrzej – см. (zob.) **Лаханьски** Анджей
Łamciugina Asja – см. (zob.) **Ламтюгина** Асья
Łapiński Jerzy – см. (zob.) **Лапиньски** Ежи
Łapiński Zdzisław – см. (zob.) **Лапиньски** Здзислав
Ławrow Kiryłł J. – см. (zob.) **Лавров** Кирилл Юрьевич
Łazewski Jerzy – см. (zob.) **Лазевски** Ежи
Łazuga Waldemar – см. (zob.) **Лазуга** Вальдемар
Łączyńska Ewa – см. (zob.) **Лончиньска** Эва
Łoniewski Adam – см. (zob.) **Лоневски** Адам
Łopatka Paweł – см. (zob.) **Лопатка** Павел
Łosski Nikołaj O. – см. (zob.) **Лосский** Николай Онуфриевич
Łotman Jurij M. – см. (zob.) **Лотман** Юрий Михайлович
Łozinski Michaił L. – см. (zob.) **Лозинский** Михаил Леонидович
Łubecka Michalina – см. (zob.) **Лубецка** Михалина
Łukasz Ewangelista – см. (zob.) **Лука (евангелист)**

Łukaszenko Aleksandr G. – см. (zob.) **Лукашенко** Александр Григорьевич
Łukaszewicz Krzysztof – см. (zob.) **Лукашевич** Кшиштоф
Łukaszewska Edyta – см. (zob.) **Лукашевска** Эдита
Łukaszewski Wiesław – см. (zob.) **Лукашевски** Веслав
Łukaszuk Anna – см. (zob.) **Лукашук** Анна
Łunaczarski Anatolij W. – см. (zob.) **Луначарский** Анатолий Васильевич
Łupak Sebastian – см. (zob.) **Лупак** Себастиан
Łużkow Jurij M. – см. (zob.) **Лужков** Юрий Михайлович
Łysak Paweł – см. (zob.) **Лысак** Павел
Łysiak Waldemar – см. (zob.) **Лысяк** Вальдемар

Mach Magdalena – см. (zob.) **Мах** Магдалена
Macháček Jiří – см. (zob.) **Махачек** Юрий
Maciejewska Beata – см. (zob.) **Мацеевска** Беата
Maciorowski Mirosław – см. (zob.) **Мацёровски** Мирослав
Mackiewicz Jacek – см. (zob.) **Мацкевич** Яцек
Madden John – см. (zob.) **Мэдден** Джон
Mądzik Leszek – см. (zob.) **Мондзик** Лешек
Magris Claudio – см. (zob.) **Магрис** Клаудио
Mahomet – см. (zob.) **Мухаммед**
Maistre Joseph de – см. (zob.) **Местре** Жозеф де
Majcherek Janusz – см. (zob.) **Майхерек** Януш
Majchrzak Krzysztof – см. (zob.) **Майхшак** Кшиштоф
Majewski Janusz – см. (zob.) **Маевски** Януш
Majewski Jerzy S. – см. (zob.) **Маевски** Ежи С.
Majewski Józef – см. (zob.) **Маевски** Юзеф
Majewski Robert – см. (zob.) **Маевски** Роберт
Majkow Apołłon N. – см. (zob.) **Майков** Аполлон Николаевич
Makk Károly – см. (zob.) **Макк** Карой
Makowiecki Andrzej – см. (zob.) **Маковецки** Анджей
Maksymiuk Jan – см. (zob.) **Максымюк** Ян
Makuszew Wikientij W. – см. (zob.) Макушев Викентий Васильевич
Malahide Ian – см. (zob.) **Малахайд** Иан
Malanowska Kaja – см. (zob.) **Малановска** Кайя
Malcewa Jelena – см. (zob.) **Мальцева** Елена
Maleńczuk Maciej – см. (zob.) **Маленьчук** Мацей
Maleszka Lesław – см. (zob.) **Малешка** Леслав
Malewicz Kazimierz S. – см. (zob.) **Малевич** Казимир Северинович
Malewski Franciszek – см. (zob.) **Малевски** Францишек
Malick Terrence – см. (zob.) **Малик** Терренс
Malinowska-Tyszkiewicz Tatiana – см. (zob.) **Малиновска-Тышкевич** Татьяна
Malinowski Bronisław – см. (zob.) **Малиновски** Бронислав
Mancewicz Jan – см. (zob.) **Манцевич** Ян
Mandat Agnieszka – см. (zob.) **Мандат** Агнешка
Mandelsztam Nadieżda J. – см. (zob.) **Мандельштам** Надежда Яковлевна
Mandelsztam Osip E. – см. (zob.) **Мандельштам** Осип Эмильевич
Mann Jurij W. – см. (zob.) **Манн** Юрий Владимирович
Mann Kazimierz – см. (zob.) **Манн** Казимеж
Mann Thomas – см. (zob.) **Манн** Томас
Mann Wojciech – см. (zob.) **Манн** Войцех
Manojlović Miki – см. (zob.) **Манойлович** Предраг
Mansztajn Jakobe – см. (zob.) **Манштайн** Якобе
Mantidze Levan – см. (zob.) **Мантидзе** Леван
Mao Zedong – см. (zob.) **Мао Цзэдун**
Marais Jean – см. (zob.) **Маре** Жан
Marber Patrick – см. (zob.) **Марбер** Патрик
Marchwicki Zdzisław – см. (zob.) **Мархвицки** Здзислав
Maria Magdalena – см. (zob.) **Мария Магдалина**
Maria z Nazaretu – см. (zob.) **Богородица**

Markowski Marcin – см. (zob.) **Марковски** Марцин
Markowski Michał – см. (zob.) **Марковски** Михал
Markowski Paweł – см. (zob.) **Марковски** Павел
Markowski Radosław – см. (zob.) **Марковски** Радослав
Markuszewski Jerzy – см. (zob.) **Маркушевски** Ежи
Márquez Gabriel García – см. (zob.) **Маркес** Габриель Гарсиа
Martel Frédéric – см. (zob.) **Мартель** Фредерик
Marx Karl – см. (zob.) **Маркс** Карл
Maślarz Alicja – см. (zob.) **Масляж** Алиция
Masłowska Dorota – см. (zob.) **Масловска** Дорота
Mastalerz Andrzej – см. (zob.) **Масталеж** Анджей
Mastroianni Marcello – см. (zob.) **Мастроянни** Марчелло
Mathiasz Andrzej – см. (zob.) **Матиаш** Анджей
Matkowska-Święś Beata – см. (zob.) **Матковска-Свенсь** Беата
Matoliniec Martyna – см. (zob.) **Матолинец** Мартына
Matuszczak Bernadetta – см. (zob.) **Матущак** Бернадетта
Matuszewska Małgorzata – см. (zob.) **Матушевска** Малгожата
Maupassant Guy de – см. (zob.) **Мопассан** Ги де
May Jodhi – см. (zob.) **Мэй** Джоди
Mayr Iga – см. (zob.) **Майр** Ига
Mazurek-Śmieja Joanna – см. (zob.) **Мазурек-Смея** Иоанна
McCloud Scott см. (zob.) **Макклауд** Скотт
McCotter Thaddeus – см. (zob.) **Мак-Коттер** Таддеуш
McDonald Antony – см. (zob.) **Макдоналд** Энтони
Mejer Aleksandr A. – см. (zob.) **Мейер** Александр Александрович
Meladze Walerij Sz. – см. (zob.) **Меладзе** Валерий Шотаевич
Melville Herman – см. (zob.) **Мелвилл** Герман
Mencwel Andrzej – см. (zob.) **Менцвель** Анджей
Mendelejew Dmitrij I. – см. (zob.) **Менделеев** Дмитрий Иванович
Mendes Aristides de Sousa – см. (zob.) **Мендеш** Аристидеш де Соуза
Mendoza Eduardo – см. (zob.) **Мендоса** Эдуардо
Menzel Jiří – см. (zob.) **Менцель** Иржи
Mercury Freddie – см. (zob.) **Меркьюри** Фредди
Mereżkowski Dmitrij S. – см. (zob.) **Мережковский** Дмитрий Сергеевич
Metz Piotr – см. (zob.) **Мец** Петр
Meysztowicz Walerian ks. – см. (zob.) **Мейштович** Валериан кс.
Mészáros Márta – см. (zob.) **Месарос** Марта
Miazga Małgorzata – см. (zob.) **Мязга** Малгожата
Michajłow Walerij F. – см. (zob.) **Михайлов** Валерий Федорович
Michajłowski Nikołaj K. – см. (zob.) **Михайловский** Николай Константинович
Michalak Bartosz – см. (zob.) **Михаляк** Бартош
Michalewicz Iza – см. (zob.) **Михалевич** Иза
Michałkow Nikita S. – см. (zob.) **Михалков** Никита Сергеевич
Michałowski Janusz – см. (zob.) **Михаловски** Януш
Michalska Magdalena – см. (zob.) **Михальска** Магдалена
Michalski Stanisław – см. (zob.) **Михальски** Станислав
Michelangelo Buonarroti – см. (zob.) **Микеланджело** Буонарроти
Michnik Adam – см. (zob.) **Михник** Адам
Michnowiec Maria W. – см. (zob.) **Михновец** Мария Владимировна
Mickiewicz Adam – см. (zob.) **Мицкевич** Адам
Mickiewicz Władysław – см. (zob.) **Мицкевич** Владислав
Miecik Igor Tomasz – см. (zob.) **Мецик** Игорь Томаш
Miedwiediew Pawieł N. – см. (zob.) **Медведев** Павел Николаевич
Miedwiediew Roj A. – см. (zob.) **Медведев** Рой Александрович

