

А. В. ЛИПАТОВ

ФОРМИРОВАНИЕ
ПОЛЬСКОГО
РОМАНА
И ЕВРОПЕЙСКАЯ
ЛИТЕРАТУРА



СРЕДНЕВЕКОВЬЕ,
ВОЗРОЖДЕНИЕ,
БАРОККО

ИЗДАТЕЛЬСТВО · НАУКА ·

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

Институт славяноведения и балкапистики

А. В. ЛИПАТОВ

ФОРМИРОВАНИЕ
ПОЛЬСКОГО
РОМАНА
И ЕВРОПЕЙСКАЯ
ЛИТЕРАТУРА



СРЕДНЕВЕКОВЬЕ,
ВОЗРОЖДЕНИЕ,
БАРОККО



Издательство «Наука»

Москва 1977

В книге рассматривается становление жанровых разновидностей романа и сопутствующих этому явлению теоретических воззрений от Средневековья до Барокко. Особое внимание уделяется сюжетосложению, стилю, особенностям национальной культуры. Специальные разделы посвящены проблемам теории и методики исследования древних литератур.

Ответственный редактор

А. И. РОГОВ

ПРОБЛЕМЫ И ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ ДАВНЕГО ПОЛЬСКОГО РОМАНА

История польского романа для славистики представляет особый интерес. С одной стороны, с разработкой этого вопроса связан целый комплекс проблем эволюции польского литературного процесса, обусловивших появление и развитие на польской почве жанра, ставшего постепенно начиная с эпохи Просвещения ведущим в европейских литературах. С другой — выявление закономерностей развития и судеб романа в Польше чрезвычайно важно для создания истории общеевропейского романа и романа в славянских литературах, ибо с XVI в. Польша (а в известной мере и Чехия)¹ начинает играть роль посредника в проникновении западноевропейских сюжетов к восточным славянам белорусам, украинцам, русским. В свою очередь русская литература постепенно — по мере развития и укрепления Московского государства — начинает играть все большую и большую роль в культурной жизни южных сла-

¹ Из новейших работ о роли Чехии в истории древнерусской литературы см.: *Лурье Я. С.* О путях развития светской литературы в России и у западных славян в XV—XVI вв. (ТОДРЛ, т. XIX, 1963); *Панченко А. М.* Чешско-русские литературные связи XVII века. Л., 1969. О проникновении к нам чешского романа см.: *Кузьмина В. Д.* Рыцарский роман на Руси. Бова. Петр Златых Ключей. М., 1964. Популярная в Чехии повесть о Брунцвике у нас была переведена во 2-й половине XVII в. Ее русские варианты и сопутствующий им литературоведческий анализ опубликованы М. Петровским в «Памятниках древней письменности» (1888), а позднее Ю. Поливкой («Kronica o Brunčvikovi v guské literatuře». Praha, 1892). См. также: *Пыпин А. Н.* Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских. СПб., 1857, с. 223—227; *Веселовский А. Н.* Памятники литературы повествовательной (глава из «Истории русской словесности» А. Д. Галахова, т. I. СПб., 1880, с. 144 и сл.); *Орлов А. С.* Переводные повести феодальной Руси и Московского государства XII—XVII веков. Л., 1934, с. 136 и сл.

вян, утративших национальную независимость, а тем самым и возможность естественного, самостоятельного развития.

Польской литературе с эпохи европейского Возрождения до века Просвещения принадлежит ключевая роль в распространении западноевропейских веяний, и в частности романа, в славянском мире. Этим объясняется интерес европейских исследователей романа к Польше. В русской науке этот аспект появляется в трудах таких крупных ученых, как академики А. Н. Пыпин², Ф. И. Буслаев³, А. Н. Веселовский⁴ и другие⁵, в украинской — И. Франко⁶ и М. Возняка⁷. В литературоведении советского времени восточнославяно-польские и европейские связи рассматриваются в книгах В. Н. Перетца «Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI—XVIII веков» (Л., 1926), А. С. Орлова «Переводные повести феодальной Руси и Московского государства XII—XVII веков» (Л., 1934), В. П. Адриановой-Перетц и В. Ф. Покровской «Древнерусская повесть» (М.—Л., 1940). В послевоенное время эта проблематика получает дальнейшую разработку в «Истории русской литературы» (т. II, ч. 2. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1948); «Истории древней русской литературы» Н. К. Гудзия

² Пыпин А. Н. Очерк...; Пыпин А. Н. История русской литературы. Изд. 1-е. СПб., 1898—1899; и другие исследования.

³ Буслаев Ф. И. Мои досуги. М., 1886.

⁴ Веселовский А. Н. Из истории романа и повести. Материалы и исследования. СПб., вып. I—1886, вып. II—1888; Веселовский А. Н. Из истории литературного общения. Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине. СПб., 1872; Веселовский А. Н. Памятники литературы повествовательной; и другие исследования.

⁵ Тут среди многих других следует отметить работы С. Л. Пташицкого: «Средневековые западноевропейские повести в русской и славянской литературах» (ч. 1. «История из Римских деяний». — «Известия ОРЯС Имп. Акад. наук», т. 6, 1893; ч. 2. «Обзор материала по истории средневековой светской повести в Польше». — «Известия...», т. 7, 1902). См. также: Соболевский А. И. Из истории русской переводной литературы. СПб., 1898; Соболевский А. И. Западное влияние на литературу Московской Руси XV—XVII веков. СПб., 1899. Обзор и анализ дореволюционных работ о русской переводной повести содержит книга Н. К. Пиксанова «Старорусская повесть» (М.—Пг., 1923).

⁶ Франко И. Карпато-руське письменство. Львів, 1900.

⁷ Возняк М. Старе українське письменство. Львів, 1922.

(Изд. 7. М., 1966), «Истории русской литературы» (т. I. М.—Л., 1958), в томе исследований «Русская литература XI—XVII веков среди славянских литератур» (ТОДРЛ, т. XIX, 1963), в коллективном труде «Истоки русской беллетристики» (Л., 1970)⁸, в книгах Б. А. Деркача «Перекладна українська повість XVII—XVIII століть» (Київ, 1960), О. А. Державиной «Фацеции. Переводная новелла в русской литературе XVII в.» (М., 1962), «Великое Зерцало» и его судьба на русской почве» (М., 1965), В. Д. Кузьминой «Рыцарский роман на Руси, Бова. Петр Златых Ключей» (М., 1964), в сборнике «Польско-русские литературные связи» (М., 1970) и в других исследованиях⁹. Однако, как отмечает Ю. Кшижановский, автор первой монографии о польском романе XVI в., «в этой области по-прежнему предстоит еще очень много работы. Русские ученые, для которых уникамы польских текстов редко бывали доступны, работе которых препятствовало отсутствие критических переизданий, а также отсутствие библиографических и генетических литературных исследований в польской науке, не всегда могли разобраться в проблемах, которые им пришлось решать, поэтому их работы, за очень немногими исключениями, полны всяческих ошибок. Кроме того, русские и другие переводы, кружившие во множестве списков, редко издаваемые, не были до сих пор инвентаризованы, и потому известия о них встречаются благодаря случаю в разнообразнейших публикациях, авторы которых не всегда друг о друге знали»¹⁰. Суждение это в значительной степени

⁸ Составляющие эту книгу работы, равно как и их сумма, являющая собой концептуальное целое, представляют интерес не только для специалистов в области русской литературы: цель поиска, его направленность, характер разработки проблем и полученные результаты представляют несомненную ценность для славистики в целом, особенно если речь идет о проблематике, связанной с историей прозаических жанров на славянской почве.

⁹ См.: Дробленкова Н. Ф. Библиография советских русских работ по литературе XI—XVII вв. за 1917—1957 гг. М.—Л., 1961; Дробленкова Н. Ф. Библиография работ по древнерусской литературе, вышедших в СССР за 1958—1959 гг.—ТОДРЛ, т. XVIII, 1962; Колобаков В. А., Коновалова О. Ф., Салмина М. А. Библиография советских работ по древнерусской литературе за 1945—1955 гг. М.—Л., 1956.

¹⁰ Krzyżanowski J. Romans polski wieku XVI. Warszawa, 1962, s. 278—279.

верно¹¹, как верно и то, что вообще зарубежные исследования романа «неоднократно вступали на польскую почву, однако их охват в этой области был постоянно довольно случайным и неполным»¹².

Впрочем, такого рода положение в значительной степени обусловлено состоянием данного вопроса в самой польской науке.

В сопоставлении с западноевропейским и русским литературоведением, занимающимся древним романом, польская наука вплоть до первых десятилетий XX в. представляется более чем скромно. Отдельные статьи, разбросанные в разного рода изданиях минувшего столетия, представляют теперь, скорее, библиографический интерес. Крупные работы, которые во многом до сих пор не утратили своего научного значения, появляются в начале XX в. Речь идет об исследованиях Б. Губрыновичем и П. Мончевским романа эпохи Просвещения. По-прежнему остается пробел в отношении Возрождения и Барокко. О религиозной прозе Средневековья пишет крупнейший польский филолог Александр Брюкнер в своем фундаментальном труде, три тома которого выходят в 1902—1904 гг.¹³ В 1907 г. Брюкнер издает

¹¹ Следует, однако, отметить, что в отношении инвентаризации суждение Ю. Кшижановского вызывает сомнения: польский ученый не учитывает, например, работ А. Н. Пыпина («Очерк литературной истории старинных повестей...») и А. И. Соболевского (помимо названного здесь ранее, см.: «Переводная литература Московской Руси XIV—XVIII вв. Библиографические материалы». СПб., 1903). Ср. также: *Петров Н. И.* Описание рукописей Церковно-Археологического музея при Киевской духовной академии, т. 1—3. Киев, 1875—1879; *Петров Н. И.* Описание рукописных собраний, находящихся в г. Киеве, т. 1—3. М., 1891—1904; *Пыпин А. Н.* Для любителей книжной старины. Библ. список рукописных романов, повестей, сказок и пр.—«Сборник об-ва любителей древней словесности на 1891 г.». М., 1892. В наше время—до выхода 2-го издания (1962) книги Ю. Кшижановского—появилась работа А. А. Назаревского «Библиография древнерусской повести» (М.—Л., 1956).

¹² *Krzyżanowski J.* Romans polski wieku XVI, s. 9. Ср. в основе своей совпадающее с этим суждение о современном состоянии изучения давней переводной литературы у нас: *Державина О. А.* «Великое Зерцало» и его судьба на русской почве. М., 1965, с. 7. Вместе с тем новейшие работы М. П. Алексеева, О. А. Державиной, В. Д. Кузьминой, Д. С. Лихачева, А. Н. Робинсона и др. отражают существенные изменения в данной области исследований, использование и развитие лучших традиций давней отечественной науки.

¹³ *Brückner A.* Literatura religijna w Polsce średniowiecznej, t. 1—3. Warszawa, 1902—1904. Брюкнеру, одному из крупнейших славистов-

польский средневековый религиозный роман «Размышление о житии Господа Иисуса»¹⁴, а в 1923 — комментированную антологию «Средневековая польская проза» с предпосланным ей вступлением¹⁵. Здесь привлекаются польские тексты проповедей, молитв, псалтири, библии, апокрифов, житий. Эти последние — либо смежные с романом, либо выступающие в виде духовного, религиозного романа — представляют особый интерес, ибо они принимали участие в процессе формирования светского романа и сами испытывали его воздействие. Однако светский роман в этих изданиях отсутствует. Такое положение сохраняется до сего времени, что в значительной степени объясняется также недостаточной выявленностью текстов.

Первая работа обобщающего характера о польском романе эпохи Возрождения была создана Б. Губрыновичем¹⁶. Это раздел главы в «Истории художественной литературы в Польше», созданной коллективом ученых в рамках Академии наук (1918). Во втором издании этого труда (1936) данный раздел был написан Ю. Кшижановским¹⁷, который ввел новый материал и использовал результаты собственных исследований. До этого Ю. Кшижановский написал книгу «Псевдоисторический роман в Польше XVI века» (1926)¹⁸ и работу

универсалов своего времени, видному лингвисту, историку культуры, литературоведу, принадлежит первое в Польше исследование монографического характера о польско-восточнославянских литературных и историко-культурных связях начиная с XVII в. (*Brückner A. O literaturze gosyjskiej i naszym do niej stosunku dziś i lat temu trzysta. Lwów — Warszawa, 1906*). Его перу принадлежит и «История русской литературы», где также прослеживаются общекультурные взаимосвязи Польши и восточных славян (*Brückner A. Historia literatury gosyjskiej, t. 1: 987—1825. Lwów—Warszawa—Kraków, 1922*).

¹⁴ «Rozmyślenia o żywocie Pana Jezusa». Z rękopisu grecko-katolickiej kapituły przemyskiej wyd. A. Brückner. Kraków, 1907.

¹⁵ «Polska proza średniowieczna». Wyd. A. Brückner. Kraków, 1923. Второе, переработанное издание: «Średniowieczna proza polska». Wyd. S. Vrtel-Wierzyński. Wrocław, 1959.

¹⁶ *Gubrynowicz B. Rozwój powieści w Polsce, cz. I. Powieść do połowy XVIII stulecia.— «Dzieje literatury pięknej w Polsce», AU, cz. 2. Kraków, 1918.*

¹⁷ *Krzyżanowski J. Rozwój powieści w Polsce. 1. Powieść wieku XVI.— «Dzieje literatury pięknej w Polsce», PAU, cz. 2. Kraków, 1936.*

¹⁸ *Krzyżanowski J. Romans pseudohistoryczny w Polsce wieku XVI. Kraków, 1926.*

монографического характера «Польский роман XVI века» (1934)¹⁹.

Исследования Ю. Кшижановского в значительной степени заполнили пробел, который тем не менее еще давал о себе знать. По словам этого крупного ученого, существовавшая тогда ситуация не способствовала такого рода изысканиям²⁰. Среди других работ Ю. Кшижановского, связанных с данной проблематикой, следует отметить издание древних романов с предпосланными им вступлениями: в 1926 г. выходит «Фортунат», в 1928 — «Истории о цесаре Оттоне», в 1933 — «История о Барнабаше», в 1934 — «История о Лукреции», в 1939 — «История о житии и знаменитых деяниях Александра Великого». В послевоенное время Ю. Кшижановский выступает на научной сессии с проблемно-обобщающим докладом «Польская проза XVI века»²¹. В 1954 г. он издает антологию «Польская проза раннего Ренессанса» с предисловием и комментариями²². Как видно уже из этого перечня работ Ю. Кшижановского, заслуги этого ученого в разработке проблем прозы польского Возрождения огромны. В значительной части своих исследований он и первооткрыватель фактографического материала, и его первый интерпретатор. По сути дела, он единственный ученый, занимающийся столь широко и последовательно данной проблемой²³. О состоянии изучения романа Возрождения в наши дни свидетельствуют в определенной степени заключительные слова предисловия ко второму изданию «Польского романа XVI века» (1962), где автор пишет, что в свое

¹⁹ *Krzyżanowski J. Romans polski wieku XVI. Lublin, 1934.* В 1962 г. эта книга вышла вторым изданием в Варшаве. В дальнейшем цитирую по этому изданию.

²⁰ *Krzyżanowski J. Romans polski..., s. 7.*

²¹ *Krzyżanowski J. Proza polska wieku XVI.— «Odrodzenie w Polsce. Materiały Sesji Naukowej PAN 25—30 października 1953 r.», t. 4: Historia literatury. Warszawa, 1956.*

²² «*Proza polska wczesnego Renesansu, 1510—1550.*» Wstęp i wyd. J. Krzyżanowski. Warszawa, 1954.