Miedziewski Stanisław – см. (zob.) **Медзевски** Станислав
Mielczarek Grzegorz – см. (zob.) **Мельчарек** Гжегож
Mień Aleksandr W. – см. (zob.) **Мень** Александр Владимирович прот.
Mikiciuk Elżbieta – см. (zob.) **Микицюк** Эльжбета
Mikołaj (Velimirović) – см. (zob.) **Николай** еп.
Mikołaj I – см. (zob.) **Николай I**
Mikołaj II – см. (zob.) **Николай II**
Mikołajczyk Marek – см. (zob.) **Миколайчик** Марек
Mikołajewski Jarosław – см. (zob.) **Миколаевски** Ярослав
Mikołejko Zbigniew – см. (zob.) **Миколейко** Збигнев
Mikos Marek – см. (zob.) **Микос** Марек
Milanowski Janusz – см. (zob.) **Милановски** Януш
Milczarczyk Marek – см. (zob.) **Мильчарчик** Марек
Miłkowski Maciej – см. (zob.) **Милковски** Мацей
Mill John Stuart – см. (zob.) **Милль** Джон Стюарт
Miller Alice – см. (zob.) **Миллер** Алис
Miller Arthur – см. (zob.) **Миллер** Артур
Miller Henry – см. (zob.) **Миллер** Генри
Milošević Slobodan – см. (zob.) **Милошевич** Слободан
Miłosz Czesław – см. (zob.) **Милош** Чеслав
Milton John – см. (zob.) **Мильтон** Джон
Mirkowicz Tomasz – см. (zob.) **Миркович** Томаш
Mironow Jewgienij W. – см. (zob.) **Миронов** Евгений Витальевич
Miśkiewicz Paweł – см. (zob.) **Мискевич** Павел
Mitzner Piotr – см. (zob.) **Мицнер** Петр
Mizgiriow Aleksiej J. – см. (zob.) **Мизгирев** Алексей Юрьевич
Młynarczyk Jerzy – см. (zob.) **Млынарчик** Ежи
Młyński Janusz – см. (zob.) **Млыньски** Януш
Mniszchówna Maryna – см. (zob.) **Мнишек** Марина
Mochnacki Maurycy – см. (zob.) **Мохнацки** Мауриций
Moczulski Konstantin W. – см. (zob.) **Мочульский** Константин Васильевич
Modzelewski Karol – см. (zob.) **Модзелевски** Кароль
Modzelewski Sławomir – см. (zob.) **Модзелевски** Славомир
Mokrowiecki Marek – см. (zob.) **Мокровецки** Марек
Mokrzycka-Pokora Monika – см. (zob.) **Мокшицка-Покора** Моника
Molière – см. (zob.) **Мольер**
Molik Zygmunt – см. (zob.) **Молик** Зыгмунт
Mołowstwow Michaił M. – см. (zob.) **Молоствов** Михаил Михайлович
Monet Oscar-Claude – см. (zob.) **Моне** Оскар Клод
Monroe Marilyn – см. (zob.) **Монро** Мерилин
Montaldo Giuliano – см. (zob.) **Монтальдо** Джулиано
Montgomery Katarzyna – см. (zob.) **Монтгомери** Катажина
Mońka Marcin – см. (zob.) **Монька** Марцин
Moodysson Lukas – см. (zob.) **Мудиссон** Лукас
Moore Alan – см. (zob.) **Мур** Алан
Morawiec Elżbieta – см. (zob.) **Моравец** Эльжбета
Morrison Jim – см. (zob.) **Моррисон** Джим
Mosakowska Magda – см. (zob.) **Мосаковска** Магда
Moskal Wojciech – см. (zob.) **Москаль** Войцех
Mossakowski Paweł – см. (zob.) **Моссаковски** Павел
Mozart Wolfgang Amadeus – см. (zob.) **Моцарт** Вольфганг Амадей
Mrowińska Alina – см. (zob.) **Мровиньска** Алина
Mrożek Sławomir – см. (zob.) **Мрожек** Славомир
Mrozek Witold – см. (zob.) **Мрозек** Витольд
Mrozińska Elżbieta – см. (zob.) **Мрозиньска** Эльжбета
Mrówczyński Grzegorz – см. (zob.) **Мрувчиньски** Гжегож
Mrówka Dorota – см. (zob.) **Мрувка** Дорота

Mucharski Piotr – см. (zob.) **Мухарски** Петр
Munch Edvard – см. (zob.) **Мунк** Эдвард
Musiał Hubert – см. (zob.) **Мусял** Хуберт
Musierowicz Małgorzata – см. (zob.) **Мусерович** Малгожата
Musil Robert – см. (zob.) **Музиль** Роберт
Musorgski Modest P. – см. (zob.) **Мусоргский** Модест Петрович
Mutius Marie Elisabeth von – см. (zob.) **Мутиус** Мария Элизабет фон
Muzoł Małgorzata – см. (zob.) **Музол** Малгожата
Myers Bruce – см. (zob.) **Майерс** Брюс
Mykietyn Paweł – см. (zob.) **Мыкетын** Павел

Nabokow Władimir W. – см. (zob.) **Набоков** Владимир Владимирович
Nagashima Toshiyuki – см. (zob.) **Нагасима** Тосиюки
Nałęcz-Korzeniowski Apollo – см. (zob.) **Наленч-Коженёвски** Аполлон
Napoléon Bonaparte – см. (zob.) **Наполеон I** Бонапарт
Nasierowska Zofia – см. (zob.) **Насеровска** Зофия
Naszkowska Krystyna – см. (zob.) **Нашковска** Кристина
Natowa Nadieżda A. – см. (zob.) **Натова** Надежда Анатольевна
Nawieśniak Weronika – см. (zob.) **Навесняк** Вероника
Nawrocka Władysława – см. (zob.) **Навроцка** Владислава
Nawrot Teresa – см. (zob.) **Наврот** Тереса
Nehring Piotr – см. (zob.) **Нехринг** Петр
Nędza Marek – см. (zob.) **Нендза** Марек
Němec Jan – см. (zob.) **Немец** Ян
Nessler Jan – см. (zob.) **Несслер** Ян
Nieczajew Siergiej G. – см. (zob.) **Нечаев** Сергей Геннадиевич
Niedziela Jan – см. (zob.) **Недзеля** Ян
Niekrasow Nikołaj A. – см. (zob.) **Некрасов** Николай Алексеевич
Niemczyńska Małgorzata I. – см. (zob.) **Немчиньска** Малгожата И.
Niemirowicz-Danczenko Władimir I. – см. (zob.) **Немирович-Данченко** Владимир Иванович
Nietzsche Friedrich – см. (zob.) **Ницше** Фридрих
Niewiadomski Jerzy – см. (zob.) **Невядомски** Ежи
Nikołajew Iwan W. – см. (zob.) **Николаев** Иван Валентинович
Nikon Patriarcha – см. (zob.) **Никон** Патриарх
Niro Robert De – см. (zob.) **Ниро** Роберт Де
Niżyński Wacław F. – см. (zob.) **Нижинский** Вацлав Фомич
Nodzyńska Paulina – см. (zob.) **Нодзыньска** Паулина
Nogaś Michał – см. (zob.) **Ногась** Михал
Nowacki Dariusz – см. (zob.) **Новацки** Дариуш
Nowak Andrzej – см. (zob.) **Новак** Анджей
Nowak Artur – см. (zob.) **Новак** Артур
Nowak Dobrochna – см. (zob.) **Новак** Доброхна
Nowak-Jeziorański Jan – см. (zob.) **Новак-Езёраньски** Ян
Nowakowski Andrzej – см. (zob.) **Новаковски** Анджей
Nowicki Jan – см. (zob.) **Новицки** Ян
Nowicki Wojciech – см. (zob.) **Новицки** Войцех
Nowikowa Jelena G. – см. (zob.) **Новикова** Елена Георгиевна
Nowikowa Lidia S. – см. (zob.) **Новикова** Лидия Сергеевна
Nowodworska Walerija I. – см. (zob.) **Новодворская** Валерия Ильинична
Nowosielski Jerzy – см. (zob.) **Новосельски** Ежи
Nuriejew Rudolf – см. (zob.) **Нуреев** Рудольф Хаметович
Nüganen Elmo – см. (zob.) **Нюганен** Эльмо
Nycz Kazimierz abp – см. (zob.) **Ныч** Казимеж архиеп.
Nyczek Tadeusz – см. (zob.) **Нычек** Тадеуш
Nyýazow Saparmyrat A. – см. (zob.) **Ниязов** Сапармурат Атаевич

Obirek Stanisław – см. (zob.) **Обирек** Станислав
Obradowicz Nadieżda – см. (zob.) **Обрадович** Надежда

Obrębowska-Piasecka Ewa – см. (zob.) **Обрембовска-Пясецка** Эва
Obuchowski Leszek – см. (zob.) **Обуховски** Лешек
Oczko Piotr – см. (zob.) **Очко** Петр
Odziomek Marta – см. (zob.) **Одзёмек** Марта
Ōe Kenzaburō – см. (zob.) **Оэ** Кэндзабуро
Ogórek Michał – см. (zob.) **Огурек** Михал
Okudżawa Bułat Sz. – см. (zob.) **Окуджава** Булат Шалвович
Olchawa Krzysztof – см. (zob.) **Олхава** Кшиштоф
Olczak-Ronikier Joanna – см. (zob.) **Ольчак-Роникер** Иоанна
Olejnikow Dmitrij – см. (zob.) **Олейников** Дмитрий
Oleksy Józef – см. (zob.) **Олексы** Юзеф
Olkowicz Katarzyna – см. (zob.) **Олкович** Катажина
Olszańska Barbara – см. (zob.) **Ольшаньска** Барбара
Opatowicz Adam – см. (zob.) **Опатович** Адам
Opoka Magda – см. (zob.) **Опока** Магда
Opryński Janusz – см. (zob.) **Опрыньски** Януш
Orczykowska Ewa – см. (zob.) **Орчиковска** Эва
Orliński Wojciech – см. (zob.) **Орлиньски** Войцех
Orłow Aleksandr S. – см. (zob.) **Орлов** Александр Сергеевич
Orłowska Milena – см. (zob.) **Орловска** Милена
Orłowski Jacek – см. (zob.) **Орловски** Яцек
Orłowski Jan – см. (zob.) **Орловски** Ян
Orski Mariusz – см. (zob.) **Орски** Мариуш
Orszak Rafał – см. (zob.) **Оршак** Рафал
Orwell George – см. (zob.) **Оруэлл** Джордж
Orzechowski Adam – см. (zob.) **Ожеховски** Адам
Orzechowski Sławomir – см. (zob.) **Ожеховски** Славомир
Orzeszkowa Eliza – см. (zob.) **Ожешко** Элиза
Osęka Andrzek – см. (zob.) **Осенка** Анджей
Osiadło Katarzyna – см. (zob.) **Осядло** Катажина
Osiecka Agnieszka – см. (zob.) **Осецка** Агнешка
Ostałowska Dominika – см. (zob.) **Осталовска** Доминика
Ostałowska Lidia – см. (zob.) **Осталовска** Лидия
Osterloff Barbara – см. (zob.) **Остерлофф** Барбара
Osterwa Juliusz – см. (zob.) **Остерва** Юлиуш
Ostrowski Aleksandr N. – см. (zob.) **Островский** Александр Николаевич
Ostrowski Janusz – см. (zob.) **Островски** Януш
Osyda Joanna – см. (zob.) **Осыда** Иоанна
Osypiuk Radosław – см. (zob.) **Осыпюк** Радослав
Ozmidow Nikołaj – см. (zob.) **Озмидов** Николай Лукич

Pacewicz Mateusz – см. (zob.) **Пацевич** Матеуш
Pacewicz Piotr – см. (zob.) **Пацевич** Петр
Padsasonny Siarhei A. – см. (zob.) Подсосонный Сергей Александрович
Pająk Grzegorz – см. (zob.) **Паёнк** Гжегож
Paleolog Zoe – см. (zob.) **Палеолог** Софья Фоминична
Palikot Janusz – см. (zob.) **Паликот** Януш
Palma Brian De – см. (zob.) **Пальма** Брайан Де
Paltrow Gwyneth – см. (zob.) **Пэлтроу** Гвинет
Paluch Krzysztof – см. (zob.) **Палюх** Кшиштоф
Pamuk Orhan – см. (zob.) **Памук** Орхан
Panajew Iwan I. – см. (zob.) **Панаев** Иван Иванович
Panas Władysław – см. (zob.) **Панас** Владислав
Panin Igor – см. (zob.) **Панин** Игорь
Pankiewicz Krzysztof – см. (zob.) **Панкевич** Кшиштоф
Papieski Robert – см. (zob.) **Папески** Роберт
Paprocki Henryk ks. – см. (zob.) **Папроцки** Хенрик кс.
Papuzińska Magda – см. (zob.) **Папузиньска** Магда
Paradżanow Siergiej I. – см. (zob.) **Параджанов** Сергей Иосифович

Parczewski Witold – см. (zob.) **Парчевски** Витольд
Parys Magdalena – см. (zob.) **Парыс** Магдалена
Pascal Blaise – см. (zob.) **Паскаль** Блез
Pasikowski Władysław – см. (zob.) **Пасиковски** Владислав
Passent Agata – см. (zob.) **Пассент** Агата
Passini Paweł – см. (zob.) **Пассини** Павел
Pasternak Boris L. – см. (zob.) **Пастернак** Борис Леонидович
Pastuszak Ireneusz – см. (zob.) **Пастушак** Иренеуш
Paszkowska Olga – см. (zob.) **Пашковска** Ольга
Paweł II Papież – см. (zob.) **Павел II** Папа
Pawlikowski Paweł – см. (zob.) **Павликовски** Павел
Pawłow Iwan P. – см. (zob.) **Павлов** Иван Петрович
Pawłowa Muza – см. (zob.) **Павлова** Муза
Pawłowski Roman – см. (zob.) **Павловски** Роман
Pawluczuk Jarosław – см. (zob.) **Павлючук** Ярослав
Perdjon Adrian – см. (zob.) **Пердъён** Адриан
Peszek Jan – см. (zob.) **Пешек** Ян
Petriczko Ada – см. (zob.) **Петричко** Ада
Petrycki Jacek – см. (zob.) **Петрыцки** Яцек
Pezda Aleksandra – см. (zob.) **Пезда** Александра
Piaf Edith – см. (zob.) **Пиаф** Эдит
Piasecka Marta – см. (zob.) **Пясецка** Марта
Piasecki Marcin – см. (zob.) **Пясецки** Марцин
Piątkowska Monika – см. (zob.) **Пёнтковска** Моника
Picasso Pablo – см. (zob.) **Пикассо** Пабло
Piech Krzysztof – см. (zob.) **Пех** Кшиштоф
Pieczerin Władimir S. – см. (zob.) **Печерин** Владимир Сергеевич
Piekarska Magda – см. (zob.) **Пекарска** Магда
Pielewin Wiktor O. – см. (zob.) **Пелевин** Виктор Олегович
Pieprzyca Maciej – см. (zob.) **Пепшица** Мацей
Pieracki Józef – см. (zob.) **Перацки** Юзеф
Pierow Wasilij G. – см. (zob.) **Перов** Василий Григорьевич
Piersiak Tadeusz – см. (zob.) **Персяк** Тадеуш
Piesiewicz Krzysztof – см. (zob.) **Песевич** Кшиштоф
Pieszy Ryszard – см. (zob.) **Пеши** Рышард
Pięta Stanisław – см. (zob.) **Пента** Станислав
Pietras Ewa – см. (zob.) **Петрас** Эва
Pietrasik Marta – см. (zob.) **Петрасик** Марта
Pietraszewski Michaił W. – см. (zob.) **Петрашевский** (Буташевич-Петрашевский) Михаил Васильевич
Pietrzak Przemysław – см. (zob.) **Петшак** Пшемыслав
Pilch Jerzy – см. (zob.) **Пильх** Ежи
Pilniak Boris A. – (zob.) **Пильняк** Борис Андреевич
Pilsudski Józef – см. (zob.) **Пилсудски** Юзеф
Piotr I Wielki – см. (zob.) **Петр Первый**
Piotrowska Agnieszka Lubomira – см. (zob.) **Пётровска** Агнешка Любомира
Piotrowski Jacek – см. (zob.) **Пётровски** Яцек
Piróg Anna – см. (zob.) **Пируг** Анна
Pirosmani Niko – см. (zob.) **Пиросмани** Нико
Pisariew Dmitrij I. – см. (zob.) **Писарев** Дмитрий Иванович
Pitt Brad – см. (zob.) **Питт** Брэд
Plata Tomasz – см. (zob.) **Плата** Томаш
Platon – см. (zob.) **Платон**
Płatonow Andriej P. – см. (zob.) **Платонов** Андрей Платонович
Płońska Małgorzata – см. (zob.) **Плоньска** Малгожата
Pobiedonoscew Konstantin P. – см. (zob.) **Победоносцев** Константин Петрович
Podczaszy Anna – см. (zob.) **Подчаши** Анна
Podfilipska Matylda – см. (zob.) **Подфилипска** Матильда
Podgajna Ewa – см. (zob.) **Подгайна** Эва
Podgórzec Zbigniew – см. (zob.) **Подгужец** Збигнев
Podolak Aleksander – см. (zob.) **Подоляк** Александр
Podsiadły Magda – см. (zob.) **Подсядлы** Магда

Poe Edgar Allan – см. (zob.) **По** Эдгар Аллан
Pogonowski Mariusz – см. (zob.) **Погоновски** Мариуш
Pogorzelska Hanna – см. (zob.) **Погожельска** Ханна
Pol Krzysztof – см. (zob.) **Поль** Кшиштоф
Pol Michał – см. (zob.) **Поль** Михал
Pol Pot – см. (zob.) **Пол Пот**
Polak Cezary – см. (zob.) **Поляк** Цезарий
Polak Grzegorz – см. (zob.) **Поляк** Гжегож
Polański Roman – см. (zob.) **Полански** Роман
Poleżajew Aleksandr I. – см. (zob.) **Полежаев** Александр Иванович
Poliwanow Konstantin M. – см. (zob.) **Поливанов** Константин Михайлович
Pollak Seweryn – см. (zob.) **Полляк** Северин
Pomian Marta – см. (zob.) **Помян** Марта
Pomianowski Jerzy – см. (zob.) **Помяновски** Ежи
Pomieranc Grigorij S. – см. (zob.) **Померанц** Григорий Соломонович
Pomorski Adam – см. (zob.) **Поморски** Адам
Pomykała Dorota – см. (zob.) **Помыкала** Дорота
Pop Iggy – см. (zob.) **Поп** Игги
Popiełuszko Jerzy – см. (zob.) **Попелушко** Ежи
Popiołek Krzysztof – см. (zob.) **Попёлек** Кшиштоф
Popow Gawriił Ch. – см. (zob.) **Попов** Гавриил Харитонович
Poprawa Adam – см. (zob.) **Поправа** Адам
Posielanin Jewgienij N. – см. (zob.) **Поселянин** Евгений Николаевич
Potebnia Ołeksandr A. – см. (zob.) **Потебня** Александр Афанасьевич
Potiomkin Grigorij A. – см. (zob.) **Потемкин** Григорий Александрович
Potz Jan – см. (zob.) **Поц** Ян
Poznański Przemysław – см. (zob.) **Познаньски** Пшемыслав
Poźniak Telesfor – см. (zob.) **Позняк** Телесфор
Preisner Zbigniew – см. (zob.) **Прайснер** Збигнев
Prilepin Zachar – см. (zob.) **Прилепин** Захар (Евгений Николаевич)
Probshtein Jan E. – см. (zob.) **Пробштейн** Ян Эмильевич
Prokofjew Siergiej S. – см. (zob.) **Прокофьев** Сергей Сергеевич
Prończyk Zygmunt – см. (zob.) **Проньчик** Зыгмунт
Proust Marcel – см. (zob.) **Пруст** Марсель
Prożogin Nikołaj P. – см. (zob.) **Прожогин** Николай Павлович
Pruckow Nikita I. – см. (zob.) **Пруцков** Никита Иванович
Prus Bolesław – см. (zob.) **Прус** Болеслав
Prus Krzysztof – см. (zob.) **Прус** Кшиштоф
Przebinda Grzegorz – см. (zob.) **Пшебинда** Гжегож
Przedworski Andrzej – см. (zob.) **Пшедворски** Анджей
Przegrodzki Igor – см. (zob.) **Пшегродзки** Игорь
Przepiórska Agnieszka – см. (zob.) **Пшепюрска** Агнешка
Przewłocka Beata – см. (zob.) **Пшевлоцка** Беата
Przybecka Barbara – см. (zob.) **Пшибецка** Барбара
Przybył Aleksandra – см. (zob.) **Пшибыл** Александра
Przybył Grzegorz – см. (zob.) **Пшибыл** Гжегож
Przybyłowska Roma – см. (zob.) **Пшибыловска** Рома
Przybylska Aleksandra – см. (zob.) **Пшибыльска** Александра
Przybylski Ryszard – см. (zob.) **Пшибыльски** Рышард
Przybyszewski Stanisław – см. (zob.) **Пшибышевски** Станислав
Pszoniak Wojciech – см. (zob.) **Пшоняк** Войцех
Puchalski Mariusz – см. (zob.) **Пухальски** Мариуш
Pudło Igor – см. (zob.) **Пудло** Игорь
Pugaczow Jemieljan I. – см. (zob.) **Пугачев** Емельян Иванович
Pułka Leszek – см. (zob.)**Пулка** Лешек
Pułka Małgorzata – см. (zob.) **Пулка** Малгожата
Pumpianski Lew W. – см. (zob.) **Пумпянский** Лев Васильевич