²³ Из довольно скромного числа довоенных публикаций на эту тему других ученых следует отметить: *Piekarski K. Sowizdrzał w światowej literaturze.— «Silva rerum», 1927; Miśkowiak J. Ze studiów nad Sowizdrzałem w Polsce.— «Poz. Tow. Przyj. Nayk. Prace Komisji Filol.», t. 8, 1938.*

время эта «книга в какой-то степени выполнила свое задание, но только частично». Теперь же ее появление, «может быть, будет способствовать началу дальнейших работ, как библиографических, так и издательских и, наконец, интерпретационных. И именно эта надежда обосновывает потребность переиздания книги...»²⁴

Польский роман XVII в. еще не имеет своей монографии. Эпоха польского Барокко (вторая половина XVI — первая половина XVIII в.) вообще недостаточно изучена. Это обусловлено целым рядом факторов.

Век войн, восстаний, внутривосточной смуты, победы Контрреформации и постепенного упадка второго по величине государства Европы, коим была Речь Посполитая, оставил наследие богатое, но весьма противоречивое — философски, идейно, эстетически.

Упадок книгопечатания в период войн (особенно со времени шведского нашествия), переход подавляющей части типографий к церкви в период окончательной победы Контрреформации (вторая половина XVII столетия) и усилившаяся духовная цензура — все это обусловило возникновение такой ситуации, когда значительная часть произведений (не только художественных) существовала и распространялась в рукописях. «Веком рукописей» часто называют эту эпоху. И не без основания: достаточно вспомнить, что наследие крупнейших ее поэтов Я. А. Морштына и В. Потоцкого, олицетворяющих теперь высшие ценности своего времени, впервые увидели свет много-много лет спустя (Морштына — в XIX, Потоцкого — в XVIII—XX вв.). В то же время, как показывают новые исследования, издавалось по-прежнему много — в общей сложности даже больше, чем в минувшем веке, — однако это была преимущественно духовная, религиозно-назидательная, проповедническая и прочая литература, характерная для времен Контрреформации.

Обширное и разностороннее рукописное наследие изучено далеко не полностью. Сама такого рода форма существования литературы затрудняет работу исследователей. Многие утрачено безвозвратно, многое, возмож-

²⁴ *Krzyżanowski J. Romans polski...*, s. 7. Новейший опыт обобщения истории ренессансной прозы в Польше — V и XI разделы в кн.: *Ziomek J. Renesans. Warszawa, 1973.*

но, еще таится в разных архивах, хранилищах, библиотеках, частных собраниях.

Барроко — важный и интересный период также с точки зрения судеб польского романа. Проблема эта еще далека от полной разработки. И здесь масса материалов таится в рукописях. Кропотливая работа польских исследователей время от времени приносит интересные находки. Так было, например, со стихотворным романом А. Корчиньского «Позлощенная дружбой измена», изданном впервые Р. Полляком (при участии С. Саского) в 1949 г. Об этом, пожалуй, наиболее совершенном из ныне известных романов польского барокко Р. Полляк писал в трех своих исследованиях²⁵. Творению Корчиньского посвятил одну из своих работ и такой крупный ученый, как В. Вейнтрауб²⁶, писал о нем также видный фольклорист и историк литературы Ч. Хэрнас в своем опыте новейшего обобщения литературной проблематики польского барокко²⁷.

Если даже об относительной полноте рукописного материала, открытого уже исследователями, говорить пока не приходится, то в отношении произведений печатных ситуация несравненно более благоприятна. И здесь поистине неоценимую помощь исследователю, занимающемуся польским романом XVII—XVIII вв., оказывает «Библиография польского романа 1601—1800» Ядвиги Рудницкой²⁸. Автором обработан колоссальный

²⁵ *Pollak R.* Barok w «Złocistej przyjaźni zdradzie» A. Korczyńskiego.— «Pamiętnik Literacki», z. 3/4, 1959; *Pollak R.* Ze studiów nad powieścią staropolską. Obserwacje psychologiczne w «Złocistej przyjaźni zdradzie» A. Korczyńskiego.— «Studia z dawnej literatury czeskiej, słowackiej i polskiej». Warszawa — Praha, 1963; *Pollak R.* Ze studiów nad powieścią Adama Korczyńskiego.— *Pollak R.* Od Renesansu do Baroku. Warszawa, 1969. Об этой книге см.: *Лунатов А.* Ренессанс и Барокко в новейших польских исследованиях.— «Советское славяноведение», 1973, № 6.

²⁶ *Weintraub W.* Uwagi o artyzmie «Złocistej przyjaźni zdrady».— «Munera litteraria». Poznań, 1962.

²⁷ *Hernas Cz.* Barok. Warszawa, 1973, s. 418—424. Концепция этого обобщающего труда, посвященного литературному барокко в Польше, изложена мною в «Реферативном журнале», сер. 7, 1974, № 1, с. 115—119 (там же и о других новых работах польских ученых, разрабатывающих барочную проблематику,— см. с. 105—106; 119).

²⁸ *Rudnicka J.* Bibliografia powieści polskiej 1601—1800. Ossoli-
neum, 1964.

материал, внесено много новых имен и названий, отсутствующих в прежних библиографических справочниках. Выяснение автором западноевропейских источников многочисленных польских переводных изданий дает богатейший материал историкам литературы и культуры, занимающимся проблемами межнациональных связей. Кроме того, в книге приводятся сведения о развитии книгопечатания в разных частях страны. Наблюдения и выводы Я. Рудницкой создают интересную картину соотношения и роли разных центров в развитии национальной культуры и просвещения. В книге содержится и информация, которая позволяет сделать вывод о степени популярности тех или иных произведений, что особенно важно для историков литературы и культуры.

Единственным опытом обобщения известного материала является глава Б. Губрыновича в уже упомянутой ранее «Истории художественной литературы в Польше»²⁹. Эта работа в определенной степени и до сих пор не утратила своего значения. В то же время дальнейшие исследования конкретного и теоретического характера, открытия новых материалов и работы по общей проблематике эпохи значительно расширили круг фактов и общие представления о развитии польского романа XVII—первой половины XVIII в.³⁰ Среди работ, посвященных отдельным авторам и произведениям, помимо уже упомянутых выше статей Р. Поляка и В. Вейнтрауба, следует отметить ценные исследования Ю. Кшижановского³¹ о «Банялюке» и новеллах Х. Морштына, Р. Поляка и К. Никливичуны о «Прекрасной Пасквалине» С. Твардовского³², Я. Рэмэруны, В. Бобэка, С. Лясковского об «Аргениде»

²⁹ *Gubrynowicz B. Rozwój powieści w Polsce, cz. II. Powieść epoki baroku i czasów saskich.*— «Dzieje literatury pięknej w Polsce», PAU, cz. 2. Wyd. 2. Kraków, 1936.

³⁰ Ср.: *Hernas Cz. Barok.*

³¹ *Krzyżanowski J. Hieronima Morsztyna «Banialuka».*— «Spr. Tow. Nauk. Warsz.», Wydz. 1, 1935; *Krzyżanowski J. Pogłosy «Dekameronu» w powieści polskiej XVI i XVII w.*— «Szymon Szymonowicz i jego czasy». Zamość, 1929.

³² *Pollak R. Wstęp i wyd.: Twardowski S. Nadobna Paskwalina.* Kraków, 1926; *Niklewiczówna K. Do genezy «Nadobnej Paskwaliny».*— «Pamiętnik Literacki», r. 39, 1951.

В. Потоцкого³³, Т. Крушевской о «Романе о Калиновском и Струсунне» Г. Дробишевского³⁴.

Особым периодом в развитии барочного романа в Польше (как, впрочем, и всего литературного процесса) являются так называемые «саксонские времена» (конец XVII—первая половина XVIII в.)³⁵, когда преобладающей становится тенденция, названная впоследствии сарматским барокко. Этот раздел в истории романа еще недостаточно разработан и во многом не ясен. Он характерен распространением переводных романов, причем особой популярностью пользуются прециозные (французские влияния), что — наряду со стиливыми особенностями сарматского барокко — получает отражение также в оригинальных польских творениях. О романах в стихах Э. Дружбацкой, являющейся, пожалуй, наиболее крупным художником сарматского барокко, писал видный ученый, замечательный знаток литературы XVIII в. Вацлав Боровы³⁶. В настоящее время эта проблема привлекает внимание профессора Вроцлавского университета М. Климовича³⁷.

В развитии польского романа особая роль принадлежит чрезвычайно распространенным в Речи Посполитой XVII—XVIII вв. мемуарным жанрам, которые привлекают и историков культуры: именно здесь таятся не только живо запечатленные события, типы, факты, разговорная манера, но и сама атмосфера давно минувше-

³³ *Remerówna J.* «Argenis», porównanie oryginału Barclaya z tłumaczeniem Opitza i Potockiego.— «Na rozstaju. Księga pam... gimn. H. Starzyńskiego w Krakowie». Kraków, 1914; *Bobek W.* «Argenida» W. Potockiego w stosunku do swego oryginału. Kraków, 1929; *Laskowski S.* Aluzje polityczne w «Argenidzie» Potockiego.— «Ruch Literacki», 1935.

³⁴ *Kruszewska T.* Romans o Kalinowskim i Stusównie.— «Ze skarbca kultury», z. 1, 1960.

³⁵ В этот период королями Речи Посполитой избирались саксонские курфюрсты Август II Сильный (с 1697 по 1733 г.) и его сын Август III (с 1734 по 1763 г.).

³⁶ *Borowy W.* Družbacka i pani d'Aulnoy.— «Pamiętnik Literacki», z. 17/18, 1920; *Borowy W.* Fabuła o księżęciu Adolfie.— *Borowy W.* Kamienne rękawiczki i inne studia i szkice literackie. Warszawa, 1932.

³⁷ *Klimowicz M.* Narodziny romansu listownego w literaturze polskiej XVIII wieku.— «Pamiętnik Literacki», r. 49, 1958; *Klimowicz M.* Romans Gellerta w literaturze polskiej czasów saskich.— «Pamiętnik Literacki», r. 51, 1960.

го, черты быта, особенности психологии и мировосприятия людей прошлого, их образ мыслей, вкусы, духовный мир. Документов такого рода сохранилось великое множество, свыше 400 из них издано в XIX—XX вв. полностью либо во фрагментах. Особое место здесь принадлежит «Воспоминаниям» Яна Хрызостома Пасэка. Изданные впервые в 1836 г., они оставили глубокий след в польской литературе³⁸ и были переведены на другие языки.

В последнее время появились и ценные исследования о новеллистике, судьбы которой переплетаются с судьбами романа и взаимосвязаны с ним³⁹.

Из вышеприведенного можно заключить, что сделано и что пока еще остается вне поля зрения ученых.

Все названные работы отражают развитие научной мысли, расширение фактографической основы исследований, благодаря чему все ярче и рельефнее вырисовываются общие контуры явления, более ясно предстают его подлинные пропорции и масштабность, отчетливее осознаются связи с прошлым и значение для будущего. В то же время круг и характер этих работ сигнализируют и о том, что пока еще остается вне пределов исследований, указывают на «белые пятна», выявляют вопросы, ожидающие решения. И в связи с этим особый интерес представляет статья Тересы Крушевской «Состо-

³⁸ Среди критических изданий Пасэка, снабженных вступительной статьей и комментариями, следует отметить работы Б. Губрыновича (1898), А. Брюкнера (1924), Я. Чубэка (1929), Р. Поляка (1955). Связью «Воспоминаний» с трилогией Сенкевича занимался Ю. Кшижановский (*Krzyżanowski J. Pasek i Sienkiewicz. Do źródeł Trylogii.* — «Pamiętnik Literacki», z. 4, 1956). «Воспоминаниями» как документом беллетристической прозы занималась Я. Рытэль (*Rytel J. Pamiętniki Paska na tle pamiętnikarstwa staropolskiego. Szkic z dziejów prozy narracyjnej.* Wrocław, 1962).

³⁹ См. послесловие Т. Крушевской к кн.: «Historie świeże i niezwyčajne». Warszawa, 1961; *Kruszewska T. «Różne historyje».* — «Studium z dziejów nowelistyki staropolskiej». Wrocław etc., 1965; *Michałowska T. Między poezją a wymową.* — «Konwencje i tradycje polskiej prozy nowelistycznej». Ossolineum, 1970. Развитие научных поисков Крушевской-Михаловской отражено в следующей ее публикации: *Michałowska T. Romans XVII i pierwszej połowy XVIII wieku w Polsce.* — «Problemy literatury staropolskiej», str. 1. Wrocław etc., 1972. Здесь автор рассматривает особенности жанровой структуры и воззрения на роман в Польше XVII — первой половины XVIII в. Полученные выводы весьма ценны, особенно в отношении типологии жанровых вариантов романа.

ание исследований и проблематика изучения польского романа XVII в.»⁴⁰ Автор рассматривает историю и состояние вопроса, затрагивает проблемы теории романа и, опираясь на уже известные материалы, равно как и результаты собственных исследований, выявляет некоторые особенности польского романа XVII в. и тенденции его эволюции. Отражающая основные направления поисков статья эта, поднимая назревшие проблемы, ныне стоящие перед учеными, открывает пути к дальнейшим исследованиям.

Итак, в настоящее время сведения о романах польского Средневековья, Возрождения и Барокко, сумма фактографических данных, равно как и их обработка, далеко не полные. Думается, однако, что уже имеющиеся материалы и результаты их анализа позволяют приступить — с большей или меньшей долей гипотетичности — к обобщениям историко-литературного и теоретического характера, к выявлению истоков ныне ведущего литературного жанра, равно как и тенденций эволюции литературного процесса и литературной культуры.

Особый и отнюдь не маловажный аспект — введение в наш научный обиход польского материала⁴¹, что особенно важно для литературоведения, занимающегося древнерусским⁴² периодом, когда — начиная с XVI в. и вплоть до первой половины XVIII в., отмеченной уже чертами принципиально нового, знаменующего эпоху Просвещения, — польские веяния играли столь видную роль в развитии русской литературы, литературной теории, театра, науки и культуры.

Прежде чем приступить к анализу очерченного выше круга проблем целесообразно хотя бы вкратце остано-

⁴⁰ *Kruszewska T.* Stan badań i problematyka studiów nad romansem polskim XVII w.— «Ze skarbca kultury», z. 1. Wrocław, 1960.

⁴¹ Имеются в виду факты конкретно-исторического характера, равно как и достижения польского литературоведения. Особый аспект — использование русских и польских вариантов для реконструкции первоначального текста.

⁴² Это же можно отметить и в отношении давних украинской и белорусской письменностей, которые в силу определенных исторических условий оказались в кругу польских влияний раньше, чем письменность древнерусская, и в свою очередь играли роль посредников в проникновении к нам западноевропейских веяний, идущих на славянский восток через Польшу и в том облике, который они обрели на польской почве.

виться еще на одном вопросе. Рассматривая в этой работе процессы, связанные с формированием романа, его рецепцией, литературной и общественной ролью, я привлекаю материалы литературной теории соответствующих периодов прошлого, в которой отразились история, значение и само определение жанра — отразились так, как видели это современники. Теперь их суждения обрели значение и ценность исторического документа, пренебрежение, которым неизбежно приведет к анахронизмам и интерпретационным смещениям, когда суждения представителей иной эпохи со свойственным ей иным типом восприятия и психологического склада подменяют первоначальную суть, таящуюся в самой художественной специфике творения минувших времен, обусловленной историческими особенностями своего времени. Именно поэтому — насколько позволяет имеющийся материал — я рассматриваю воззрения давних литераторов на роман, но не останавливаюсь подробно на проблеме его дефиниции как жанра, свойственного разным эпохам, каждая из которых не только накладывала на него свой отпечаток, но и в свою очередь обретала в нем специфическое отображение-воплощение. Это особый и весьма сложный вопрос, который сам по себе может стать основой монографического исследования⁴³.