Puntaka Kristina – см. (zob.) **Пунтака** Кристина
Purcărete Silviu – см. (zob.) **Пуркарете** Сильвиу
Pustuła Michał – см. (zob.) **Пустула** Михал
Puszkin Aleksandr S. – (zob.) **Пушкин** Александр Сергеевич
Putin Władimir W. – см. (zob.) **Путин** Владимир Владимирович
Pypin Aleksandr N. – см. (zob.) **Пыпин** Александр Николаеви
Pyrjew Iwan A. – см. (zob.) **Пырьев** Иван Александрович
Pyzik Agata – см. (zob.) **Пызик** Агата

Rabe David – см. (zob.) **Рэйб** Дэвид
Rabelais François – см. (zob.) **Рабле** Франсуа
Rachid Chebab Milena – см. (zob.) **Рахид Хебаб** Милена
Rachmaninow Siergiej W. – см. (zob.) **Рахманинов** Сергей Васильевич
Radiszczew Aleksandr N. – см. (zob.) **Радищев** Александр Николаевич
Radłowska Renata – см. (zob.) **Радловска** Рената
Radonieżski Siergij – см. (zob.) **Радонежский** Сергий игум.
Radwan Anna – см. (zob.) **Радван** Анна
Radwan Stanisław – см. (zob.) **Радван** Станислав
Radzinski Edward S. – см. (zob.) **Радзинский** Эдвард Станиславович
Radziwiłowicz Jerzy – см. (zob.) **Радзивилович** Ежи
Radziwinowicz Wacław – см. (zob.) **Радзивинович** Вацлав
Radziwon Marek – см. (zob.) **Радзивон** Марек
Rainer Maria Rilke – см. (zob.) **Рильке** Райнер Мария
Rakowska Katarzyna – см. (zob.) **Раковска** Катажина
Rakowski Norbert – см. (zob.) **Раковски** Норберт
Rakowski-Kłos Igor – см. (zob.) **Раковски-Клос** Игорь
Rapacki Marek – см. (zob.) **Рапацки** Марек
Rasputin Grigorij J. – см. (zob.) **Распутин** Григорий Ефимович
Ratajczak Wiesław – см. (zob.) **Ратайчак** Веслав
Ratoń Kazimierz – см. (zob.) **Ратонь** Казимеж
Rauschning Hermann Adolf Reinhold – см. (zob.) **Раушнинг** Герман Адольф Рейнгольд
Raźny Anna – см. (zob.) **Разьны** Анна
Reed Lou – см. (zob.) **Рид** Лу
Reich-Ranicki Marcel – см. (zob.) **Райх-Раницки** Марсель
Reiser Solomon A. – см. (zob.) **Рейсер** Соломон Абрамович
Reiter Paulina – см. (zob.) **Рейтер** Паулина
Renan Joseph Ernest – см. (zob.) **Ренан** Жозеф Эрнест
Riedel Ryszard – см. (zob.) **Ридель** Рышард
Riepin Ilja J. – см. (zob.) **Репин** Илья Ефимович
Rimbaud Arthur – см. (zob.) **Рембо** Артюр
Roberts Julia – см. (zob.) **Робертс** Джулия
Rodowicz Maryla – см. (zob.) **Родович** Марыля
Rokita Anna – см. (zob.) **Рокита** Анна
Rokossowski Konstantin K. – см. (zob.) **Рокоссовский** Константин Константинович
Rolnicki Michał – см. (zob.) **Рольницки** Михал
Romańczuk Szymon – см. (zob.) **Романьчук** Шимон
Romaniuk Emilia – см. (zob.) **Романюк** Эмилия
Romanow Aleksy N. – см. (zob.) **Алексей Николаевич (Романов)**
Romanow Konstantin P. – см. (zob.) **Константин Павлович** великий князь
Romanow Michaił A. – см. (zob.) **Михаил Александрович (Романов)** Великий Князь
Romanowa Aleksandra F. – см. (zob.) **Александра Федоровна**
Romanowa Maria A. – см. (zob.) **Мария Александровна**
Romanowska Julia – см. (zob.) **Романовска** Юлия
Romanowski Andrzej – см. (zob.) **Романовски** Анджей
Romanowski Jacek – см. (zob.) **Романовски** Яцек

Romer Adam – см. (zob.) **Ромер** Адам
Rosati Weronika – см. (zob.) **Росати** Вероника
Rosenthal Tatjana K. – см. (zob.) **Розенталь** Татьяна Конрадовна
Rosiakówna Halina – см. (zob.) **Росякувна** Халина
Rosmanowska Monika – см. (zob.) **Росмановска** Моника
Ross Yana – см. (zob.) **Росс** Яна
Roth Joseph – см. (zob.) **Рот** Йозеф
Roth Philip – см. (zob.) **Рот** Филип
Rothschild Mayer Amschel (Anschel) – см. (zob.) **Ротшильд** Майер Амшель (Аншель)
Rousseau Jean-Jacques – см. (zob.) **Руссо** Жан-Жак
Rowling J. K. – см. (zob.) **Роулинг Дж. К.**
Rozanow Wasilij W. – см. (zob.) **Розанов** Василий Васильевич
Roznerski Mikołaj – см. (zob.) **Рознерски** Миколай
Rozwadowska Kinga – см. (zob.) **Розвадовска** Кинга
Róg Andrzej – см. (zob.) **Руг** Анджей
Róg Lucyna – см. (zob.) **Руг** Люцина
Różańska Edyta – см. (zob.) **Ружаньска** Эдита
Różewicz Tadeusz – см. (zob.) **Ружевич** Тадеуш
Różycki Tomasz – см. (zob.) **Ружицки** Томаш
Rubin Wiktor – см. (zob.) **Рубин** Виктор
Rubinstein Artur (Arthur) – см. (zob.) **Рубинштейн** Артур
Rublow Andriej – см. (zob.) **Рублев** Андрей
Rudnicki Adolf – см. (zob.) **Рудницки** Адольф
Rudnicki Janusz – см. (zob.) **Рудницки** Януш
Rudniew Pawieł A. – см. (zob.) **Руднев** Павел Андреевич
Rudolph Alan – см. (zob.) **Рудольф** Алан
Rudziński Łukasz – см. (zob.) **Рудзиньски** Лукаш
Rudzki Jerzy – см. (zob.) **Рудзки** Ежи
Rushdie Salman – см. (zob.) **Рушди** Салман
Rusiecki Stefan – см. (zob.) **Русецки** Стефан
Rutkowski Krzysztof – см. (zob.) **Рутковски** Кшиштоф
Rybczyński Zbigniew – см. (zob.) **Рыбчиньски** Збигнев
Rycak Andrzej – см. (zob.) **Рыцак** Анджей
Ryćkowska Milena – см. (zob.) **Рыцьковска** Милена
Rydzyk Tadeusz – см. (zob.) **Рыдзык** Тадеуш
Rykała Jacek – см. (zob.) **Рыкала** Яцек
Rylejew Kondratij F. – см. (zob.) **Рылеев** Кондратий Федорович
Rylski Eustachy – см. (zob.) **Рыльски** Эустахий

Sabiniewicz Mariusz – см. (zob.) **Сабиневич** Мариуш
Sacharow Andriej D. – см. (zob.) **Сахаров** Андрей Дмитриевич
Sade marquis de – см. (zob.) **Сад** маркиз де
Safjan Zbigniew – см. (zob.) **Сафьян** Збигнев
Salaber Piotr – см. (zob.) **Салабер** Петр
Sałtykow-Szczedrin Michaił J. – см. (zob.) **Салтыков-Щедрин** Михаил Евграфович
Sałwacka Sylwia – см. (zob.) **Салвацка** Сильвия
Sammul Indrek – см. (zob.) **Саммул** Индрек
Samsel Mirosław – см. (zob.) **Самсель** Мирослав
Sand George – см. (zob.) **Санд** Жорж
Sannikau Aleh K. – см. (zob.) **Санников** Олег Константинович
Santor Irena – см. (zob.) **Сантор** Ирена
Santos Juan Manuel – см. (zob.) **Сантос** Хуан Мануэль
Sanzio Raffaello – см. (zob.) **Санти** Рафаэль
Sapija Andrzej – см. (zob.) **Сапия** Анджей
Sapkowski Andrzej – см. (zob.) **Сапковски** Анджей
Sapkowski Krzysztof – см. (zob.) **Сапковски** Кшиштоф
Sapożnikowa Galina M. – см. (zob.) **Сапожникова** Галина Михайловна
Saraczyńska Agata – см. (zob.) **Сарачиньска** Агата
Saramago José de Sousa – см. (zob.) **Сарамаго** Жозе де Соуза
Saramonowicz Andrzej – см. (zob.) **Сарамонович** Анджей
Saraskina Ludmiła I. – см. (zob.) **Сараскина** Людмила Ивановна

Sargent Josef – см. (zob.) **Саргент** Джозеф
Sartre Jean-Paul – см. (zob.) **Сартр** Жан-Поль
Sass Barbara – см. (zob.) **Сасс** Барбара
Savall Jordi – см. (zob.) **Саваль** Жорди
Saville Philip – см. (zob.) **Сэвилл** Филип
Sábato Ernesto – см. (zob.) **Сабато** Эрнесто
Scheib Janina – см. (zob.) **Шайб** Янина
Schell Maria – см. (zob.) **Шелл** Мария
Schiller Anna – см. (zob.) **Шиллер** Анна
Schopenhauer Arthur – см. (zob.) **Шопенгауэр** Артур
Schrader Paul Joseph – см. (zob.) **Шрейдер** Пол Джозеф
Schulz Bruno – см. (zob.) **Шульц** Бруно
Schulze Ingo – см. (zob.) **Шульце** Инго
Scorsese Martin – см. (zob.) **Скорсезе** Мартин
Scott Ridley – см. (zob.) **Скотт** Ридли
Scott Walter – см. (zob.) **Скотт** Вальтер
Sebag-Montefiore Simon Jonathan – см. (zob.) **Себаг-Монтефиоре** Саймон Джонатан
Sekielski Marek – см. (zob.) **Секельски** Марек
Sekielski Tomasz – см. (zob.) **Секельски** Томаш
Seniucha Czesław – см. (zob.) **Сенюха** Чеслав
Serczyk Władysław – см. (zob.) **Серчик** Владислав
Sędrowski Szymon – см. (zob.) **Сендровски** Шимон
Shakespeare William – см. (zob.) **Шекспир** Уильям
Sharif Omar – см. (zob.) **Шариф** Омар
Sheldon Sidney – см. (zob.) **Шелдон** Сидни
Sielicki Franciszek – см. (zob.) **Селицки** Францишек
Siemion Wojciech – см. (zob.) **Семён** Войцех
Sieniewicz Mariusz – см. (zob.) **Сеневич** Мариуш
Sienin Wasilij G. – см. (zob.) **Сенин** Василий Георгиевич
Sienkiewicz Henryk – см. (zob.) **Сенкевич** Хенрик
Sierakowski Sławomir – см. (zob.) **Сераковски** Славомир
Siergij Patriarcha – см. (zob.) **Сергий** Патриарх
Sierowa Olga W. – см. (zob.) **Серова** Ольга Васильевна
Siewiorek Robert – см. (zob.) **Севёрек** Роберт
Sigariew Wasilij W. – см. (zob.) **Сигарев** Василий Владимирович
Sikora Adam – см. (zob.) **Сикора** Адам
Sikora Sławomir – см. (zob.) **Сикора** Славомир
Sikorski Radosław – см. (zob.) **Сикорски** Радослав
Siniawski Andriej D. – см. (zob.) **Синявский** Андрей Донатович
Sinicyn Władimir O. – см. (zob.) **Синицин** Владимир Олегович
Siodmak Robert – см. (zob.) **Сёдмак** Роберт
Siwicka Dorota – см. (zob.) **Сивицка** Дорота
Skalski Ernest – см. (zob.) **Скальски** Эрнест
Skaradziński Jan – см. (zob.) **Скарадзиньски** Ян
Skiba Joanna – см. (zob.) **Скиба** Иоанна
Skiba Piotr – см. (zob.) **Скиба** Петр
Skiba-Lickel Aldona – см. (zob.) **Скиба-Ликель** Алдона
Skłodowska-Curie Maria – см. (zob.) **Склодовска-Кюри** Мария
Skoropanowa Irina S. – см. (zob.) **Скоропанова** Ирина Степановна
Skórzyńska Izabela – см. (zob.) **Скужиньска** Изабелла
Skowrońska Małgorzata – см. (zob.) **Сковроньска** Малгожата
Skrzynecki Piotr – см. (zob.) **Скшинецки** Петр
Słabuszewska-Krauze Iwona – см. (zob.) **Слабушевска-Краузе** Ивона
Śliwowski Rene – см. (zob.) **Сливовски** Рене
Sloan James Park – см. (zob.) **Слоун** Джеймс Парк
Słobodzianek Tadeusz – см. (zob.) **Слободзянек** Тадеуш
Słodkowski Jędrzej – см. (zob.) **Слодковски** Енджей
Słonimski Antoni – см. (zob.) **Слонимски** Антони
Słowacki Juliusz – см. (zob.) **Словацки** Юлиуш

Służewski Tomasz – см. (zob.) **Служевски** Томаш
Smaga Józef – см. (zob.) **Смага** Юзеф
Smażowski Wojciech – см. (zob.) **Смажовски** Войцех
Smoktunowski Innokientij M. – см. (zob.) **Смоктуновский** Иннокентий Михайлович
Smoleński Paweł – см. (zob.) **Смоленьски** Павел
Smutná Jitka – см. (zob.) **Смутна** Йитка
Snitkina Anna G. – см. (zob.) **Сниткина** Анна Григорьевна
Sobczyk Iwona – см. (zob.) **Собчик** Ивона
Sobolewska Justyna – см. (zob.) **Соболевска** Юстина
Sobolewski Tadeusz – см. (zob.) **Соболевски** Тадеуш
Sofokles – см. (zob.) **Софокл**
Sokół (Sosnowski Wojciech) – см. (zob.) **Сокол**
Sokrates – см. (zob.) **Сократ**
Soldini Silvio – см. (zob.) **Сольдини** Сильвио
Sołogub Fiodor K. – см. (zob.) **Сологуб** Федор Кузьмич
Sołonicyn Anatolij A. – см. (zob.) **Солоницын** Анатолий Алексеевич
Sołowjow Władimir S. – см. (zob.) **Соловьев** Владимир Сергеевич
Sołtys Paweł – см. (zob.) **Солтыс** Павел
Sołżenicyn Aleksandr I. – см. (zob.) **Солженицын** Александр Исаевич
Sontag Susan – см. (zob.) **Зонтаг** Сьюзен
Sorokin Władimir – см. (zob.) **Сорокин** Владимир Георгиевич
Sosnowski Jerzy – см. (zob.) **Сосновски** Ежи
Sounes Howard – см. (zob.) **Саунс** Ховард
Sowińska Agnieszka – см. (zob.) **Совиньска** Агнешка
Spasowicz Włodzimierz – см. (zob.) **Спасович** Владимир Данилович
Spasski Boris W. – см. (zob.) **Спасский** Борис Васильевич
Spears Britney – см. (zob.) **Спирс** Бритни
Spencer Herbert – см. (zob.) **Спенсер** Герберт
Spengler Oswald – см. (zob.) **Шпенглер** Освальд
Spiró György – см. (zob.) **Шпиро** Дьёрдь
Spodenkiewicz Weronika – см. (zob.) **Споденкевич** Вероника
Spólna Hanna – см. (zob.) **Спульна** Ханна
Spólny Janek – см. (zob.) **Спульны** Янек
Spólny Remigiusz – см. (zob.) **Спульны** Ремигиуш
Spychalski Teo – см. (zob.) **Спыхальски** Тео
Sroczyński Grzegorz – см. (zob.) **Срочиньски** Гжегож
Stachowski Jan – см. (zob.) **Стаховски** Ян
Stachura Edward – см. (zob.) **Стахура** Эдвард
Staff Leopold – см. (zob.) **Стафф** Леопольд
Stalens Monika (Monique) – см. (zob.) **Сталенс** Моника
Stalin Józef W. – см. (zob.) **Сталин** Иосиф Виссарионович
Stanisław Stomma – см. (zob.) **Стомма** Станислав
Stanisławski Konstantin S. – см. (zob.) **Станиславский** Константин Сергеевич
Staniszewska Maja – см. (zob.) **Станишевска** Майя
Starczewski Dariusz см. (zob.) **Старчевски** Дариуш
Starybrat Marek – см. (zob.) **Старыбрат** Марек
Stasiuk Andrzej – см. (zob.) **Стасюк** Анджей
Staszczyk Zygmunt Muniek – см. (zob.) **Стащик** Зыгмунт «Мунек»
Stawar Andrzej – см. (zob.) **Ставар** Анджей
Stearns Eliot Thomas – см. (zob.) **Стернз Элиот** Томас
Stellowski Fiodor T. – см. (zob.) **Стелловский** Федор Тимофеевич
Stemplowska Katarzyna – см. (zob.) **Стемплёвска** Катажина
Stempowski Jerzy – см. (zob.) **Стемповски** Ежи
Stendhal – см. (zob.) **Стендаль**
Stenka Danuta – см. (zob.) **Стенка** Данута
Stepanian Karen A. – см. (zob.) **Степанян** Карен Ашотович
Sterlingow Marek – см. (zob.) **Стерлингов** Марек
Sternberg Joseph von – см. (zob.) **Штернберг** Джозеф фон

Sterne Laurence – см. (zob.) **Стерн** Лоренс
Stevenson Robert Louis – см. (zob.) **Стивенсон** Роберт Льюис
Stiller Robert – см. (zob.) **Стиллер** Роберт
Stoberski Jan – см. (zob.) **Стоберски** Ян
Stokalska Jitka – см. (zob.) **Стокальска** Йитка
Stokfiszewski Igor – см. (zob.) **Стокфишевски** Игорь
Stołypin Piotr A. – см. (zob.) **Столыпин** Петр Аркадьевич
Stopka Czesław – см. (zob.) **Стопка** Чеслав
Strachow Nikołaj N. – см. (zob.) **Страхов** Николай Николаевич
Strasberg Paula – см. (zob.) **Страсберг** Пола
Strawinski Igor F. – см. (zob.) **Стравинский** Игорь Федорович
Streep Meryl – см. (zob.) **Стрип** Мерил
Strehler Giorgio – см. (zob.) **Стрелер** Джорджо
Strindberg Johan August – см. (zob.) **Стриндберг** Юхан Август
Strobel Janusz – см. (zob.) **Стробел** Януш
Strugacki Arkadij N. – см. (zob.) **Стругацкий** Аркадий Натанович
Strugacki Boris N. – см. (zob.) **Стругацкий** Борис Натанович
Strużycki Krzysztof – см. (zob.) **Стружицки** Кшиштоф
Strzelecka Marta – см. (zob.) **Стшелецка** Марта
Strzemińska Nika – см. (zob.) **Стшеминьска** Ника
Strzemiński Władysław – см. (zob.) **Стшеминьски** Владислав
Stuhr Jerzy – см. (zob.) **Штур** Ежи
Stuhr Maciej – см. (zob.) **Штур** Мацей
Subbotko Donata – см. (zob.) **Субботко** Доната
Suchaczow Nikołaj L. – см. (zob.) **Сухачев** Николай Леонидович
Suchanek Lucjan – см. (zob.) **Суханек** Люциан
Sucharski Tadeusz – см. (zob.) **Сухарски** Тадеуш
Suchecka Justyna – см. (zob.) **Сухецка** Юстина
Sudakowa Irina I. – см. (zob.) **Судакова** Ирина Ильинична
Sulecki Marceli – см. (zob.) **Сулецки** Марцели
Sulej Karolina – см. (zob.) **Сулей** Каролина
Sułek Witold – см. (zob.) **Сулек** Витольд
Suliga Zuzanna – см. (zob.) **Сулига** Зузанна
Sulik Paweł – см. (zob.) **Сулик** Павел
Sulimowicz Anna Akbike – см. (zob.) **Сулимович** Анна Акбике
Summers Claude J. – см. (zob.) **Саммерс** Клод Дж.
Surdel Tomasz – см. (zob.) **Сурдель** Томаш
Surmiak-Domańska Katarzyna – см. (zob.) **Сурмяк-Доманьска** Катажина
Susłowa Apollinaria P. – см. (zob.) **Суслова** Аполлинария Прокофьевна
Swedenborg Emanuel – см. (zob.) **Сведенборг** Эммануил
Swinarski Konrad – см. (zob.) **Свинарски** Конрад
Symotiuk Stefan – см. (zob.) **Сымотюк** Стефан
Sypniewska Kamila – см. (zob.) **Сыпневска** Камила
Syromiatnikow Oleg I. – см. (zob.) **Сыромятников** Олег Иванович
Szachnazarow Karen G. – см. (zob.) **Шахназаров** Карен Георгиевич
Szacki Jerzy – см. (zob.) **Шацки** Ежи
Szaflarska Danuta – см. (zob.) **Шафлярска** Данута
Szafran Justyna – см. (zob.) **Шафран** Юстина
Szajna Józef – см. (zob.) **Шайна** Юзеф
Szałamow Warłam T. – см. (zob.) **Шаламов** Варлам Тихонович
Szalapin Fiodor I. – см. (zob.) **Шаляпин** Федор Иванович
Szalawski Andrzej – см. (zob.) **Шалавски** Анджей
Szawiel Anna – см. (zob.) **Шавель** Анна
Szawrowa Jelena M. – см. (zob.) **Шаврова** Елена Михайловна
Szczechura Daniel – см. (zob.) **Щехура** Даниель
Szczecina Marta – см. (zob.) **Щецина** Марта
Szczepaniak Czesław Mirosław – см. (zob.) **Щепаняк** Чеслав Мирослав
Szczepański Jan Józef – см. (zob.) **Щепаньски** Ян Юзеф