История романа как жанра — это история развития определенного типа повествования, воплощающегося в разных внутрижанровых видах, которые формируются в разные периоды истории литературы, будучи взаимосвязанными с общим процессом литературной эволюции⁴⁴. Именно поэтому решение проблем дефиниции

⁴³ В этом отношении интересна уже сама история слова «роман» и различный смысл, который ему придавался. См.: *Voelker P. Die Bedeutungsentwicklung des Wortes «Roman».* — *«Zeitschrift für romanische Philologie»*, Bd X, 1886.

⁴⁴ У нас на изменимость жанра в связи с общелитературным развитием обращал внимание Ю. Н. Тынянов в статье «О литературной эволюции» (1927): «Роман, кажущийся целым, внутри себя на протяжении веков развивающимся жанром, оказывается не единым, а переменным, с меняющимся от литературной системы к системе материалом, с меняющимся методом введения в литературу внелитературных речевых материалов, и самые признаки жанра эволюционируют» (*Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 274—275*).

жанра представляется возможным прежде всего в сфере исторической поэтики⁴⁵.

Каждая литературная эпоха создавала свою дефиницию романа⁴⁶, в которой отражалась свойственная именно этому историческому времени философско-эстетическая теория⁴⁷, художественная практика и социальные потребности.

⁴⁵ Если речь идет об исследовании романа определенной эпохи в аспекте исторической поэтики, то в современной славистике особый интерес представляет монография: *Głowiński M. Powieść młodopolska*. Wrocław etc., 1969.

⁴⁶ Ср.: *Huet P. D. Essai sur l'origine des romans*. Paris, 1670.

⁴⁷ См.: *Wolff M. L. Geschichte der Romantheorie*. Nürnberg, 1915

1. РОЖДЕНИЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО РОМАНА

Праистория романа, который в эпоху Просвещения окончательно покидает литературные периферии, нарушая установленную обязующими поэтиками и освященную вековыми традициями жанровую иерархию, а с XIX в. выдвигаясь на ведущее место, восходит к Средневековью¹. Это была эпоха рождения народных эпосов в недрах романо-германской культуры. Эпические мотивы попадают в хроники, а с XI—XII вв. начинают служить канвой для поэтов и прозаиков Франции, распространяясь отсюда на другие страны Западной Европы. Так возникает множество романов, которые генетически разделяются на три группы: о Карле Великом и Роланде; о короле Артуре и рыцарях Круглого Стола; об античных героях. Эпический мотив здесь получает новую разработку, обретая иное звучание. Ведущей становится тема идеальной, возвышенной любви, проходящей чрез невероятные испытания. Эти последние наряду с типом ситуаций, масштабом деяний, характером фона являют-

¹ В данном контексте это отнюдь не означает исключение из поля зрения античного, позднегреческого романа, сложившегося в Египте. Речь идет о непосредственных, европейских истоках жанра на европейской почве. Влияние же и роль античного романа — проблема далеко не разработанная — прослеживается и в некоторых рыцарских романах (напр., «Магелоне», известной на Руси как «История о Петре Златых Ключей»), и в агиографической литературе. Если во времена Средневековья, согласно имеющимся в настоящее время данным, европейской известностью пользовался лишь один античный роман «Аполлоний Тирский» (в XVII в., если судить по сохранившимся спискам, переведенный на Руси с польского), то со 2-й половины XVI в. (особенно после того, как поляк Станислав Варшевицкий перевел в 1552 г. на «международную» латынь «Эфиопику» Гелиодора, появившуюся также на французском, итальянском и немецком языках) позднегреческая проза начинает приобретать широкую известность.

ся составными элементами фантастики, экзотики и приключенчества (авантюра), как неотъемлемых черт нового жанра.

Такого рода фабульные смещения (в сопоставлении с эпосом-первоосновой) означали трансформацию общественной проблематики в интимную, перенесение центра тяжести с безличных отношений в личные, сдвиг интереса от обобщенного к индивидуализированному, перемещение внимания от абстрагированного к конкретному. Это повлекло характерные изменения смыслового звучания: индивидуализм героев, свершающих подвиги во имя и ради любви и славы (а не общего дела), и космополитизм: рыцарство как международная, наднациональная организация, общество благородных людей с особыми, лишь ему присущими воззрениями, обычаями, этикетом и ритуалом, якобы существовавшее всегда и всюду — в античности и современности, в христианском мире и мусульманском. Это обусловило и изменения в специфике использования художественных средств, их типе и роли в построении сюжета. Возрастает роль монолога, который используется для выражения мыслей и переживаний, характеристики и автохарактеристики, пересказа событий, проходивших «за кадром» (причем тут возможны два варианта: пересказ фрагмента, изображенного в основном сюжетном повествовании, и вставная новелла, побочная сюжетная линия, ответвление сюжета). Особое значение приобретают диалоги, отражающие динамику мыслей и чувств персонажей, их отношения (с возможным оценочным моментом), течение и характер наблюдаемых ими событий и отношение к ним. Знаменательна тенденция к описанию места действия, деталей, фона, на котором выступают персонажи, нередко наделенные портретной характеристикой (описание внешности, одежды, характерных жестов, мимики, некоторых особенностей психологической реакции и восприятия). Эта попытка индивидуализации персонажей — одно из интереснейших явлений в перспективе эволюции жанра.

Наряду с романом получили распространение малые эпические жанры — стихотворные и прозаические повестушки, зачастую анекдотического характера, тематика которых почерпывалась из действительности либо восходила к античной фацеции и восточным мотивам (следствие торговых контактов и крестовых походов). Этот

прообраз новеллы, который во Франции выступал как стихотворное фавлю, в Германии — шванки (жанры городского фольклора), получил распространение и в религиозной литературе как жанр *exemplum* — нравоучительной притчи. Такого рода повествовательные формы привлекают внимание как второй (после народного эпоса) источник, давший европейской литературе роман.

Еще в Средневековье появляются сборники, где вышеохарактеризованные малые жанры объединены на основе выступающего в каждом из них одного и того же главного действующего лица, являя тем самым его своеобразную биографию. Иногда составляющие цикл повестушки обрамлялись объясняющим, мотивирующим и вводящим в курс последующих описаний повествованием, играющим также своего рода роль пролога, эпилога, а иногда также связующих звеньев между отдельными частями цикла. Таковы народные книги, главным героем которых является в Германии поп Аμισ, в Италии Бертольдо, Франта — в Чехии и многие другие. Наибольшую общеевропейскую популярность приобрели «Эзоп», «Мархолт»², а позднее «Эйленшпигель» (на которого долгое время наряду с немцами притязали голландцы и поляки).

«Жизнь Эзопа» восходит к греческому оригиналу, возможно относящемуся к IV в. н. э. В Европу текст попал из Византии, был переведен в XV в. на латынь Рануччио д'Ареццо, а впервые издан Штайнхофелем вместе с немецким вариантом в Аугсбурге (1477—1478). Этот вариант стал первоосновой многочисленных переизданий. В древнерусской литературе известны два перевода — с греческого (1609) и польского (1675). Не менее популярен в средневековой Европе цикл о Мархольте — древнееврейском собрате Эзопа. Диалоги Мархольта с Соломоном в разных вариантах были известны в глубокой древности (так, один из апокрифов,

² В европейских литературах существует целый ряд форм этого имени: Маркольфус, Морольф, Мархландус, Мархульт, Марколь, Маркольт, Маркольф; на Руси — Китоврас Судьбы этого мотива на славянской почве исследовал А. Н. Веселовский в книге «Из истории литературного общения востока и запада. Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине» (СПб., 1872). Об этом мотиве в России см. также: *Пыпин А. Н. История русской литературы*, т. I. СПб., 1907, с. 520—524. Здесь же библиография на с. 536—537.

героями которого были Соломон и Мархольт, подвергся папскому осуждению на Соборе 496 г.). По-видимому, в конце XII в. возникла переработка, придавшая мотиву сатирико-юмористический характер и повествующая о беседах с Соломоном и забавных проделках Мархольта, который ставит в тупик мудрого правителя и выходит благополучно из самых рискованных ситуаций. Этот латинский вариант окончательно сформировался в Германии, откуда распространился по всей Европе — сперва в списках, а затем и в печатных изданиях. Впоследствии появляются переводы на национальные языки, рождаются национальные переработки — прозаические (как роман «Бертольдо» Джулио Цесарэ Кроче в Италии) и драматические (в Чехии).

«История семи Мудрецов» — цикл морализаторских притч, композиционно обрамленный мотивом, известным по античной мифологии (Федра) и Библии (Иосиф): молодая мачеха-королева после неудачных попыток обольстить пасынка обвиняет его перед отцом в попытке прелюбодеяния. Происхождение этого романа, вероятно, восточное: известны варианты арабские (VIII в.), греческий (XI в.), древнееврейский, персидский (XIV в.). В Европу мотив проникает в латинском и французском (XII в.) вариантах, а также испанском (1253) и еврейском. Разные источники, с одной стороны, разная национальная среда — с другой, обусловили множество позднейших вариантов в европейских литературах³.

«Эйленшпигель» — самое младшее из популярных произведений циклической композиции. Его немецкий вариант возник на рубеже Средневековья и Возрождения как результат компиляции неизвестным автором различных фольклорных повествований об остроумном и находчивом горожанине-пройдохе (сохранились издания 1515 и 1519 гг.). Здесь переплетаются мотивы немецкого и романских фольклоров и литератур. По своей популярности, не угасающей вплоть до наших дней, Эйленшпигель затмил непосредственных своих предшествен-

³ Об этом романе писали у нас: *Пыпин А. Н.* Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских. СПб., 1857, с. 251 и сл.; *Буслаев Ф. И.* Мои досуги, т. II. М., 1886, с. 313 и сл.; *Веселовский А. Н.* — Памятники литературы повествовательной (главы из «Истории русской словесности» А. Д. Галахова, т. I. СПб., 1880, с. 426 и сл.).

ников и собратьев — Эзопа и Мархольта. Переведенный, вероятно, на все европейские языки, он оставил след в литературе старого и нового времени.

Сборники подобного рода были родоначальниками таких шедевров новеллистики, как «Декамерон» Боккаччо, с одной стороны, с другой — типа романа, увенчанного «Дон Кихотом» Сервантеса⁴.

Особый интерес представляет *exemplum*, сперва выступающий лишь как составная часть проповеди, а затем в течение XIII—XV вв. выделяющийся в особый, самостоятельный жанр. Тематика такого рода повествований весьма разнообразна по своему характеру: здесь и нравоучительные притчи, и морализаторские басни, и сказки наряду с юмористическими зарисовками, анекдотами и т. п., где христианские мотивы переплетаются с восточными и античными, средневековой фантастикой и европейским фольклором. Среди многочисленных сборников *exemplum*, используемых священниками как источник того или иного рода примеров, иллюстрирующих отдельные тезисы проповеди, особую известность снискал «*Speculum exemplorum, ex diversis libris in unum laboriose collectum*», напечатанный в Нидерландах в 1481 г. Новый, исправленный и дополненный вариант был издан во Франции в 1605 г. под названием «*Speculum magnum exemplorum*». Это «Великое Зерцало», подобно предшествующему сборнику и другим, ему подобным, оставило глубокий след в европейских литературах и фольклоре, оно будет своего рода кладезем мотивов и сюжетов, получивших разнообразные разработки на различных национальных почвах. К восточным славянам (украинцам, белорусам, русским) «Зерцало» перешло при польском посредничестве. Первый польский перевод, сделанный в XVI в., не сохранился до нашего времени. Новый перевод был сделан в первых десятилетиях XVII в. иезуитом Шимоном Высоцким, который ввел в сборник фрагменты из хроник автора «Истории Польши» Яна Длугоша (1415—1480), автора «Польской Хроники» (1555) Марчина Кромера (1512—1589) и из трудов Петра Скарги (1536—1612), крупнейшего иезуитского публициста и проповедника, видного деятеля

⁴ Развитие этой тенденции анализируется в работе В. Шкловского «Развертывание сюжета» (1921).

Контрреформации, одного из создателей Брестской унии (1595—1596), подчинившей Риму православную церковь на землях польско-литовского государства. Именно этот вариант стал основой русского перевода⁵. Вообще в отношении культурного посредничества между Западом и восточными славянами в XVI—XVII вв. Польше принадлежит главная роль и ключевая позиция. Поэтому характер селекций и отношение к западноевропейским литературам, в частности к роману, в Польше имело во многом определяющее значение для литератур восточнославянских, которые при переводе с польского в свою очередь также руководствовались своими собственными критериями, обусловленными национальной и религиозной спецификой, культурой и традициями прошлого. Однако сами объекты этого выбора были ограничены предшествующей польской селекцией западноевропейского материала⁶.

2. РОМАН В ПОЛЬШЕ

Своеобразным документом, свидетельствующим о присутствии западноевропейского романа в Польше по крайней мере с XII—XIII вв., являются хроники. В этом отношении привлекает внимание написанная на латыни⁷ «Польская хроника» Винцентия Кадлубэка (ок. 1150—1223), высококультурного человека своего времени, вероятно получившего образование в Париже, епископа краковского (с 1208 г.), долгое время служившего при дворе Казимежа Справедливого (1138—1194), который, по всей видимости, и поощрил его взяться за перо.

⁵ Польский перевод, о котором пишет А. С. Орлов как о первом, на самом деле таковым не был (см.: Орлов А. С. Переводные повести феодальной Руси и Московского государства XII—XVII веков. Л.; 1934, с. 113).

⁶ Естественно, речь идет об основной, преобладающей тенденции. Ранее здесь уже отмечалась роль Чехии в этом процессе. Следует упомянуть и о наличии спорадических переводов с латинского и немецкого начиная преимущественно со 2-й половины XVI в.

⁷ Первые дошедшие до нас тексты, написанные по-польски, относятся к XIV в. Сохранились сведения о духовных и светских текстах, написанных по-польски во 2-й половине XIII в. Первая из известных книг на польском языке, «Рай душевный» Берната из Люблина, издана в Кракове в 1613 г. Первая польская инкунабула (на латыни) — «Almanach Cracoviense» — также появилась в Кракове в 1474 г.

Творение магистра Винцэнтэя более напоминает литературное произведение, нежели хронику. Это относится и к композиционным принципам, и к стилю, и к самому характеру изложения. Первые три книги написаны в форме диалога между краковским епископом Матэушем и гнезненским архиепископом Яном. Епископ Матэуш повествует историю княжения польских правителей, а архиепископ Ян комментирует, проводит параллели с Библией и античностью, делает выводы философские и этические. Тон панегирика придает специфическое восторженно-эпическое звучание фрагментам, повествующим о героике прошлого и славящим в настоящем Казимежа Справедливого и его деяния.

Повествуя о древних временах, Кадлубэк отсутствие исторических фактов восполняет, возможно, почерпнутыми из романов фабульными мотивами, где история европейских народов связывается с античными персонажами, Александром Македонским и героями Гомера. Магистр Винцэнтэя живописует победы поляков над войсками Александра Македонского и Юлия Цезаря. Прошлое Польши «восполняется» (а вернее подменяется) и фольклором (равно как и созданными на его основе творениями средневековых эрудитов) — сказками и легендами, — как, например, популярные до сего времени предания о князе Попеле из Крушвицы, съеденном мышами; о бракосочетании Крака (легендарного основателя Кракова) с дочерью Юлия Цезаря; о краковской княжне Ванде, которая предпочла смерть обручению с германским князем, осаждающим город⁸. Спустя пять веков возведенный церковью в благословенные магистр

⁸ Можно предположить, что некоторые национально-исторические мифы Кадлубэк вводит, следуя традиции Галла Анонима (нач. XII в.), а может быть, и из самого Галла Анонима — автора древнейшей польской хроники, написанной предположительно в 1112—1115 гг. Хроника эта представляет интерес и как художественно-литературный памятник, свидетельствующий о проникновении в польскую письменность западноевропейской рыцарской эпике и одновременно отражающий характерные ее черты (см.: *Krzyżanowski J. Historia literatury polskiej*. Warszawa, 1953, s. 10—15). Личность автора (иностранца) не установлена. Существуют разные мнения относительно его происхождения. Согласно наиболее распространенной концепции, он был выходцем из Франции. Галлом назвал его польский историк и писатель М. Кромэр (ок. 1512—1589). Русский перевод хроники: *Галл Аноним. Хроника или деяния князей и правителей польских*. Предисловие, перевод и примечание Л. М. Поповой. М., 1961.

Винценты станет объектом насмешек и сатиры польских просветителей. А «князь поэтов» Игнацы Красицкий, используя Кадлубковы мотивы, напишет искрящуюся юмором «Мышеиду» — героико-комическую поэму, высмеивающую этого столпа истории, а в его лице и историографию Польши, где авторитет магистра Винценты был непререкаем вплоть до просветительского перелома (60-е годы XVIII в.)⁹.

⁹ Труд Кадлубэка воспринимался как исторический документ и играл немаловажную роль в становлении государственной идеологии и шляхетского сословного мифа вплоть до XVIII в. Необыкновенно популярная, «Хроника» Кадлубэка в XV в. становится университетским учебником. О ней пишут ученые труды. Глава польского посольства в Риме, известный публицист и государственный деятель Ян Остроруг (1436—1501), вероятно, доставил своей речью немало веселых минут папе Павлу II и его окружению, доказывая со ссылками на Кадлубэка достоверность побед своих предков над древнеримскими легионами. Факт этот, несмотря на весь свой комизм, чрезвычайно знаменателен для назревания нового периода польской истории — эпохи Возрождения. Апология Кадлубэком княжеской власти переосмысливается теперь в духе формирующегося и крепнущего национального самосознания. Героическое прошлое народа и государства, некогда якобы противостоявшего Римской империи, теперь используется как аргумент в борьбе против верховной политической власти папы и подчинения государства церкви, считающей себя восприемницей Римской империи и воссоздающей на ее развалинах новую национальную Священную Римскую империю.

Следует отметить, что по своему характеру и направленности «Хроника» Кадлубэка — явление довольно типичное для Европы своего времени. Формирование национальных государств, стремление к преодолению феодальной раздробленности, к консолидации народа благодаря усилению централизованной власти, укрепление своего международного престижа возвеличиванием национальных правителей путем утверждения их генеалогической связи с персонажами Библии и античности — все это весьма симптоматично для позднего Средневековья и Возрождения в Европе, включая Русь (у нас об этом писали: *Иконников В. С.* Опыт русской историографии, т. II, кн. 1. Киев, 1908, с. 1404—1405; *Лихачев Д. С.* Национальное самосознание древней Руси. М.—Л., 1945, с. 104). Проявлением аналогичных тенденций на Руси было «Послание» Спиридона — Саввы (нач. XVI в.) и возникшее на его основе «Сказание о князьях Владимирских», где родословная русских князей выводилась от римского императора Августа. В этом некоторые исследователи видят связь с идеей «Москвы — третьего Рима» (ср., напр.: *Чаев Н. С.* «Москва — третий Рим» в политической практике московского правительства XVI века. — «Исторические записки», 1945, № 17). Генеалогический миф «Послания» — «Сказания...» использовался русскими идеологами и дипломатами как подлинный, исторический аргумент в борьбе за международное признание Василия III, а затем Ивана Грозного как царей, а Московского государства — как царства, что отразилось, например, в пе-

Вместе с тем следует отметить, что для своего времени труд Кадлубэка был одним из крупнейших художественно-историографических свершений¹⁰, оказавшим огромное влияние как на последующие хроники¹¹, так и на сам стиль польско-латинской письменности.

«Хроника» Кадлубэка весьма типична для Средневековья. По своему характеру (переплетение исторической правды с народными и христианскими легендами и преданиями) она близка знаменитой хронике «De vita Caroli Magni»¹², сыгравшей столь видную роль в возникновении романов каролингского цикла¹³.

Если произведение магистра Винцентья является лишь косвенным свидетельством проникновения в средневековую Польшу западноевропейского романа, то «Великопольская хроника» (вторая половина XIV в.) непосредственно документирует его присутствие. Здесь,

реговорах с представителями Польско-Литовского государства и в таких документах тех времен, как «Записки о московитских делах» С. Герберштейна, посланника императора Карла V, и в посланиях Ивана IV (см.: «Послания Ивана Грозного». М.—Л., 1951. Здесь — исследования Д. С. Лихачева «Иван Грозный — писатель» и Я. С. Лурье «Вопросы внешней и внутренней политики в посланиях Ивана IV»). Монографическое исследование, посвященное «Посланию» Спиридопа — Саввы и «Сказанию...», а также тексты этих памятников русской письменности см. в кн.: Дмитриева Р. П. Сказание о князьях Владимирских. М.—Л., 1955.

¹⁰ У нас о «Хронике» Кадлубэка писали Я. Ярмохович («Хроника Кадлубэка как источник для русской истории». — «Сборник сочинений студентов университета св. Владимира», кн. I, вып. 1. Киев, 1880, с. 59—76) и А. Н. Робинсон («Историография славянского Возрождения и Паисий Хилендарский». М., 1963).

¹¹ Разного рода легенды и романические фабулы (мотивы) характерны для 1-й книги «Хроники», где Кадлубэк повествует о предыстории поляков. Во 2-й и значительной части 3-й книги магистр Винцентья идет по стопам своего предшественника Галла Анонима (ум. ок. 1116 г.). О событиях после 1113 г. Кадлубэк ведет повествование самостоятельно, иногда ссылаясь на официальные документы.

¹² Авторство этой хроники долгое время приписывалось архиепископу реймскому Турпину (753—794). Впоследствии ученые пришли к выводу, что произведение это было создано позднее (возможно, ок. IX в. или несколько позже) и причем целым рядом авторов, которые в значительной степени опирались на народный эпос о походе Карла Великого в Испанию. Сам Турпин фигурирует в «Хронике» как один из 12 паладинов Карла.

¹³ Вопросом этим в свое время занимались многие ученые разных стран. У нас, в частности, об этом писал В. В. Сиповский («Очерки из истории русского романа и повести», т. I, вып. 2. СПб., 1910).

помимо славянских легенд, восполняющих отсутствие исторических данных о национальной древности (как, например, впервые на польской почве фигурирующее в этой хронике предание о братьях Лехе, Чехе и Русе — праотцах поляков, чехов и восточных славян), встречается переработка популярного на Западе романа о Вальтере Аквитанском¹⁴. Действие перенесено в Польшу. Вальтер, княживший в Тынеце (около Кракова), на чужой стороне похищает себе невесту. Далее западный сюжет восполняется историей измены Хэлигунды и кровавой расправы, учиненной Вальтером над неверной женой и ее избранником. Эта вторая — польская — часть преобладает над первой. Автор с характерной для Средневековья натуралистичностью живописует сцены издевательств и насилия: сперва Хэлигунда со своим избранником — прекрасным князем вислицким Веславом, пленником мужа, — коварно схватывают и приковывают к стене Вальтера, чтобы затем на его глазах предаваться любовным утехам; потом Вальтер, которого освобождает уродливая сестра Веслава, долго наслаждается ужасом любовников, прежде чем их убить.

Этот роман в «Хронике» — чрезвычайно интересный материал, отражающий не только знакомство поляков Средневековья с западным романом, но и адаптацию этого жанра на польской почве, включение его в систему национальных традиций, фольклора или историко-бытовых преданий. Однако о типичности и масштабах этой тенденции судить пока трудно¹⁵.

В истории романа, помимо хроник, особый интерес представляет религиозная литература, которая как и на европейском Западе и Юге (Византия, южные славяне), так и на Руси сыграла значительную роль в становлении нового литературного жанра.

Польская религиозная литература — по сравнению с другими странами Запада, а также южными и восточ-

¹⁴ Этот сюжет, связанный с эпосом о Нибелунгах, известен с X в. по латинской поэме Эккехарта.

¹⁵ На основании известных материалов можно отметить, что русские летописи — в отличие от западных, и в частности польских, — более широко использовали и «втягивали» жанрово другие произведения (особенно романы). О беллетризации исторической прозы на Руси см.: Лихачев Д. С. Русские летописи и их культурно-историческое значение. М.—Л., 1947; Творогов О. В. Сюжетное повествование в летописях XI—XIII вв.—«Истоки русской беллетристики». М., 1970.

ными славянами — возникает довольно поздно — около XIII в.¹⁶, что объясняется иностранным происхождением духовенства в начальном периоде христианства в Польше¹⁷, а позднее — западноевропейским воспитанием первых польских деятелей церкви¹⁸. С XIII в. ситуация начинает постепенно изменяться. В 1253 г. происходит канонизация первого святого поляка¹⁹ — епископа краковского Станислава, после чего и возникает потребность в национальной агиографической литературе, которая расцветает вместе с польской письменностью, культурой, наукой во времена Казимежа Великого (1310—1370).

В Польше (как и в других странах Европы) уже древнейшие жития национальных святых — Войчеха,

¹⁶ Произведения религиозной литературы, возникшие до этого периода в Польше или с Польшей связанные, были созданы иностранными авторами, как, например, первое житие святого Войчеха (ок. 998—999), приписываемое папе Сильвестру или Иоанну Канапарису, и «Житие пяти братьев мучеников» (нач. XI в.) Бруно из Кверфурта.

¹⁷ Введение христианства в Польше началось в 966 г., с крещения князя Мешко I (ок. 920—992). Объединив несколько родственных славянских земель, Мешко стремился с помощью христианства достичь идейно-политического единства создаваемого государства. Христианство должно было способствовать выдвиганию нового государства в ряд других стран Западной Европы, а также воспрепятствовать немецкому нашествию (немцы использовали христианство как повод для покорения языческих славянских племен). Около 991 г. Мешко отдал страну под опеку папы Римского, желая, по-видимому, получить определенные права в сфере церковной организации. Основы этой организации создаются в 968—1000 гг., а завершённые формы она приобретает лишь около XIII в.

¹⁸ В отличие от южных и восточных славян в Польше утверждался западный тип христианства. Если восточное христианство распространялось среди южных и восточных славян на древнеславянском языке, близком и понятном разным славянским племенам, то среди западных славян западный тип христианства распространялся с помощью латыни. Это — как и иностранцы-священнослужители, не знающие местного языка и местной культуры, — предрешило подавление и угасание национальных элементов в духовной жизни поляков на протяжении, по крайней мере, первых трех столетий существования католицизма на их землях.

¹⁹ Первый польский святой — Войчех (ок. 955—977), бывший епископ пражский, был чех, прибывший в Польшу из Рима в конце 966 г. и погибший в самом начале неудачной миссии крещения пруссов, к которым выслал его Болеслав Храбрый (966 или 967—1025) после тщетных попыток покорить этот соседний народ. В течение X—XII вв. культ Войчеха был официальным государственным культом Польши.

Станислава, Саломей, Кинги — содержат явно романтические элементы, которые можно проследить и в фабульной сфере (христианизированный фольклор, легенды и предания как отзвуки исторических событий), и в приемах сюжетосложения²⁰.

В среде духовенства были весьма распространены пришедшие с Запада разного рода агиографические сборники, как, например, знаменитые «Жития отцов», приписываемые св. Иерониму²¹ и «Золотая легенда» да Ворагина. В Европе эти произведения были своего рода канвой, на которой возникали разные религиозно-назидательные, агиографические повести и романы. Первый польский ученый-историк Ян Длугош (1415—1480) свидетельствует о наличии польских вариантов «Житий отцов» и «Золотой легенды» уже в XIV столетии. Однако переводы эти не сохранились. Свидетельством популярности творения да Ворагина является один из древнейших среди дошедших до нашего времени памятников письменности на польском языке «Гнезненские проповеди» (XV в.) и «Житие святого Блажея»²² (конец XIV в.) — древнейшая из ныне известных христианских легенд, написанных по-польски. «Гнезненские проповеди» интересны также обилием *exempla* — прикладов — одного из составных элементов развития повествовательной формы к роману, а одновременно жанра, давшего множество мотивов как роману, так и национальному фольклору.

²⁰ Подобного рода закономерности прослеживаются и в литературах Востока (ср.: *Рифтин Б. Л.* Типология и взаимосвязи средневековых литератур. — «Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада». М., 1974). О художественности русских житий — этих, по словам Горького, духовных романов своего времени — писали наши исследователи древнерусской литературы (ср., напр.: *Лихачев Д. С.* XVII век в русской литературе. — «XVII век в мировом литературном развитии». М., 1969, с. 309—311. О ранее проникших на Русь переводных византийских житиях, испытавших воздействие греческого романа, см.: «Истоки русской беллетристики». Л., 1970, с. 67—107).

²¹ Польский перевод этого сборника жизнеописаний отцов церкви был сделан С. Пекарским в 1688 г.

²² См.: *Bruchnalski W.* «Legenda aurea» w literaturze polskiej XV wieku. — «Rozprawy AU. Wydz. Filol.», 1886, s. 219 i n; *Brückner A.* Literatura religijna w Polsce średniowiecznej, t. 1—3. Warszawa, 1902—1904, s. 44 i n.

Интересен (и показателен) с точки зрения рассматриваемой проблемы один из первых образцов польской житийной литературы — «Житие святого Станислава». Краковский епископ Станислав из Щепанова был четвертован (1079) по приказу Болеслава II Смелого (1039—1081) за участие в политическом заговоре. Казнь стала поводом и непосредственной причиной открытого бунта влиятельных и богатых политических противников централизации власти в руках первого коронованного (1076) польского короля. Болеслав вынужден был покинуть Краков — новую (после Гнезна) столицу Польши — и искать убежище в Венгрии. Ужасная смерть Станислава создала вокруг его фигуры легенду мученичества, которая в конце концов стала мифом не только польского католицизма, но и — по иронии истории — мифом польской государственности (впрочем, вероятно, не без влияния духовенства). Еще Галл Аноним — апологет великокняжеской власти в лице Болеслава III Кривоустого (1086—1138) — в своей «Хронике» отнюдь не благосклонно вспоминает епископа Станислава. Однако спустя век другой епископ краковский — Кадлубэк — в своей «Хронике» уже преклоняется перед своим предшественником на епископском престоле, отражая иную тенденцию, которая привела к канонизации Станислава в 1253 г. (возможно, на это в определенной степени повлияла и кадлубкова «Хроника»). Культ Станислава особенно распространяется с конца XII в., вытесняя культ первого польского святого Войцеха. Легенда о том, как чудесно срослось четвертованное тело епископа, стала не только религиозным мифом периода усиления католицизма в XIII в., но и политическим символом объединения раздробленной на уделы Польши. Так религия переплеталась с политикой в государственной жизни и в духовной, в идеологии религиозной и светской, что нашло отражение и в литературе.

Еще до канонизации возникает первый (называемый малым) вариант «Жития святого Станислава» («*Vita Sancti Stanislai*»), автор которого (доминиканец, священник в Щепанове — родине Станислава) собрал местные о нем сведения и предания устной традиции, а также использовал данные исторических хроник. Общая композиция этого произведения типична для агиографи-

ческой литературы: на первом плане фигурируют чудеса, якобы сотворенные Станиславом в жизни земной и небесной, причем деяния эти были позаимствованы из других — западноевропейских — произведений подобного рода. По-видимому, это «малое» «Житие» перестало удовлетворять, если сравнительно скоро (в 1256—1266 гг.) возникает новое, расширенное «Житие», автором которого был также доминиканец Винценты из Кельц, восполнивший материалы, использованные предшественником, данными канонизационной буллы.