Szczepkowska Joanna – см. (zob.) **Щепковска** Иоанна
Szczerba Jacek – см. (zob.) **Щерба** Яцек
Szczerski Piotr – см. (zob.) **Щерски** Петр
Szczęsna Joanna – см. (zob.) **Щенсна** Иоанна
Szczotka Marcin – см. (zob.) **Щётка** Марцин
Szczuka Kazimiera – см. (zob.) **Щука** Казимера
Szczygieł Mariusz – см. (zob.) **Щигел** Мариуш
Szczypiorski Andrzej – см. (zob.) **Щипёрски** Анджей
Szentalinski Witalij A. – см. (zob.) **Шенталинский** Виталий Александрович
Szestow Lew I. – см. (zob.) **Шестов** Лев Исаакович
Szewczenko Taras G. – см. (zob.) **Шевченко** Тарас Григорьевич
Szewczuk Mieczysław – см. (zob.) **Шевчук** Мечислав
Szigeti László – см. (zob.) **Шигети** Лашло
Szkłowski Wiktor B. – см. (zob.) **Шкловский** Виктор Борисович
Szlachetka Małgorzata – см. (zob.) **Шляхетка** Малгожата
Szlenkier Ksawery – см. (zob.) **Шленкер** Ксаверий
Szołochow Michaił A. – см. (zob.) **Шолохов** Михаил Александрович
Szostakowicz Dmitrij D. – см. (zob.) **Шостакович** Дмитрий Дмитриевич
Szpakowska Małgorzata – см. (zob.) **Шпаковска** Малгожата
Szpręgiel Robert – см. (zob.) **Шпренгель** Роберт
Szuchewycz Jurij-Bohdan R. – см. (zob.) **Шухевич** Юрий Богдан Романович
Szuchewycz Roman O. – см. (zob.) **Шухевич** Роман Иосифович
Szukszyn Wasilij M. – см. (zob.) **Шукшин** Василий Макарович
Szumowska Małgorzata – см. (zob.) **Шумовска** Малгожата
Szwarc Jewgienij L. – см. (zob.) **Шварц** Евгений Львович
Szwarcman Dorota – см. (zob.) **Шварцман** Дорота
Szyfter Witold – см. (zob.) **Шифтер** Витольд
Szykulska Ewa – см. (zob.) **Шикульска** Эва
Szymanik Grzegorz – см. (zob.) **Шиманик** Гжегож
Szymanowska Maria – см. (zob.) **Шимановска** Мария
Szymanowska-Malewska Helena – см. (zob.) **Шимановска-Малевска** Хелена
Szymańska Izabela – см. (zob.) **Шиманьска** Изабелла
Szymański Konrad – см. (zob.) **Шиманьски** Конрад
Szymborska Wisława – см. (zob.) **Шимборска** Вислава
Szymczak Waldemar – см. (zob.) **Шимчак** Вальдемар
Szypulski Andrzej – см. (zob.) **Шипульски** Анджей
Szyszka Małgorzata – см. (zob.) **Шишка** Малгожата

Ślepowrońska Dagna – см. (zob.) **Слеповроньска** Дагна
Śliwowska Wiktoria – см. (zob.) **Сливовска** Виктория
Śmigasiewicz Waldemar – см. (zob.) **Смигасевич** Вальдемар
Środa Magdalena – см. (zob.) **Сьрода** Магдалена
Świąder Barbara – см. (zob.) **Свёндер** Барбара
Świda-Zęba Hanna – см. (zob.) **Свида-Земба** Ханна
Świderski Branisław – см. (zob.) **Свидерски** Бранислав
Świderski Jan – см. (zob.) **Свидерски** Ян
Święch Jerzy – см. (zob.) **Свенх** Ежи
Święty Sawa (Sava), Sawa Pierwszy abp – см. (zob.) **Савва I Сербский** архиеп.
Świeżyński Wacław – см. (zob.) **Свежиньски** Вацлав
Škvorecký Josef – см. (zob.) **Шкворецки** Йозеф
Šolc Vladislav (Vlado) – см. (zob.) **Шульц** Владислав (Владо)

Tabakow Oleg P. – см. (zob.) **Табаков** Олег Павлович
Takamado Hisako princess – см. (zob.) **Такамадо** Хисако принцесса

Tałaj Kazimierz – см. (zob.) **Талай** Казимеж
Talar Henryk – см. (zob.) **Талар** Хенрик
Talko Leszek – см. (zob.) **Талько** Лешек
Talmon Jacob Leib – см. (zob.) **Талмон** Иаков Лейб
Tarakowska Dorota – см. (zob.) **Тараковска** Дорота
Targoń Joanna – см. (zob.) **Таргонь** Иоанна
Tarkowski Andriej A. – см. (zob.) **Тарковский** Андрей Арсеньевич
Tartt Donna – см. (zob.) **Тартт** Донна
Tatarska Anna – см. (zob.) **Татарска** Анна
Tazbir Janusz – см. (zob.) **Тазбир** Януш
Telega Ewa – см. (zob.) **Телега** Эва
Terakowska Dorota – см. (zob.) **Тераковска** Дорота
Terela Wiktor I. – см. (zob.) **Тереля** Виктор Иванович
Thackeray William Makepeace – см. (zob.) **Теккерей** Уильям Мейкпис
Thalheimer Michael – см. (zob.) **Тальхаймер** Михаэль
Thompson Ewa M. – см. (zob.) **Томпсон** Эва М.
Thor Ludwig – см. (zob.) **Тор** Людвиг
Thoreau Hanry David – см. (zob.) **Торо** Генри Дэвид
Thylwe Halina – см. (zob.) **Тыльве** Халина
Tiagłowska Alina – см. (zob.) **Тягловская** Алина
Tichomirow Boris N. – см. (zob.) **Тихомиров** Борис Николаевич
Tichon Patriarcha – см. (zob.) **Тихон** Патриарх
Tiendriakow Władimir F. – см. (zob.) **Тендряков** Владимир Федорович
Tischner Józef ks. – см. (zob.) **Тишнер** Юзеф кс.
Tiszkin Grigorij A. – см. (zob.) **Тишкин** Григорий Алексеевич
Titarenko Aleksiej W. – см. (zob.) **Титаренко** Алексей Викторович
Tiutczew Fiodor I. – см. (zob.) **Тютчев** Федор Иванович
Todes Daniel P. – см. (zob.) **Тодес** Даниель П.
Todorov Tzvetan – см. (zob.) **Тодоров** Цветан
Tokarczuk Olga – см. (zob.) **Токарчук** Ольга
Tokarska-Bakir Joanna – см. (zob.) **Токарска-Бакир** Иоанна
Tolkien John Ronald Reuel – см. (zob.) **Толкиен** Джон Рональд Руэл
Tołokonnikowa Nadieżda A. – см. (zob.) **Толоконникова** Надежда Андреевна
Tołstoj Aleksandra A. – см. (zob.) **Толстая** Александра Андреевна
Tołstoj Aleksiej N. – см. (zob.) **Толстой** Алексей Николаевич
Tołstoj Lew N. – см. (zob.) **Толстой** Лев Николаевич
Tołstoj Nikołaj N. – см. (zob.) **Толстой** Николай Николаевич
Tołstoj Tatjana N. – (zob.) **Толстая** Татьяна Никитична
Tołstoj Zofia A. – см. (zob.) **Толстая** Софья Андреевна
Tomasz Apostoł – см. (zob.) **Фома** Апостол
Tomaszewski Paweł – см. (zob.) **Томашевски** Павел
Toporow Władimir N. – (zob.) **Топоров** Владимир Николаевич
Tornielli Andrea – см. (zob.) **Торниелли** Андреа
Towiański Andrzej – см. (zob.) **Товяньски** Анджей
Trammer Jerzy – см. (zob.) **Траммер** Ежи
Treliński Mariusz – см. (zob.) **Трелиньски** Мариуш
Trier Lars von – см. (zob.) **Триер** Ларс фон
Trocki Lew D. – см. (zob.) **Троцкий** Лев Давыдович
Trojan Ivan – см. (zob.) **Троян** Иван
Trojanow Ilija – см. (zob.) **Троянов** Илья
Trostianiecki Giennadij R. – (zob.) **Тростянецкий** Геннадий Рафаилович
Trump Donald – см. (zob.) **Трамп** Дональд
Tryzna Tomasz – см. (zob.) **Трызна** Томаш
Tuczyńska Agata – см. (zob.) **Тучиньска** Агата
Tuđman Franjo – см. (zob.) **Туджман** Франьо
Tunimanow Władimir A. – см. (zob.) **Туниманов** Владимир Артемович
Turgieniew Iwan S. – см. (zob.) **Тургенев** Иван Сергеевич
Turnau Jan – см. (zob.) **Турнау** Ян
Turowicz Jerzy – см. (zob.) **Турович** Ежи