Однако главная отличительная черта этого «Жития» — ее художественно-литературный облик, драматизация повествования, достигаемая благодаря контрастному расположению ярко выписанных главных персонажей: короля и епископа, тирана и жертвы, преступного и невинного. Этот контраст — отражение конфликта двух начал, двух сил, двух идей; отражение конфликта, представляющего в свете христианского этического учения о борьбе Добра и Зла, что становится центральной композиционной осью, вокруг которой группируется фабульный материал. Динамика сюжета обусловлена развитием конфликта главных героев. Их образы и судьбы являются канвой повествования. Тем самым достигается художественная цельность как преисполненное совершенства отражение фактов и идей — материальных объектов, явлений и их духовной сущности — интеллектуального обобщения, абстрагированного от единичности этих объектов, этих явлений.

Художественные достоинства творения Винценты из Кельц обусловили действенность его восприятия, а тем самым и популярность. Позднее Длугош придал большую стилистическую отточенность латыни «Жития», а Миколай из Вильковеца перевел его на польский язык (XVI в.). Чрезвычайно популярное, это «Житие» вошло в польскую литературу и фольклор, видоизменяясь и обрастая новыми, иногда актуализируемыми деталями, как, например, мотив, возникший в XIX в. и повествующий во времена национального гнета о спящем в горной пещере войске Болеслава Смелого, которое, когда пробьет час, пробудится и освободит страну.

Пользовались популярностью и перешли в фольклор и литературу и другие жития польских святых. Эти своего рода религиозные романы об исторических персона-

жах и событиях наряду со специфическим переосмыслением реального материала в то же время вбирали в себя, сохраняя и отражая, некоторые характерные черты своей эпохи. В этом отношении характерно «Житие Святой Кинги», возникшее на рубеже XIII и XIV веков. Дочь венгерского короля Бэли IV, жена князя краковского и сандомирского Болеслава Стыдливого (1226—1279), Кинга (1234—1292) после смерти мужа жила в Новом Сонче, где основала костел и монастырь, в молитвах проводя остаток дней своих. «Житие Святой Кинги», написанное в соответствии с обязующими в таком жанре идейно-художественными канонами, в то же время привлекает рельефным изображением быта княжеского двора и монастыря, сценками из жизни, своеобразным переплетением национального фольклора с христианской мифологией²³. Тем самым католический универсализм насыщается типичным для Польши национальным колоритом, причем иногда ярко выраженного местного (регионального) характера. Подобные тенденции проникают и в жития, не связанные с польской историей. Это, с одной стороны, свидетельствует о стремлении приблизить к польскому читателю (слушателю) произведение, возникшее на инациональной почве и, следовательно, отличающееся художественно-тематическими особенностями, непонятными в иной среде с иной

²³ В этом отношении здесь, как и особенно в случае «Размышления о житии Господа Иисуса» (о котором речь пойдет ниже), можно провести определенную параллель и отметить проявление некоторых закономерностей, типологически подобных тем, которые выявил Д. С. Лихачев на основе материалов аналогичного жанра в русской литературе XVII в., предлагая именовать такого рода творения «народными житиями» (см.: *Лихачев Д. С. XVII век в русской литературе*, с. 310). Более раннее проявление отмеченных особенностей в польской литературе обусловлено иными темпами исторического развития польского общества и его духовной жизни, где процесс эволюции протекал относительно гармонично, в отличие от Руси, раздавленной татаро-монгольским нашествием. Точно так же — в силу особенностей исторического развития (более раннее приобщение к христианской цивилизации, более ранний процесс государственной централизации) — в Чехии художественные тенденции, о которых здесь говорилось, проявились еще раньше, чем в Польше. Самые ранние из дошедших до нашего времени лишь во фрагментах памятников такого рода, типологически (и тематически) близких прежде всего «Размышлению о житии...», относятся к нач. XIV в. связаны со стихотворной религиозной эпикой (характерный образец — «Легенда об Иуде»).

историей, традициями, культурой, психологией, укладом. С другой стороны, такого рода идейно-эстетическое переосмысление произведения при его переводе, адаптации или в процессе компиляции документирует наличие в польской письменности определенных, сложившихся национальных художественных традиций, а следовательно, определенный уровень развития национальной письменности и национальной литературной культуры.

Примером попытки полонизации инационального (и межнационального) мотива, иллюстрацией стремления придать атмосфере повествования, персонажам, отношениям, событию и фону облик, свойственный польской среде, может служить «Размышление о житии Господа Иисуса», созданное, по предположению А. Брюкнера, во второй половине XV в.²⁴ Произведение это — своего рода роман о богородице и ее сыне. Поэтому Брюкнер при первом издании (1907) найденной в Перемышле рукописи озаглавил ее: «Житие Святого Семейства».

«Житие» — художественно неровное: сказалась и степень дарования автора-компилятора, и различный характер первоисточников фабулы (евангелие, апокрифы, отрывки из писаний отцов церкви, латинская поэма XIII в. о жизни Христа). Бросающийся в глаза синкретизм, когда элементы собственно художественного повествования перемежаются с эрудиционными комментариями, философско-назидательными размышлениями, теологической полемикой и т. п., — черта весьма характерная для эпохи вообще и житийного жанра в частности. Для рассматриваемой же проблематики, естественно, представляют интерес прежде всего романические черты.

В центре повествования — два персонажа: святая Мария и Иисус. Их жизнь и деяния являются главным стержнем сюжетного движения. Выступают они — святые — как реальные герои реальных, имевших место в отдаленные времена событий. Их судьбы обрисовываются как жизненные пути обычных людей, предстают в их беседах, общении с окружающими, причем рельефность и полнота обрисовки достигается привлечением бытовых

²⁴ См.: «Polska proza średniowieczna». Wyd. A. Brückner. Kraków, 1923, s. 104.

деталей, введением колорита обыденности и реалий повседневности. Лишения, страдания, борьба и вера героев очеловечены, приближены к жизни, представлениям и восприятию «обычных» людей — в результате библейско-апокрифические мотивы о святых местах преобразуются в повествование о людях, звучат как рассказ о жизни, повесть о человеческих лишениях и человеческой борьбе против зла²⁵.

Польские средневековые жития — чрезвычайно интересный материал для изучения развития искусства сюжетосложения, художественного повествования, когда персонажи и события действительности воспроизводились в соответствии с определенной жанровой схемой, выкристаллизовавшейся в католической Европе и привнесенной просвещенной духовной средой в Польшу. Схема эта, дисциплинируя художественное воображение, диктуя определенный тип логики творчества, выступала как важный элемент зарождающейся национальной литературной культуры²⁶. Причем она не исключала, а скорее, наоборот, вбирала в себя и способствовала

²⁵ Романические элементы этого произведения были заимствованы ксендзом Опэчем, из-под пера которого вышло «Житие Господа Иисуса Христа» (1-е изд. — 1522 г.), переиздававшееся в течение четырех веков — вплоть до нашего времени. Именно романической основой, восходящей к более раннему «Размышлению о житии Господа Иисуса», объясняется, по мнению А. Брюкнера, популярность творения Опэча (См.: «Polska proza...», s. 106).

²⁶ Следует принять во внимание и другую сторону: схема эта (как и каждая схема вообще) могла, естественно, оказывать и определенное ограничивающее воздействие. В данном случае речь идет о сюжетно-стилистическом каноне, ограничивающем или тормозящем процесс как национально-, так и индивидуально-творческого своеобра-зия. Впрочем, если учесть особенности пачальной стадии формирования национальной письменности да притом не на национальном, а международном языке (латынь), если принять во внимание отсутствие национальных традиций письменности, то данный процесс во времена польского Средневековья, скорее всего, не проявлялся, выступая, по всей вероятности, в следующей эпохе (Возрождение). Теперь польская литература уже обретает прошлое, а вместе с ним и определенные традиции, литературную культуру и опыт. Это естественно ведет к появлению письменности на национальном языке. И именно в этот период может проявиться сковывающее воздействие схемы, о чем говорилось выше. Национальное здесь проступает (как и во времена Средневековья) во внутренней теме, фабульном материале, но не в канонической (универсальной для всего Запада) форме. Одновременно в качестве новой сферы проявления национального выступает язык, сугубо языковое переосмысление норм латыни, ее

развитию уже на уровне литературы национальной устной и фольклорной традиции. Устная традиция выступает здесь в роли, которую позднее будет играть национальная письменная литература (теперь — в эпоху Средневековья — только зарождающаяся и не имеющая собственных традиций)²⁷. Устная традиция вступает и в контакт с литературой и культурой Запада, являя собой элемент, вбирающий и трансформирующий на национальной почве идейно-художественные достижения более развитых литератур, способствуя тем самым развитию национальной литературы и литературной культуры. С развитием же национальной литературы и возрастанием роли элемента самобытности (продукта этого развития), который, с одной стороны, будет уравнивать характер контакта (влияние на соотношение элементов активности и пассивности), с другой — этот контакт стимулировать и активизировать (что обусловлено закономерностями и потребностями развития национального литературного процесса), значение устной традиции в этом аспекте отодвинется на второй план.

* * *

Роман в средневековой Польше — явление до сих пор мало исследованное. Некоторые ранее известные творения впоследствии были утрачены²⁸. Вполне вероятно, что

поэтики и риторик. Выработка адекватных высокоразвитой литературной латыни национальных языковых эквивалентов означала создание национального литературного языка на основе национального (что в данном случае одновременно означает — и всего западноевропейского) опыта латинской письменности. Латинское прошлое национальной литературы Средневековья играло роль фундамента, стало школой для национальной литературы Возрождения, когда был создан, развит, а в фазе зрелости эпохи достиг расцвета родной литературный язык.

²⁷ «Жизнь, — как отмечает крупнейший польский медиевист А. Брюкнер, — во многом опередила письменность; язык разговорный отличался богатством, выразительностью, плавностью, и совсем нельзя судить о нем по языку «литературному», который оставался за ним далеко позади» (см.: «Polska proza...», s. 8).

²⁸ Так, например, сохранилось упоминание (1779) о рукописи латинского художественного творения А. Сьвинки (ум. ок. 1433—1434 гг.), посвященного истории жизни и деяний Казимежа I. На основе краткой информации невозможно судить о жанровой специфике рукописного произведения — была ли это эпическая поэма или рыцарский роман? Точно так же нельзя сказать ничего определенного об

многочисленные рукописные памятники²⁹ эпохи, находящиеся в настоящее время в различных архивах, библиотеках, частных собраниях, таят в себе много нового и интересного. Быть может, при изучении этих памятников окажется, что не одна из множества латинских рукописей романов в XV в. — список с более раннего оригинала³⁰. В XV же в. кружили по Польше латинские списки таких популярных в Европе романов, как «Римские деяния», «История Александра Македонского», «Троянская история», цикл о Мархольте; сборники композиционно или тематически связанных повествований, притч (нередко восточного происхождения); сборник (XII в.) «*Disciplina clericales*» Петруса Альфонси в распространенной на Западе стихотворной переработке «*Adolphi de fraude mulierum*», сборник «*Directorium vitae humanae*» Иоанна из Капуи или «История семи мудрецов» и др. В следующем столетии — эпохе расцвета польского Возрождения — эти произведения, уже переведенные на польский язык, будут распространяться в печатном виде³¹ как популярные массовые издания.

обнаруженном В. Кэнтшиньским латинском стихотворном фрагменте XV в., где описывается борьба за власть между Олесьницким и Косьмидром-Грушиньским (см.: *Kętrzyński W. O nieznanej epopiei z XV w. Lwów, 1887*).

²⁹ Ю. Кшижановский («*Romans polski wieku XVI*», Warszawa, 1962, s. 21), исходя из некоторых упоминаний таких польских медиевистов, как Брухнальский Брюкнер, Фиялэк и др., постулирует также исследование польских рукописных проповедей на латыни под углом зрения содержащихся в них *exemplum*. Вполне возможно, что и здесь кроется ценный материал, который мог бы пролить новый свет на историю западноевропейского романа в Польше.

³⁰ Следует отметить, что в Польше проводятся интенсивные библиографические изыскания — прежде всего в Институте литературных исследований Польской Академии наук, где этим занимается особый научный сектор. В настоящее время в картотеке руководимого видным польским медиевистом Е. Ворончаком отдела средневековой письменности насчитывается 2411 рукописей, содержащих около 12 000 отдельных текстов (см.: «*Biuletyn Polonistyczny*», 1975, z. 1, s. 153).

³¹ Первая типография появилась в Польше в 1473 г. Она издавала духовные латинские книги. Первая книга на польском языке вышла из краковской типографии Флориана Унглера в 1513 г. (молитвенник в переводе Берната из Люблина). Первый печатный польский текст — молитва — обнаружен в юридической латинской книге, изданной в 1475 г. во Вроцлаве.

В Кракове были изданы (1491) и первые книги, напечатанные кириллицей и предназначенные для православных славян.

3. СЛАВЯНСКИЕ ПУТИ РОМАНА

Генетические истоки европейского средневекового романа неоднородны, характер их соотношения, влияния и роли в общем процессе формирования нового жанра еще не во всем ясны. Однако на основе вот уже почти двухсотлетней новой истории исследований романа — начиная, по крайней мере, с «Истории художественной прозы» (1814) Джона Колина Данлопа — ясно, что в кристаллизации жанра средневекового романа участвовали, с одной стороны, народный героический эпос³², исторические хроники, агиографическая литература, в какой-то степени античный роман, с другой — малые жанры — предтечи позднейшей новеллы — фаблю и *exemplum*, фацеция, анекдот и т. п., черпающие темы из действительности, античной литературы, восточных притч³³. Возникнув в результате взаимодействия и взаимопроникновения разных жанровых поэтик, роман вобрал в себя элементы этих поэтик, являя собой жанр уже более объемный как в отношении разноплановости отражения действительности — разных проявлений духовной жизни, так и соответствующего этому разнообразия художественно-структуральных элементов. Появившись на свет, существуя и развиваясь вне обязующих теоретических

³² Особая роль здесь принадлежит романской эпике *Chanson de geste*, где можно выделить три группы: *matière de France* — о Карле Великом и Роланде; *matière de Bretagne* — о короле Артуре, рыцарях Круглого Стола и чернокопийнике Мерлине; *matière de Roma le grand* — о героях античного мира. Эти циклы были истинным кладом мотивов, откуда черпали как художественные литературы разных народов Европы, так и исторические хроники.

³³ Подобным образом и у колыбели античного романа стоят разные жанры: «1) народные сказки о приключениях героев; 2) мотивы в трагедиях и новой аттической комедии; 3) эротические рассказы, особенно у эллинистических поэтов в так называемых «эпиллиях»; 4) этнографические утопии и фантастические рассказы о путешествиях; 5) риторские декламации с их повествовательными мотивами, психологическими рассуждениями о разных переживаниях того или иного героя в известном положении и с сюжетами жестоких тиранов и разбойников; 6) литература писем; 7) исторические рассказы и биографии и т. п. Несомненно, на развитии романа сказалось и восточное влияние, например еврейские истории Юдифи и Олоферна, Эсфири, сирийская история Ашикара и др.» (*Радциг С. И.* История древнегреческой литературы. М.—Л., 1940, с. 357).

канонов — на правах своего рода «незаконнорожденно-го», — он был свободен от ограничений, устанавливаемых поэтическими кодексами в отношении признанных («законных») жанров, отражая, таким образом, естественный, ничем не сдерживаемый (если речь идет о теоретических правилах) процесс литературного развития. Полифоничность и масштабность содержания, где присутствуют, взаимосочетаясь и взаимонакладываясь, аспекты восприятия и отражения лирических, драматических и эпических жанров, равно как и риторики, обусловили сюжетно-композиционное и стилистическое богатство этого жанра³⁴. Тем самым присутствие определенных типов романа в данной литературе означает освоение этой литературой — наряду с разного вида фабулой, темами, проблематикой — целого комплекса художественно-изобразительных средств и приемов, отражая общий уровень развития литературного процесса, степень усвоения или готовность усвоения иных жанров, в которых присутствуют элементы, некогда — на иной почве — заимствованные романом, а теперь в данную литературу романом привнесенные³⁵. В этой связи целесообразно сопоставление польской литературы с лите-

³⁴ В качестве примера насыщения романа элементами, свойственными жанрам иных литературных родов, можно указать на монологи и диалоги. Чрезвычайно (а нередко — и чрезмерно) обширные в средневековом романе, они сами по себе (как разработанный литературный прием) заимствованы из жанров драматических. В то же время — в зависимости от контекста, характера персонажа и т. п. — эти монологи и диалоги насыщаются элементами риторики (превращаясь в орации на разного рода общественные, философские, морально-назидательные и т. п. темы), либо — когда служат для выражения интимных чувств и переживаний героев, а также сопереживаний рассказчика — используют образно-изобразительные средства также и лирических жанров.

³⁵ Характерный в этом отношении пример — роль романа в зарождении русской драматургии и его значение для начального этапа истории русского театра. Так, для сцены был переработан сюжет повести об Оттоне, цесаре римском (укр. перевод с польск. — 1660, рус. — 1677). См.: *Шляпкин И. А.* Царевна Наталья Алексеевна и русский театр ее времени. СПб., 1898. В 1-й половине XVII в. «История о Петре Златых Ключей» (русский вариант пришедшей из Польши «Магелоны»; укр. перевод — 1680, рус. — конец XVII в.) трансформировалась в драматический текст дважды — стихом и прозой. См.: *Резанов В.* Из истории русской драмы. Действие о князе-Петре Златых Ключах. — «Изв. ОРЯС АН», XI, 1906. Был переработан для русской сцены и списавший европейскую известность барочный роман Д. А. Мавини «Верный Колоандр».

ратурами иных славянских народов, в частности — восточных славян.

Католицизм ввел Польшу (как и других западных славян) в орбиту латинской — романо-германской — цивилизации. Православие включило Русь и большинство южных славян в круг цивилизации византийской. Тем самым культурное общение средневековой Польши (и других западных славян) было ориентировано на Запад, Руси — на Юг, что обуславливалось прежде всего разграничениями западного и восточного христианства. Это предопределило и пути проникновения романов в Польшу и на Русь. Если в Польшу во времена Средневековья все без исключения романы (включая античные и восточного происхождения) приходили с Запада, то к восточным славянам — благодаря посредничеству Византии и южных славян. Эти разные пути проникновения означали разные типы цивилизации, что обуславливало и разный характер переосмысления инонациональных творений на новой почве — в свете местных культурно-исторических традиций, национального склада и психологии, фольклора и т. п. Это относится как к европейским по своему происхождению романам («Александрия»³⁶, «Троянские истории»³⁷), так и к восточным («Сказание о Синагриппе», «Варлаам и Иосафат», «Стефанит и Ихнилат»³⁸).

³⁶ «Александрия» известна на Руси в двух вариантах. Первый — времен первого южнославянского влияния — из византийской хроники (VI в.) Иоанна Малалы был переведен на болгарский (известная рукопись 1261 г., но вполне вероятно существование и более раннего перевода), а отсюда — на русский. Со временем русский вариант подвергся изменениям и добавлениям эрудиционного характера, основанным на разного рода научных, исторических трудах, хрониках, агрографической литературе и т. п. В середине XV в. (эпоха второго южнославянского влияния) появляется второй вариант, переведенный с сербского. В сербский же он попал с греческого (о чем свидетельствуют гречизмы в сербском тексте), причем, по мнению А. Н. Веселовского, греческий автор был знаком с западным романом, либо переводил с западного источника, на что указывают сохранившиеся характерные черты рыцарских идеалов.

³⁷ «Троянские истории» пришли на Русь также из хроники Иоанна Малалы в X в. благодаря сербскому посредничеству. Затем, в первой половине XV в. появляется новый вариант (под названием «Притча о Кралех») — с сербского перевода, сделанного в XIII в. с романского оригинала.

³⁸ Русскими вариантами этих романов и путями их проникновения к нам занимались А. Н. Пыпин, А. Н. Веселовский и другие пред-

На основе имеющихся данных можно сделать вывод о большей распространенности романа на Руси, нежели в Польше. Причем, если в средневековой Польше — как можно судить на основе имеющихся данных — роман распространялся преимущественно в латинских списках, то на Руси — на родном или близком родному церковнославянском языке. Это объясняется тем, что к восточным славянам этот жанр, как и новый тип цивилизации, которую он представлял и продуктом которой он был, как и христианская религия, наука, просвещение и культура вообще, пришел из Византии при посредничестве южных славян — на близком, понятном, родственном языке. В Польшу, куда христианская цивилизация пришла в своем западном, римско-католическом варианте, и ее носители — иностранное духовенство, и ее язык — латынь — были чужды местным национальным «языческим» традициям. Миссионеры нового (за некоторыми исключениями: например, чехи) не знали польского языка, писали, и отправляли богослужение на латыни. Они были связаны лишь с западной культурой, тогда как на Руси существовала определенная связь «нового» и «старого», не было такой отчужденности ввиду этнической общности носителей того и другого. В результате польская культура первых веков по принятии христианства (с 966 г.) оказалась подавленной, в то время как на Руси расцветает письменность, появляется богатая летописная и религиозная литература, переводные романы и т. п. В Польше же первая летопись Галла Анонима появляется лишь на рубеже XI и XII вв. — летопись, написанная иностранцем на латыни. На латыни будут писать и первые летописцы-поляки. Лишь постепенно — с увеличением числа священнослужителей-поляков, формированием централизованного государства — усиливаются тенденции к

ставители отечественного литературоведения в работах, указанных здесь ранее. Из новейших исследований особенно ценен труд «Истоки русской беллетристики» (Л., 1970), а в отношении типологии и взаимосвязей повествовательных жанров Востока и Запада — исследование Б. Л. Рифтина «Типология и взаимосвязи средневековых литератур» («Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада». М., 1974; см. здесь же: Грибанов А. Б. Восточный жанр «обрамленной повести» в средневековой Испании) и книга П. А. Гринцера «Древнеиндийская проза» (М., 1963).

возрождению национальной культуры на новых основах, к связи прерванной нити национальных традиций³⁹. Нарастание этих устремлений и их кристаллизация знаменовали приближение эпохи национального Возрождения — «золотого века» польской культуры, науки и искусства. Имена Н. Коперника, Я. Длугоша, Я. Кохановского, А. Фрыча Моджевского, С. Ожеховского, Я. Лаского, С. Хозьюша и др. снискали тогда европейскую известность.

Иная судьба была уготована средневековой Руси: «издыхающая и окровавленная», по словам Пушкина, она спасла европейскую цивилизацию от татаро-монгольского нашествия. Иноземное иго роковым образом отразилось на некогда цветущей духовной жизни восточных славян, точно так же как турецкое владычество подавило высокую культуру славян южных. В связи с этим усиливающиеся в XIV—XV вв. южнославянские влияния на Русь, освобождающейся от татаро-монгольского гнета, затем постепенно ослабевают. Роль наиболее влиятельного представителя славянства переходит к Польше и Чехии — единственным славянским странам, сохранявшим национальную независимость, а тем самым создавшим предпосылки развития, опередившего некогда ведущие славянские народы, которые теперь утратили свободу, а следовательно, и возможности естественной и гармоничной эволюции. Начиная с XV в. постепенно нарастает исторически вынужденная переориентация восточных славян на Запад. Роль посредника переходит прежде всего к Польше, и — в меньшей степени — к Чехии. Ни религиозные, ни политические различия уже не будут препятствовать проникновению на Русь

³⁹ «Обозревая польскую прозу, в 1250—1500 гг. возделываемую, — пишет польский ученый А. Брюкнер, — констатируем, что на годы 1250—1400 приходится наименьшее число памятников, что численность их увеличивается только после 1400 г., а особенно после 1450 г. Ни числом, ни значением не сравнялись они хотя бы с чешскими; писателей самобытных, как Томаш Штитницкий, Гус, Хельчицкий и др., у нас не было (речь идет о национальном языке и о прозе. — А. Л.), и даже в отношении переводов мы уступаем чехам как по числу, так и качеству; в то время как чехи более десятка псалтирей и библий имеют (даже напечатанных в XV веке!), мы только один или два списка; и в отношении качества наши переводы хуже, не говоря уже о том, что не раз именно чешские служили польским в качестве образца» («Polska proza średniowieczna», s. 8).

необходимых для возрождающейся духовной жизни народа веяний. Их распространение и усвоение облегчалось также — если речь идет о Московском государстве — посредничеством более близких в отношении языка, культуры, религии и самого географического положения Украины и Белоруссии, которые еще раньше — в силу территориальной принадлежности к Польско-Литовскому государству — оказались в орбите западных влияний.

Отмечая роль и значение польских влияний (равно как и посредничества в установлении русско-западно-европейских связей), следует отметить, что процесс этот отнюдь не был односторонним. Здесь суждения нашего литературоведения, ставшие уже традиционными, нуждаются в восполнении либо корректировке.

Значительно опережающая польскую и превышающая ее количественно письменность средневековой Руси, а прежде всего русская историография, привлекала особое внимание поляков. Так, «Повесть временных лет» и другие русские летописи непосредственно использовались Я. Длугошем (1415—1480) при создании (1455—1480) «Истории Польши» и — через посредничество Длугоша — Мачеем из Мехова (1454 или 1457—1523), автором латинского «Трактата об обеих Сарматиях, Азии и Европе» (изд. 1508) и «Польской хроники» (изд. 1519) — первой напечатанной истории Польши, доведенной до 1506 г.⁴⁰ К «Повести...» обращались и крупнейшие польские историки XVI—XVIII вв.⁴¹ М. Кромэр, М. Бельский, М. Стрыйковский, И. Кульчинский, А. Нарушевич⁴² (а через их посредничество и другие), которые затем, в свою очередь, привлекали внимание

⁴⁰ Оба эти труда пользовались европейской известностью и переиздавались на Западе в латинском оригинале. Первый в XVI в. был переведен на польский, голландский и немецкий (русский перевод — 1855); второй — на польский и итальянский.

⁴¹ В нач. XVIII в. появился сокращенный польский перевод «Повести...», вышедший из-под пера униатского епископа Льва Кишки.

⁴² Из этих историков только Стрыйковский обращался к «Повести...» самостоятельно, минуя посредничество своих польских предшественников. См.: *Рогов А. И.* Русско-польские культурные связи в эпоху Возрождения (Стрыйковский и его «Хроника»). М., 1966. О знакомстве с историографией Киевской Руси в древней Польше см. также: *Goranin E.* *Latopis Kijowski (1160—1199) w dawnej Polsce.* — «Slavia Orientalis», 1972, N 4.

на Руси⁴³. Письменность Киевской Руси X—XIII вв. занимает ведущее место в славянском мире как письменность национальная и на языке, близком национальному. Восточнославянские веяния проникают в Польшу благодаря политико-экономическим и персональным связям. Среди этих последних особая роль принадлежала восточнославянским княжнам, которые выходя замуж за польских князей и магнатов, привносили в польскую среду сведения о своей родине, привозили рукописные книги. Вместе с ними среди придворных, приехавших из Руси, были и книжники. В XV в. после унии Литвы и Польши польско-восточнославянские контакты в области культуры и искусства расширяются благодаря Владыславу Ягелле (его мать была тверской княжной). В это время восточнославянские влияния отражаются не только в историографии, но и в сакральном искусстве⁴⁴, настенной живописи. Это продолжается и в период правления сына Ягеллы Казимежа (1427—1492). Интерес же поляков к устной поэзии восточных славян прослеживается еще со времен Киевской Руси⁴⁵.

Отмечая двусторонность польско-русских контактов, следует отметить, что в силу известных исторических обстоятельств, обусловивших уровень развития Руси и Польши, двусторонность эта не была внутренне адекватной: преимущество более развитой письменности средневековой Руси сменяется затем преимущественным воздействием несравненно более развитой польской литературы времен Возрождения и Барокко.

⁴³ О знакомстве с польской историографией в Древней Руси, кроме книги А. И. Рогова, см. также: *Stelicki F. Kronikarze polscy w latopisarstwie i dawnej historiografii ruskiej.*— «Slavia Orientalis», 1965, № 2; *Stelicki F. Najdawniejsze polsko-ukraińskie stosunki kulturalne w świetle «Latopisu Kijowskiego» i «Kroniki» Kadłubka.*— «Z dziejów stosunków literackich polsko-ukraińskich». Wrocław etc., 1974; *Чистякова Е. В.* «Скифская история» А. И. Лызлова и труды польских историков XVI—XVII вв.— ТОДРЛ, т. XIX, 1963.

⁴⁴ См.: *Рогов А. И.* Ченстоховская икона Богоматери как памятник византийско-русско-польских культурных связей.— «Древнерусское искусство (Художественная культура домонгольской Руси)». М., 1969.

⁴⁵ См.: *Kurcz P.* Український фольклор у польській літературі. Київ, 1971.

II. ВОЗРОЖДЕНИЕ

1. НОВЫЙ ЭТАП ИСТОРИИ РОМАНА

Зародившись в недрах Средневековья, польская литература на национальном языке уже во второй половине XV в. начинает обретать черты, знаменующие новую эпоху в истории народа, его самосознании и искусстве.

XVI век — расцвет национальной литературы, прежде всего поэзии, увенчанной шедеврами Яна Кохановского — крупнейшего писателя славянского Возрождения.

Язык художественной прозы, развитие которой было в значительной степени связано с жанром романа, пройдя существенную эволюцию, все же не может даже вступить в сравнение со стилистической отточенностью, совершенством художественной образности и интеллектуально-психологическим богатством поэтических жанров¹.

¹ Следует отметить, что в эпоху Возрождения бурно развивается проза публицистики и трактатов, что, естественно, не могло не сказаться и на прозе художественной. Крупнейшим политическим писателем и ученым, придававшим языку польской письменности гибкость, яркость, изысканность и стилистическую отточенность, был Лукаш Гурицкий (1527—1603), получивший образование в Падуе, связанный узами дружбы с крупнейшими представителями польского гуманизма, впоследствии секретарь и библиотекарь короля Зигмунта Августа. Значительнейшим творением Гурицкого был «Польский придворный» (1566) — оригинальная польская переработка знаменитой «Книги о царедворце» Б. Кастильоне. Мотивы и мысли итальянского первоисточника были переосмыслены в духе польской действительности, применительно к польским традициям и национальным потребностям, выдвинутым новой эпохой. Диалоги об идеале придворного-гуманиста переносятся со двора урбинского герцога Г. ди Монтефельтро в окружение епископа-интеллектуала С. Мачейовского. Множество притч, повестушек, анекдотов черпает Гурицкий из польской действительности, вводит знаменательные для ренессансной эпохи рассуждения о национальном языке. В результате это творение — при всей своей мозаичности — является чрезвычайно ценной карти-

Подобная несоразмерность развития обусловлена в первую очередь тем, что крупные художники эпохи, как правило, к роману не обращались. Этот жанр — в его конкретном (средневековом) содержании — был чужд высокообразованной и творческой интеллектуальной среде. Издатели же, руководствуясь прежде всего потребностями рынка, выпускали переводы популярных еще в минувшие времена средневековых романов, уже изживших себя на Западе, где они сошли до уровня явлений массовой культуры.