Tuwim Julian – см. (zob.) **Тувим** Юлиан
Twardowska Anna – см. (zob.) **Твардовска** Анна
Tyczyński Tomasz – см. (zob.) **Тычиньски** Томаш
Tylmanowski Artur – см. (zob.) **Тыльмановски** Артур
Tyrański Jarosław – см. (zob.) **Тыраньски** Ярослав

Ubertowska Aleksandra – см. (zob.) **Убертовска** Александра
Uglik Jacek – см. (zob.) **Углик** Яцек
Ugniewska Joanna – см. (zob.) **Угневска** Иоанна
Ulewicz Bożena – см. (zob.) **Улевич** Божена
Uljanow Michaił A. – см. (zob.) **Ульянов** Михаил Александрович
Umięcka Anna – см. (zob.) **Уменцка** Анна
Unger Leopold – см. (zob.) **Унгер** Леопольд
Urbańkowski Bohdan – см. (zob.) **Урбаньковски** Богдан
Urbański Andrzej – см. (zob.) **Урбаньски** Анджей
Usher Shaun – см. (zob.) **Ашер** Шон
Uzelac Ana – см. (zob.) **Узелац** Ана

Valéry Paul – см. (zob.) **Валери** Поль
Van Gogh Vincent – см. (zob.) **Ван-Гог** Винсент
Varga Krzysztof – см. (zob.) **Варга** Кшиштоф
Venclova Tomas – см. (zob.) **Венцлова** Томас
Verdi Giuseppe – см. (zob.) **Верди** Джузеппе
Verlaine Paul – см. (zob.) **Верлен** Поль
Verne Jules – см. (zob.) **Верн** Жюль
Versace Gianni – см. (zob.) **Версаче** Джанни
Vetulani Jerzy – см. (zob.) **Ветулани** Ежи
Vik Bjørg – см. (zob.) **Вик** Бьерг
Vilhelmová Tatiana – см. (zob.) **Вильхельмова** Татьяна
Villas Violetta – см. (zob.) **Виллас** Виолетта
Visconti Luchino – см. (zob.) **Висконти** Лукино
Vogue Eugene-Melchior de – см. (zob.) **Вогюэ** Эжен Мельхиор де
Voight Jon – см. (zob.) **Войт** Джон
Vonnegut Kurt – см. (zob.) **Воннегут** Курт

Waglewski Wojciech – см. (zob.) **Ваглевски** Войцех
Wagner Richard – см. (zob.) **Вагнер** Рихард
Wajda Andrzej – см. (zob.) **Вайда** Анджей
Wakuliński Krzysztof – см. (zob.) **Вакулиньски** Кшиштоф
Walarowska Izabela – см. (zob.) **Валаровска** Изабелла
Walaszek Joanna – см. (zob.) **Валашек** Иоанна
Wałęsa Lech – см. (zob.) **Валенса** Лех
Walicki Andrzej – см. (zob.) **Валицки** Анджей
Walker Polly – см. (zob.) **Уолкер** Полли
Wallace Donald Mackenzie – см. (zob.) **Уоллес** Дональд Маккензи
Warianow Mikołaj – см. (zob.) **Варянов** Николай – см. (zob.) **Яжина** Гжегож
Warłamowa Darina W. – см. (zob.) **Варламова** Дарина Валерьевна
Warlikowski Krzysztof – см. (zob.) **Варликовски** Кшиштоф
Warmiński Janusz – см. (zob.) **Варминьски** Януш
Warszawski Dawid – см. (zob.) **Варшавски** Давид
Warunek Juliusz Krzysztof – см. (zob.) **Варунек** Юлиуш Кшиштоф
Wasilewska Monika – см. (zob.) **Василевска** Моника
Wasiljew Anatolij A. – см. (zob.) **Васильев** Анатолий Александрович
Wąs Marek – см. (zob.) **Вонс** Марек
Wat Aleksander – см. (zob.) **Ват** Александр
Wax Ruby – см. (zob.) **Вакс** Руби
Wedemann Marek – см. (zob.) **Ведеманн** Марек
Wegner Daniel – см. (zob.) **Вегнер** Дэниел
Węglarczyk Bartosz – см. (zob.) **Венглярчик** Бартош
Weil Simone – см. (zob.) **Вейль** Симона
Weissberg-Cybulski Alexander S. – см. (zob.) **Вайсберг-Цыбульски** Александр Семенович
Werner Mateusz – см. (zob.) **Вернер** Матеуш
Wesołek Elżbieta – см. (zob.) **Весолек** Эльжбета
Wesołowski Piotr – см. (zob.) **Весоловски** Петр

West Domonic – см. (zob.) **Уэст** Доминик
Wężyk Katarzyna – см. (zob.) **Венжик** Катажина
Wiaziemski Piotr A. – см. (zob.) **Вяземский** Петр Андреевич
Widłok-Żurek Beata – см. (zob.) **Видлок-Журек** Беата
Wieczorkiewicz Paweł – см. (zob.) **Вечёркевич** Павел
Więckiewicz Robert – см. (zob.) **Венцкевич** Роберт
Wieleżyńska Ewa – см. (zob.) **Вележиньска** Эва
Wieriesajew Wikientij W. – см. (zob.) **Вересаев** Викентий Викентьевич
Wierzbicki Alfred Marek ks. – см. (zob.) **Вежбицки** Альфред Марек кс.
Wiktor Mariola – см. (zob.) **Виктор** Мариола
Wilde Oscar – см. (zob.) **Уайльд** Оскар
Wildstein Bronisław – см. (zob.) **Вильдштейн** Бронислав
Wilhelmi Roman – см. (zob.) **Вильхельми** Роман
Wilk Ilona – см. (zob.) **Вильк** Илона
Wilson Lambert – см. (zob.) **Вильсон** Ламберт
Winogradow Igor I. – см. (zob.) **Виноградов** Игорь Иванович
Wiśniewska Katarzyna M. – см. (zob.) **Висневска** Катажина М.
Wiśniewska Katarzyna – см. (zob.) **Висневска** Катажина
Wiśniewski Janusz – см. (zob.) **Вишневски** Януш
Wiśniewski Kazimierz – см. (zob.) **Висневски** Казимеж
Wisnowska Maria – см. (zob.) **Висновска** Мария
Witkacy – см. (zob.) **Виткаци**
Witkowska Monika – см. (zob.) **Витковска** Моника
Witkowski Andrzej – см. (zob.) **Витковски** Анджей
Witkowski Michał – см. (zob.) **Витковски** Михал
Wittlin Józef – см. (zob.) **Виттлин** Юзеф
Wizner Maciej – см. (zob.) **Визнер** Мацей
Włodarska Urszula – см. (zob.) **Влодарска** Уршуля
Wnuk Tadeusz – см. (zob.) **Внук** Тадеуш
Wodecka (Wodecka-Lasota) Dorota – см. (zob.) **Водецка (Водецка-Ласота)** Дорота
Wodziński Cezary – см. (zob.) **Водзиньски** Цезарий
Wodzisławska Justyna – см. (zob.) **Водзиславска** Юстина
Wojan Katarzyna – см. (zob.) **Воян** Катажина
Wojciechowicz Kamila – см. (zob.) **Войцехович** Камила
Wojciechowski Jacek – см. (zob.) **Войцеховски** Яцек
Wojciechowski Marcin – см. (zob.) **Войцеховски** Марцин
Wojdowski Bogdan – см. (zob.) **Войдовски** Богдан
Wojewódzki Kuba – см. (zob.) **Воевудзки** Куба
Wojtyła Karol – см. (zob.) **Войтыла** Кароль
Wolbach Ryszard – см. (zob.) **Вольбах** Рышард
Wołczek Galina B. – см. (zob.) **Волчек** Галина Борисовна
Wołek Jan – см. (zob.) **Волек** Ян
Wołek Tomasz – см. (zob.) **Волек** Томаш
Wolf Grzegorz – см. (zob.) **Вольф** Гжегож
Wolff-Powęska Anna – см. (zob.) **Вольфф-Повенска** Анна
Wołkanowska-Kołodziej Ewa – см. (zob.) **Волкановска-Колодзей** Эва
Wolkers Jan – см. (zob.) **Волкерс** Ян
Wołkowski Piotr – см. (zob.) **Волковски** Петр
Wolniakowski Jan – см. (zob.) **Вольняковски** Ян
Wolny-Hamkało Agnieszka – см. (zob.) **Вольны-Хамкало** Агнешка
Wołodźko-Butkiewicz Alicja – см. (zob.) **Володько-Буткевич** Алиция
Wołoszyn Igor P. – см. (zob.) **Волошин** Игорь Павлович
Wołoszyn Maksimilian A. – см. (zob.) **Волошин** Максимилиан Александрович
Woolf Virginia – см. (zob.) **Вулф** Вирджиния
Woronowicz Adam – см. (zob.) **Воронович** Адам
Woropajew Władimir A. – см. (zob.) **Воропаев** Владимир Алексеевич

Woroszylski Wiktor – см. (zob.) **Ворошильски** Виктор
Wosiewicz Leszek – см. (zob.) **Восевич** Лешек
Wosińska Agnieszka – см. (zob.) **Восиньска** Агнешка
Woźniak Aneta – см. (zob.) **Возьняк** Анета
Woźniak Olga – см. (zob.) **Возьняк** Ольга
Wójciak Ewa – см. (zob.) **Вуйцяк** Эва
Wójcik Magda – см. (zob.) **Вуйцик** Магда
Wrocławski Bronisław – см. (zob.) **Вроцлавски** Бронислав
Wroński Paweł – см. (zob.) **Вроньски** Павел
Wróbel Danuta – см. (zob.) **Врубель** Данута
Wróbel Marika – см. (zob.) **Врубель** Марика
Wróbel Marzena – см. (zob.) **Врубель** Мажена
Wróblewski Bartosz – см. (zob.) **Врублевски** Бартош
Wrubel Michaił A. – см. (zob.) **Врубель** Михаил Александрович
Wurst Conchita – см. (zob.) **Вурст** Кончита
Wyrębkowska Luiza – см. (zob.) **Вырембковска** Луиза
Wyrypajew Iwan A. – см. (zob.) **Вырыпаев** Иван Александрович
Wysocka Barbara – см. (zob.) **Высоцка** Барбара
Wysocki Władimir S. – см. (zob.) **Высоцкий** Владимир Семенович
Wyspański Stanisław – см. (zob.) **Выспяньски** Станислав
Wyszyńska Małgorzata – см. (zob.) **Вышиньска** Малгожата
Wyżyńska Dorota – см. (zob.) **Выжиньска** Дорота