В ренессансной Европе средневековый тип романа переживает кризис, на ведущее место выдвигаются жанры иные, к которым обращаются крупнейшие художники эпохи. Вместе с тем роман продолжает оставаться если и не модным среди крупных писателей, то во всяком случае живым и распространенным литературным явлением. Об этом свидетельствует великое творение Рабле, продолжающее традиции народных циклов, о которых речь была выше. Это проявляется и в том, что средневековый рыцарский тип романа, вобрав новые эстетические веяния, породил популярнейшую череду «Амадисов»², многочисленные подражания которым появились в разных странах Европы. С утрируемой фантастичностью и оторванным от реальности миром героев, выпренности их чувств, надуманностью и риторичностью переживаний в этом своего рода неорыцарском ренессансном романе полемизировал Сервантес в своем «Дон Кихоте», пародирующем сюжетные ходы, мотивы, образы, художественные приемы, ставшие шаблоном. Это не было выступление против такого рода романа вообще, а только против некоторых его особенностей, сложившейся схемы. Сервантес сам создает рыцарский роман «Персилес и Сихизмунда» (1612), лишенный надуманной экзотики, немислимых чудес и выпренной галантности.

ной воззрений, психологии и идеалов польской высокообразованной среды эпохи Возрождения.

² «Амадис Уэльский» стоит у истоков этого многочисленного семейства. Он был создан португальцем Баско де Лобейра (ум. в 1465 г.). Подлинник не сохранился, европейское же распространение получила испанская переработка, принадлежащая перу Гарсиа Ордоньеса де Монтальво. Самое раннее из известных изданий относится к 1519 г.

Ренессансные «Амадисы», близкие по духу итальянскому придворно-рыцарскому эпосу этой же эпохи, — отражение процесса кристаллизации и формирования нового типа романа новой эпохи. Причем отражение тенденции отнюдь не единственной и не единой. Одним из факторов, обусловивших появление ренессансного романа, было — помимо пышно расцветающей новеллистики — возросшее влияние античной литературы, которой столь многим обязано Возрождение. В данном случае речь идет о той роли, которую сыграл вновь открытый античный роман, в частности «Эфиопика» Гелиодора, до этого известная лишь в Византии, «Дафнис и Хлоя» Лонга, «Левкиппа и Клитофонт» Ахилла Татия и др. О возрождении жанра, его своеобразной трансформации в атмосфере новых веяний свидетельствует появление знаменитой «Аркадии» (1504) Д. Саннадзаро и «Дианы» (1558—1559) Х. Монтемайора — родоначальниц популярного в течение двух последующих столетий пасторального романа.

Появление нового типа романа и его развитие по своему значению выходит за его собственные жанровые рамки. Роман начинает оказывать сильное воздействие на другие эпические жанры, в частности на эпическую поэму. В результате появляются такие эпохальные творения, как «Влюбленный Орландо» М. Боярдо, «Неистовый Орландо» А. Ариосто и «Освобожденный Иерусалим» Т. Тассо, которые, утратив жанровую определенность, приблизились к типу романа в стихах³.

³ В отличие от эпической поэмы здесь центр тяжести повествования переносится с крупных исторических событий на индивидуальные судьбы героев. Утрачивается столь характерная для эпического повествования авторская дистанция: рассказчик сопереживает описываемое, выражая сочувствие главным героям и неприязнь к их противникам. Появляются характерные для нового романа (как результат влияния романа античного) психологические описания. Как следствие нового — романического — отношения к новому — романическому — сюжету, само авторское повествование утрачивает свойственное поэме эпически-уравновешенное, спокойно-ритмическое звучание и, как в романе, насыщается эмоциональностью, патетичностью, элементами риторики. Его характер и ритм диктуется характером описываемых событий и ритмом их развития, а автор не воспекает их как нечто далекое и давно минувшее — он как бы воспроизводит то, что разворачивается непосредственно перед его взором, переживая и комментируя. Изменения в соотношении времени действия и времени повествования повлекли изменения в позиции рассказчика — со все-

На польской почве нарастание новых тенденций в развитии романа происходит с запаздыванием: сказывается молодость польской культуры и значительные пробелы времен Средневековья.

2. ПОЛЬСКИЙ ОБЛИК РОМАНОВ ЗАПАДА

Популярные западноевропейские романы, известные в средневековой Польше по латинским спискам, с начала XVI в. появляются в польских переводах и переработках. Появляются, будучи к этому времени на Западе явлением мертвым идейно и художественно. Распространяются они как явление массовой культуры, будучи таковым в это время и на Западе. Крупным писателям польского Возрождения был чужд не только идейно-эстетический облик романов Средневековья. Определенную роль играл, как отмечает Ю. Кшижановский⁴, пассивный характер присвоения польской литературой западного романа: переводам или переработкам была чужда оригинальность, творческая самостоятельность. Особое значение имел факт, что сама тематика и некоторые мотивы романа западноевропейского Средневековья были чужды культурно-историческим традициям Польши, где не было рыцарей⁵, а основной процент горожан составляли иноземцы (в основном немцы и евреи).

Итак, по заказу книгоиздателей занимались переводами романов писатели второстепенные, иногда просто любители, что, естественно, не могло не сказаться на художественном уровне. Тем не менее несомненна историческая заслуга в развитии романа на национальной почве таких писателей, как Ян из Кошичек, переводчик «Мархолта» (1521), «Истории семи мудрецов» («Понциан») (1540) и др., Бернат из Люблина («Жизнь Эзопа», 1522), Бальтазар Опэчь (апокрифический роман «Житие Господа Иисуса Христа», 1522), Ян Сандэцкий-Малецкий и др.

ми вытекающими отсюда структурно-стилистическими последствиями. Особый аспект — общеизвестное генетическое влияние рыцарских романов (каролингский цикл, романы «Круглого Стола») на эти поэмы.

⁴ Krzyżanowski J. Romans polski wieku XVI. Warszawa, 1962, s. 23.

⁵ Этим, вероятно, объясняется незначительное число польских переводов рыцарского романа, столь популярного на Западе.

Среди первых печатных изданий, рассчитанных на массового читателя, преобладают книги городского народного эпоса, или — по определению Ю. Кшижановского — «шутовского» романа.

В 1521 г. появляется перевод «Мархолта»⁶, сделанный бакалавром Яном из Кошичек. Книга эта пользовалась большой популярностью, о чем свидетельствуют многочисленные переиздания. Ян из Кошичек проявил незаурядные способности, найдя адекватные польские аналоги многочисленным латинским идиомам оригинала. Стремясь к верности не столько филологической, сколько смысловой, бакалавр Ян смело (и удачно) вводит польский народный юмор, разговорные обороты. Особенно великолепна галерея имен и прозвищ, позаимствованных из крестьянской традиции, жаргона корчмы и разного рода «непотребных мест». Интересно — в сравнении с оригиналом — использованы переводчиком экспрессивные возможности поэзии. В латинском подлиннике лишь спорадически встречается леонинский стих. Бакалавр Ян, пользуясь в основном восьмисложным силлабическим стихом (имеющим в Польше давнюю средневековую традицию), дает остроумные и ошеломляющие по неожиданности своей логики ответы Мархолта на мудрые речи Соломона в преимущественно рифмованной форме. Тем самым, с одной стороны, достигается максимум экспрессивности и облегчается запоминание на слух изречений в виде остроумных сентенций, пословиц, поговорок, с другой — чисто пластическое развитие образа оригинала (путем амплификации и развертывания, восполнения, например, обобщенной сентенции в конкретную сценку). Многие пословицы и поговорки, созданные Яном из Кошичек на основе прозаического латинского «Маркольфуса», превосходят выразительностью оригинал и до сих пор живут в польской традиции. На основе имеющихся в настоящее время данных можно предположить, что «Мархолт» переиздавался в Польше еще в начале XVII в. Большой популярностью

⁶ «Rozmowy, które miał król Salomon mądry z Marcholtem grubym a sprosznym...»

он продолжал пользоваться на чешских, словацких и венгерских землях⁷.

«Жизнь Эзопа» в стихотворном⁸ переводе Берната из Люблина выходит в 1522 г.⁹ (в книгу были включены и басни Эзопа). Под пером этого первого польского литератора, писавшего исключительно на родном языке, инациональное средневековое творение обретает близкое полякам звучание, идейное и психологическое. В этом немаловажную роль играет концепция литературного языка, в создании которого Бернату принадлежат особые заслуги. Представитель третьего сословия, он обращается к живому разговорному языку горожан, вводит характерную для обыденной бытовой речи лексику и фразеологические сочетания, сближая новосоздаваемый национальный литературный язык с языком повседневным. Однако вскоре — в период расцвета польской ренессансной поэзии — стихотворный труд Берната оказывается архаичным. Новым переводам басен Эзопа предпосылается уже прозаическое изложение жизни их автора, не имеющее, однако, характера романа.

Польский перевод «Эйленшпигеля» появляется около 1530 г. — вскоре же после немецкого издания, дав начало не только долгой жизни своего польского двойника Совизжала¹⁰ в литературе и фольклоре Польши, но и

⁷ См.: *Krzyżanowski J. Romans polski...*, s. 162.

⁸ В Чехии в этот же период появляется прозаический перевод Яна Альбина.

⁹ Сохранилось лишь издание 1578 г. «*Zywot Ezopa Fraga, mędrca obuczajnego*».

¹⁰ Совизжал (*Sowizrzał*) — первоначально *Sownociardlko*; иные варианты *Sowiżrzał*, *Sowizdrzał* — польская калька с *Fulenspiegel*, *Ulenspiegel*, аналогичная английской *Howglass*, *Owglass*, латинской *Noctual speculum*. Название это, по-видимому, соотносится и одновременно противопоставляется разного рода распространенным «Зерцалам». Это своеобразная полемика с ними — их идеями, этикой, стоверности этих произведений, которые с тех пор стали считаться (и реотипом. Poleмика эта распространяется и на сферу стиля, манеры изложения, саму поэтику, где пародируется и как бы воспроизводится в кривом зеркале повествовательная техника «Зерцал». И здесь полемика идейно-тематическая перерастает в литературно-эстетическую, шире, полемику одной литературной концепции (простонародной, плебейской) с другой — «официальной», «ученой», общепринятой в иных социальных сферах. Именно в этой полемике, этом противопоставлении истоки столь специфичной для народно-городской литературы концепции «мира наизнанку». Poleмика эта, отраженная и подчерк-

породив целое направление, вошедшее в историю как «совизжальское». Западноевропейский народный городской эпос, переосмысленный на польской почве, приобретший польский национальный колорит, вобравший в себя польские мотивы, был тем самым включен в систему польского фольклора и польской литературы. Имя Совизжала стало одним из распространенных псевдонимов, под которым выступали авторы плебейской, или — как ее потом называли — совизжальской литературы, особенно расцветающей на рубеже XVI и XVII столетий. Ее творцами были деклассированные выходцы из мелкой шляхты, низшего духовенства, горожане, студенты (из шляхты, мещан и крестьянства), мелкие служащие, учителя (нередко безработные), бакалавры. Свои произведения — памфлеты, сатиры, лирику, комедии, интермедии, фарсы, моралите, мистерии, рассказы, сборники фразек, песен, фацеций, поговорок, афоризмов, притч и анекдотов — они издавали или распространяли в рукописях анонимно: процветала духовная цензура, а преследования инквизицией, равно как и светскими властями, еретиков и безбожников были безжалостны. Анонимность имела и свою внутрилитературную, эстетическую обусловленность: сознательная стилизация писателей под Совизжала, выступающего иногда одновременно в роли главного героя и автора-повествователя. Крупнейшим средоточием этой литературы был Краков — центр торгово-промышленной, научной и культурной жизни Польши. Отсюда совизжальские творения расходились по всей стране, продавались с лотков на площадях и ярмарках, декламировались, распевались, инсценировались бродячими актерами (рыбалтами) и скоморохами в корчмах, постоянных дворах, на улицах и усадьбах. Такими путями Совизжал попал к восточным славянам. В России во второй половине XVIII в. выходят четыре издания походов Совизжала, который выступает под переосмысленным (либо недопонятым переводчиками?) именем Совесть-драла. В Польше после первого перевода появился другой. В настоящее время трудно что-

нутая в самом названии — имени центрального персонажа и главного героя, — предстает как спор обязующего «благолепия» и его «безобразной» противоположности, символизируемой самим внешним обликом совы — птицы уродливой, а в то же время являющейся в Средневековье символом мудрости.

либо сказать о характере переводов и художественных особенностях первого поколения польских Совизжалов; из множества разных изданий второй половины XVI в. до наших дней дошел лишь фрагмент книги, изданной в 1562 г. Позднейшие переводы цикла об Эйленшпигеле (преимущественно с чешского и немецкого) переиздавались вплоть до первых десятилетий XVIII в. Позднее появились новые переводы.

Следующим этапом этой линии в истории романа будет совизжаловская проза времен Барокко.

Исторические ¹¹ романы

Наряду с народными книгами о Мархолте, Эзопе и Совизжале большую популярность снискали в Польше романы о великих мужах древности. Историческая правда здесь переплеталась с легендой, свидетельства древних с позднейшими наслоениями. Творения такого рода доставляли читателям не только развлечение или то, что мы называем эстетическим наслаждением, но и были своего рода пищей духовной, утоляли глад познания, играли роль учебника, выступая как энциклопедия древнего мира. В этом отношении особая роль принадлежит роману об Александре Македонском — одном из любимейших литературных героев европейского Средневековья. Помимо разного рода исторических трудов и хроник нашей эры, опирающихся на предшествующую историографию и литературу, деяния Александра Македонского были известны также благодаря роману, приписываемому Каллисфену (ок. 370—327 гг. до н. э.), греческому историку и философу, ученику Аристотеля. Каллисфен сопровождал великого полководца в походах, а впоследствии был казнен по подозрению в участии в заговоре. В действительности роман об Алек-

¹¹ Собственно историческими они были в некоторых случаях вплоть до эпохи Просвещения: и обычные читатели и эрудиты считали подлинными описываемые в них события. Некоторые из этих творений, как, например, «История Александра Великого», «Троянские истории», включались в качестве исторических документов в разные хроники (о хронографической «Александрии» см.: *Истрин В. М.* Александрия русских хронографов. Исследование и текст. М., 1893). «Век разума» (эпоха Просвещения) окончательно развеял чары достоверности этих произведений, которые с тех пор стали считаться (и называться) псевдоисторическими.