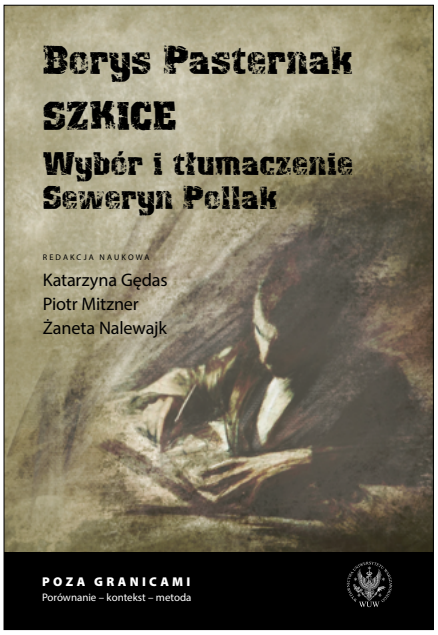
Yeats William Butler – см. (zob.) **Йейтс** Уильям Батлер

Zaborek Dariusz – см. (zob.) **Заборек** Дариуш
Zacharow Mark A. – см. (zob.) **Захаров** Марк Анатольевич
Zachwatowicz Krystyna – см. (zob.) **Захватович** Кристина
Zadróżny Tomasz – см. (zob.) **Задружны** Томаш
Zagajewski Adam – см. (zob.) **Загаевски** Адам
Zagalski Jakub – см. (zob.) **Загальски** Якуб
Zagórski Tadeusz – см. (zob.) **Загурски** Тадеуш
Zagrodzka Danuta – см. (zob.) **Загродзка** Данута
Zającówna Elżbieta – см. (zob.) **Заёнцувна** Эльжбета
Zakrzewski Rafał – см. (zob.) **Закшевски** Рафал
Zaleski Krzysztof – см. (zob.) **Залески** Кшиштоф
Zaleski Marek – см. (zob.) **Залески** Марек
Zalewski Witold – см. (zob.) **Залевски** Витольд
Zamiatin Jewgienij I. – см. (zob.) **Замятин** Евгений Иванович
Zander Lew A. – см. (zob.) **Зандер** Лев Александрович
Zanussi Krzysztof – см. (zob.) **Занусси** Кшиштоф
Zapasiewicz Zbigniew – см. (zob.) **Запасевич** Збигнев
Zarchi Aleksandr G. – см. (zob.) **Зархи** Александр Григорьевич
Zarębski Konrad J. – см. (zob.) **Зарембски** Конрад Й.
Zasulicz Wiera I. – см. (zob.) **Засулич** Вера Ивановна
Zasuń Rafał – см. (zob.) **Засунь** Рафал
Zaucha Andrzej – см. (zob.) **Зауха** Анджей
Zawada Andrzej – см. (zob.) **Завада** Анджей
Zawadzki Krzysztof – см. (zob.) **Завадзки** Кшиштоф
Zawadzki Mariusz – см. (zob.) **Завадзки** Мариуш
Zawadzki Piotr – см. (zob.) **Завадзки** Петр
Zaworska Helena – см. (zob.) **Заворска** Хелена
Zborowski Wiktor – см. (zob.) **Зборовски** Виктор
Zeh Juli – см. (zob.) **Це** Юля
Zeidler-Janiszewska Anna – см. (zob.) **Зайдлер-Янишевска** Анна
Zelenka Petr – см. (zob.) **Зеленка** Петр
Zelnik Jerzy – см. (zob.) **Зельник** Ежи
Zieleniecki Adam – см. (zob.) **Зеленецки** Адам
Zielenow Władimir – см. (zob.) **Зеленов** Владимир
Zieliński Andrzej – см. (zob.) **Зелиньски** Анджей

Zieliński Jan – см. (zob.) **Зелиньски** Ян
Zieliński Michał Miłosz – см. (zob.) **Зелиньски** Михал Милош
Ziemek Jacek – см. (zob.) **Земек** Яцек
Zimiński Bartosz – см. (zob.) **Зиминьски** Бартош
Zinowjew Aleksandr A. – см. (zob.) **Зиновьев** Александр Александрович
Ziobro Zbigniew – см. (zob.) **Зёбро** Збигнев
Ziółek Agnieszka – см. (zob.) **Зюлек** Агнешка
Zioło Rudolf – см. (zob.) **Зёло** Рудольф
Zmudziński Bogusław – см. (zob.) **Змудзиньски** Богуслав
Zola Émile – см. (zob.) **Золя** Эмиль
Zoszczenko Michaił M. – см. (zob.) **Зощенко** Михаил Михайлович
Zuckerberg Mark – см. (zob.) **Цукерберг** Марк
Zweig Stefan – см. (zob.) **Цвейг** Стефан
Zwiagincew Andriej P. – см. (zob.) **Звягинцев** Андрей Петрович
Zwieriewa Natalja M. – см. (zob.) **Зверева** Наталья Маратовна
Zwinogrodzka Wanda – см. (zob.) **Звиногродска** Ванда
Zybertowicz Andrzej – см. (zob.) **Зыбертович** Анджей
Zylber Filip – см. (zob.) **Зыльбер** Филип

Žižek Slavoj – см. (zob.) **Жижек** Славой

Żabiński Grzegorz – см. (zob.) **Жабиньски** Гжегож
Żadan Serhij W. – см. (zob.) **Жадан** Сергей Викторович
Żak Cezary – см. (zob.) **Жак** Цезарий
Żak Stanisław – см. (zob.) **Жак** Станислав
Żakiewicz Zbigniew – см. (zob.) **Жакевич** Збигнев
Żebrowska Anna – см. (zob.) **Жебровска** Анна
Żebrowska Ewa – см. (zob.) **Жебровска** Эва
Żebrowski Leszek – см. (zob.) **Жебровски** Лешек
Żebrowski Michał – см. (zob.) **Жебровски** Михал
Żelew Żelu Mitew – см. (zob.) **Желев** Желю Митев
Żentara Edward – см. (zob.) **Жентара** Эдвард
Żeromski Stefan – см. (zob.) **Жеромски** Стефан
Żłobiński Dawid – см. (zob.) **Жлобиньски** Давид
Żmijewska Monika – см. (zob.) **Жмиевска** Моника
Żukowski Dariusz – см. (zob.) **Жуковски** Дариуш
Żukowski Wasilij A. – см. (zob.) **Жуковский** Василий Андреевич
Żuławski Andrzej – см. (zob.) **Жулавски** Анджей
Żuromski Ryszard – см. (zob.) **Журомски** Рышард
Żylakowa Emma M. – см. (zob.) **Жилякова** Эмма Михайловна
Żygulin Anatolij W. – см. (zob.) **Жигулин** Анатолий Владимирович
Żyrinowski Władimir W. – см. (zob.) **Жириновский** Владимир Вольфович









Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego
ul. Smyczkowa 5/7, 02-678 Warszawa
tel. 22 55 31 333
www.wuw.pl

Давно я не читал столь солидного и полноценного со всех точек зрения научного труда. Автор продемонстрировал не только глубокие знания художественного и публицистического наследия Федора Достоевского, польской и русской литературной критики о нем, но и широко понимаемой русской и польской культуры, польско-русских отношений, истории, а также взаимных предубеждений и симпатий между поляками и русскими. А поэтому автор проявил себя в этой книге как ученый-литературовед, культуролог, историк и политолог.
проф. Анджей де Лазари

Напрашивается вопрос: почему никто из польских исследователей не заинтересовался этим феноменом? И за это автор заслуживает слов благодарности после проделанного труда, который опирается на публикациях ежедневника „Gazeta Wyborcza", одного из наиболее влиятельных изданий в Польше. В газете, особенно в конце XX – начале XXI вв., большое внимание уделялось рецепции Достоевского, которая отражала все самые существенные публикации и события, связанные с русским писателем. Отсюда обоснованность выбора газеты автором, проявившим компетентность в подходе к раскрытию темы.
кс. Хенрик Папроцки

СЕРГЕЙ ПОДСОСОННЫЙ – кандидат филологических наук, литературовед, научный сотрудник кафедры литературной коммуникации Института прикладной лингвистики Варшавского университета. Более двадцати лет занимается изучением наследия Федора Достоевского. Автор четырех десятков литературоведческих статей, докладчик на конференциях в ряде стран. Опубликовал монографию *Грех по Достоевскому* (2007). Преподавательскую и научную карьеру начал на филологическом факультете Гомельского государственного университета им. Ф. Скорины. Работал школьным учителем (победитель конкурса «Открытый урок»). После политического преследования покинул Беларусь в 2008 году. Диссертацию *Мотив греха в романах Ф. М. Достоевского* защитил в Варшавском университете в 2012 году, а в 2014 году начал работу в этом учебном заведении. Известный независимый журналист, телеведущий и выпускающий редактор телеканала «Белсат» (с 2007 года); создатель более тысячи репортажей; провел сотни интервью (с Мадлен Олбрайт, Кондолизой Райс, Станиславом Шушкевичем, Леонидом Кравчуком, Зеноном Позняком, Светланой Тихановской, Радославом Сикорским, Богданом Борусевичем, Збигневым Ромашевским, Валерией Новодворской, Светланой Алексиевич, Алесем Беляцким и др.). Работал репортером в Беларуси, Украине, Польше, России, Германии, Швеции, Бельгии, Греции, Ватикане, Италии, Великобритании, США, Канаде, Израиле, Палестине, Ираке. Награжден дипломами «Телевизионная персона года» (2019; 2021).

www.wuw.pl