сандр Великом, где смешались правда и вымысел (а о хронологическом и географическом правдоподобии вообще трудно говорить), возник, по-видимому, в Александрии, а затем подвергся разного рода восполнениям и переработкам. Творение псевдо-Каллисфена было переведено на персидский, сирийский, армянский, еврейский, латинский и другие языки. В латинском варианте (IV в.) благодаря Юлию Валерию Полемию он проникает в западноевропейские литературы (и хроники). Наряду с псевдо-Каллисфеном с X в. распространяется «*Historia Aleksandri Magni, regis Macedoniae, de proelis*» — латинский перевод с не известного ныне греческого оригинала, сделанный неаполитанским архипресвитером Леоном. Эти произведения оставили глубокий след в средневековой литературе Италии, Франции, Англии, Германии и других стран. В Польше вариант Леона, судя по хронике Кадлубэка, был известен, по крайней мере, с XIII в. Первый известный в настоящее время польский рукописный перевод, сделанный Леонардом из Боньчи, относится к 1510 г. Автор не обладал ни достаточным знанием латыни, ни художественной одаренностью, переводя слово в слово, в результате чего латинский синтаксис был механически перенесен в польский текст. По своей лексике стилю и технике перевода — это типичное творение Средневековья, представляющее сугубо историко-литературный интерес с точки зрения формирования языка национальной художественной прозы. Отличительной чертой рукописи является также множество следов воздействия восточнославянской лексики и фразеологии, что свидетельствует об этнической принадлежности автора, воспитанного в кругу польской культуры. Первый печатный перевод («*Historia o ziwocie i znamientich sprawach Alexandra Wielkiego krola macedońskiego*») неизвестного автора вышел в 1550 г. По своему уровню он соответствует требованиям времени. С тех пор роман этот многократно переиздавался вплоть до 1766 г. и оставил много отзвуков в польской литературе (и фольклоре) от эры Рея и Кохановского (Возрождение) до времен Нарушевича и Красицкого (Просвещение)¹². Другим произведением,

¹² Помимо указанных ранее русских работ об этом романе, см.: Meyer P. *Alexandre le Grand dans la littérature française du Moyen-Age*. Paris, 1886; Magoun F. P. *The Gestes of King Alexander of Ma-*

знакомящим поляков с историческими и легендарными, вымышленными персонажами древней истории, было «Жизнеописание философов» («Zywoty philozofow...», 1535) Вольского (Марчина Бельского) — сборник своего рода биографических рассказов, где наряду с Сократом, Платоном, Фемистоклом появляются Александр Македонский (сокращенный вариант известного романа), чернокнижник Вергилий, мудрец Секундус — убежденный противник женского пола, и т. д. Книга Вольского — перевод «De vita ac moribus philosophorum ac poetarum veterum» оксфордского профессора Г. Берли, скомпилировавшего разного рода средневековые повествования и легенды. Польский перевод, сделанный на основе чешского варианта (1514) М. Конача, особыми художественными достоинствами не отличается и интересен лишь как своего рода проводник известных на Западе, но новых для Польши мотивов¹³. Несколько позднее — в 1563 г. — появляется польский вариант «Троянской истории», известной в литературах Запада с XII в. и породившей множество национальных разновидностей (в стихах и прозе). Генетически роман восходит к двум сочинениям, из которых одно¹⁴ приписывалось Диктису, греку с острова Крит, сподвижнику царя Идоменея, другое¹⁵ — фригийцу Дарету, жрецу Ифеста в Трое. Оба повествования, якобы написанные очевидцами и участниками Троянской войны, пользовались в Европе чрезвычайной популярностью, вызвав множество переработок, из которых две — «Pergama» епископа из Тура де Лявардэна (XII в.) и «De bello Trojano» И. Искануса (XIII в.) — были известны и в Польше со времен Средневековья. В XII в. французский трувер Бенуа де Сент-Мор на основе этих повествований (отдавая, впрочем,

cedon. Two Middle-English Alliterative Fragments. Cambridge, 1929; Müller H. E. Die Werke des Pfaffen Lamprecht. München, 1923. О польских судьбах этого романа см.: *Przegonia-Kryński M. Z. Historia Aleksandra w tłumaczeniu Leonarda Bonieckiego*. — «Prace Filologiczne», IX, 1920; *Brückner A. Ruskopolski rękopis z r. 1510*. — «Slavia» VII, 1928; *Krzyżanowski J. Romans polski...*, s. 27—37.

¹³ См.: *Krzyżanowski J. Romans polski...*, s. 44—48. См. также: *Chrzanowski J. Marcin Bielski*. Warszawa, 1906. Wyd 2—1926.

¹⁴ «Ephemeris belli Trojani» — известен греческий оригинал III в. и латинский текст IV в.

¹⁵ «De excido Trojal» — известен латинский текст V в.

предпочтение Дарету) создает стихотворный роман с Трое, где события и герои древности были воспроизведены в соответствии с воззрениями, вкусами и этикетом средневекового рыцарства. Латинский перевод итальянца Гвидо де Колумна (XIII в.) способствует тому, что роман Бенуа де Сент-Мора приобретает европейскую известность и становится исходным пунктом множества обработок и подражаний, среди которых — «Песнь о Трое» (ок. 1200) Хэрборта фон Фритцлара, «Книга о Трое» (1287) Конрада из Вюрцбурга, «Филострато» (1340) Джованни Боккаччо, «Троил и Кризенда» (ок. 1385) Чосера, «Троил и Крессида» (ок. 1602) Вильяма Шекспира и многие другие¹⁶. В Польше латинский вариант Г. де Колумны был также известен, о чем свидетельствует несколько дошедших до нашего времени рукописей XV в. Возможно, существовал и печатный вариант, о чем можно предполагать на основе упоминания в «Житии Господа Иисуса Христа» (1522) Бальтазара из Опэча. Неизвестный автор дошедшего до нас польского печатного издания «Троянской истории» (1563)¹⁷, основываясь на повестях Диктиса и Дарета, создает новый вариант. Предпочтение отдается Дарету — на его основе строится последовательность изложения, восполненного несколькими эпизодами из Диктиса. Польский автор, подобно Вольскому, пользовался и иными источниками (вероятно, хрониками), дабы расширить и прокомментировать скупое повествование Дарета с нередко длинными перечнями лиц и событий. В предисловии автор

¹⁶ Русский перевод «Истории разрушения Трои» Гвидо де Колумна появился на рубеже XV—XVI вв. Один из русских вариантов многочисленных в европейской письменности мотивов Троянской войны, включенный в Хронограф редакции 1617 г. (глава «О золотом руне волшебного овна»), является переработкой одной из глав польской «Хроники всего света» (1551) М. Бельского. В этой связи следует отметить, что в ценном исследовании О. В. Творогова «Троянские сказания. Средневековые рыцарские романы о Троянской войне по русским рукописям XVI—XVII веков» (Подготовка текста и статьи О. В. Творогова. Комментарий М. Н. Ботвинника и О. В. Творогова. Л., 1972) есть некоторые неточности: на с. 159 указано 3-е из известных издание труда Бельского, притом с ошибками в написании (возможно, по вине типографии). Итак, должно быть: *Kronika, to jest historia świata*. Первое издание вышло в Кракове в 1551 г. под названием «*Kronika wszystkiego świata*».

¹⁷ «*Historia barzo piękna... o zburzeniu a zniszczeniu onego sławnego a znamenitnego miastha y państwa trojańskiego*».

подчеркивает моральную, дидактическую сторону романа, указывая, что именно это побудило его заняться переводом. В то же время, как выявил Ю. Кшижановский, неизвестный автор руководствовался не только утилитарными соображениями, но проявил художественное чутье и вкус, развивая некоторые сцены (например, встреча Париса и Елены, оплакивание Еленой Париса) пластичностью описаний и попытками психологических обоснований поступков героев. Особый интерес представляет язык романа, яркий и образный, преисполненный специфичным колоритом эпохи польского Возрождения, насыщенный национальными пословицами, поговорками, притчами. Обращает внимание лексическое богатство и дифференциация стиля в зависимости от характера изображаемых персонажей и ситуаций (язык быденного общения, язык военных, язык государственных мужей, правителей и политиков). Тем самым античный мотив, переосмысленный в польском языковом материале, обретает специфически польский колорит и национальное звучание, близкое аналогичным событиям и явлениям польской действительности. По своим художественным достоинствам это произведение, лишь дважды переиздававшееся в свое время, занимает одно из ведущих мест в польской художественной прозе XVI в. А его значение тем более велико, что выходит за рамки своего жанра, оказывая влияние на крупнейшее драматическое творение польского Возрождения — «Отказ греческим послам» (1578) Яна Кохановского¹⁸.

Другим творением с исторической тематикой была «История деяний Аттилы» («*Historia spraw Atyle*», 1574), переведенная Цыприаном Базыликом с латинской книги, автором которой был примас Венгрии Миклош Олай. Автор в своей насыщенной патриотизмом книге стремится к воспроизведению исторических фактов, от-

¹⁸ Помимо упоминавшихся ранее русских работ, посвященных «Троянской истории», заслуживают внимания: *Joly A. Benoît de Saint-More et le Roman de Troie*. Paris, 1870; *Greif W. Die Mittelalterlichen Bearbeitungen der Trojanersage*. Marburg, 1886; *Barnicle M. E. The Seege or Batayle of Troye, a Middle English Metrical Romance*. 1929, Earby English Texts Society. О «Троянской истории» в Польше см.: «*Historia trojańska*», 1563. Wyd. S. Adalberg. Kraków, 1896; *Krzyżanowski J. Romans polski...*, s. 37—43. Новейшим исследованием о судьбах «Троянской истории» в древнерусской литературе является труд О. В. Творогова (см. «Троянские сказания»).

брасывая многочисленные легенды о вожде гуннов. Вместе с тем вплетение в повествование разного рода бытовых мотивов, описание различных предзнаменований, волшебств и знаков, предвещающих те или иные события, равно как и характер авторских отступлений и рефлексий, сближает это произведение с современными ему «историческими» романами¹⁹. Перевод Базылика отличается верностью оригиналу и стилистической отточенностью. Его отзвуки встречаются в «Хронике польской, литовской, жмудской и всея Руси» (1582) М. Стрыйковского, которая благодаря чисто художественным достоинствам и поэтизации прошлого станет популярной в эпоху романтизма (к ней будут обращаться Мицкевич, Словацкий, Крашевский и другие писатели XIX в.)²⁰.

Рыцарские романы

Со второй половины XVI в.— согласно обнаруженным до сего времени материалам — начинают издаваться в Польше западноевропейские рыцарские романы, при-

¹⁹ В переводе того же Ц. Базылика несколько ранее (1569) появилось подобного рода произведение М. Барлетия о Скандербеге. Интерес к албанскому князю связан с аптитурецкой политикой Речи Посполитой. Русский вариант — «Повесть о Скандербеге, княжати албанском» (наиболее ранний из известных списков относится к середине XVII в.) восходит к польской «Хрошке всего света» М. Бельского (1-е изд. 1551). Первая публикация: «Повесть о Скандербеге». Изд. подг. Н. Н. Розов, Н. А. Чистякова. М.—Л., 1957. Здесь в Приложении (с. 121—122) неточность: «Хрошка всего мира» и «Польская хроника» не разные произведения Бельского, а разные названия одного и того же труда. «Польская хроника» (1597), изданная уже после смерти М. Бельского, является вариантом, переработанным и дополненным его сыном Иоахимом (ок. 1550—1599), поэтом и историком. Другая неточность относится к информации об изданиях. Итак, в XVI в. известны издания 1551, 1554, 1564, 1597 гг., а также сведения об издании 1548 г.; в XVII в. «Хроника» Бельского вообще не издавалась; в XVIII в.— изд. 1764 г., в XIX в.— 1829—1833, 1856 гг.; в XX в. публиковались лишь фрагменты в составе различных антологий (1928, 1953, 1955, 1958). Первый из известных русских переводов — 1564 г. (фрагмент о Магомете) изд. 1578—1580 гг. Полный белорусский перевод А. Брежевского датируется 1584 г. (см.: Bibliografia literatury polskiej. «Nowy Korbut», t. 2. Warszawa, 1964, s. 27).

²⁰ О книге Олая см.: *Веселовский А. Н.* Из истории романа и повести, вып. II. СПб., 1888; *Пытин А. Н.* История русской литературы, т. II. СПб., 1907; *Ancona A. D.* La Leggenda d'Attila.— «Studi di Critica et Storia Letteraria». Bologna, 1880; *Krzyżanowski J.* Romans polski..., s. 48—51.

шедшие сюда благодаря немецкому посредничеству. Первый из дошедших до нас романов этого типа — «История о цесаре Оттоне» — появился в 1569 г. Его генеалогия восходит к начальному периоду формирования европейского романа: различные древние мотивы (библейские; раннехристианские; исторические, встречающиеся в хрониках и рыцарском эпосе) неизвестный автор *chansons de geste* скомпоновал под названием «Florent et Octavien». Это творение в XIII в. подверглось переработке, в результате которой возник роман в стихах «Octavien», переведенный вскоре на английский. Затем этот стихотворный вариант стал основой прозаического, попавшего в печать значительно позже — лишь в 1560 г. («L'histoire de Florent et Lyon enfents de l'empereur de Rome, Octavien»), который был переведен на немецкий Вильгельмом Зальтцманом (Страсбург, 1535). Этот вариант стал основой польского перевода, стилистически довольно неровного, местами искажающего подлинник. Удалось переводчику комические эпизоды (характерная черта «Оттона» в сопоставлении с другими рыцарскими романами). Местами польский автор восполняет отдельные мотивы, удачно вставляет свои юмористические комментарии, что наряду с живым разговорным языком и пословицами в значительной степени компенсирует переводческие просчеты. «История о цесаре Оттоне»²¹ пользовалась большой популярностью (в этом отношении, возможно, имел определенное значение мотив войн с мусульманами) и неоднократно переиздавалась вплоть до конца XVIII в.²²

Одновременно с «Историей о цесаре Оттоне» была издана «Мелюзина» в переводе Марчина Сенника. Этот роман был создан в 1387—1393 гг. французом Ж. д'Арра, придворным князей де Берри, как своего рода история рода Люзиньян и одновременно нечто вроде дидактического романа для княжеских наследников. Генеалогическая легенда о русалке («Mère Lusine») — родоначальнице рода — переплетается с темами и фактами, по-

²¹ «Historia piękna i krotochwilna o Othonie, cesarzu rzymskim...»

²² Об этом романе см.: *Пыпин А. Н.* Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских. СПб., 1857, с. 237—239; *Прашицкий С. Л.* Обзор материала по истории средневековой повести в Польше. — «Изв. ОРЯС АН», 1902, т. VII, кн. 1, с. 354; *Krzyżanowski J.* *Romans polski...*, s. 57—66.

черпнутыми из латинских хроник, мотивами рыцарских романов и преданий (в частности, о короле Артуре и рыцарях Круглого Стола), с материалами, известными по географическим и историческим трактатам эпохи. Роман д'Арра, снискавший известность, был в 1456 г. переведен на немецкий язык Тюрингом фон Рингольтингом из Берна. Изданный впервые в 1474 г. в Аугсбурге и неоднократно переиздаваемый в течение XV—XVI вв., этот вариант стал основой польского перевода («Historia wdzięczna o szlachetnej a pięknej Meluzynie», 1569)²³, довольно удачного для своего времени, если не считать искажений (иногда довольно забавных) в переводе имен и географических названий. В Польше «Мелюзина» снискала широкую известность, о чем свидетельствует фольклор и многочисленные переиздания вплоть до XIX в., когда был сделан новый ее перевод²⁴.

Вероятно, в тот же период, что «Оттон» и «Мелюзина» появилась и «Магелона» («Historia o Magelonie, królownie neapolitańskiej»). Популярность ее была такая, что предполагаемые издания XVI в. и большинство изданий XVII—XVIII вв. было «зачитано» абсолютно. Самый ранний дошедший до нашего времени экземпляр — без первых страниц — относится к середине XVII в. Перевод этот, по-видимому, был создан после 1565 г. (когда появился перевод чешский, о котором вспоминает польский автор), но до 1587 г. (сохранилась опись имущества краковского переплетчика, датированная этим годом, где между прочим упоминается о том, что «Магелона» продавалась за четыре гроша)²⁵. По своему сюжетному характеру (разлучение влюблен-

²³ До нашего времени дошел экземпляр издания 1641 г.

²⁴ *Krzyżanowski J.* Romans polski..., s. 66—71; см. также: *Baudot J.* Les Princesses Yolande et les Ducs de Bar de la famille des Valois. Première partie: Melusine. Paris, 1900; *Hoffrichter L.* Die ältesten französischen Bearbeitungen der Melusinsage. Halle, 1928; *Bergman G.* The Melusina saga. The text in UUB Slav. 34 and Study in 17th century literary language in Russia. Uppsala, 1964. Об этом романе на Руси см.: *Пыпин А. Н.* Очерк... *Пыпин А. Н.* История русской литературы, т. II; *Пташицкий С. Л.* Обзор..., с. 349; *Булгаков Ф.* История о Мелюзине.— «Памятники древней письменности», вып. II, 1880; *Małek E.* Staroruska «Meluzyna» i jej stosunek do polskiej wersji powieści.— «Slavia Orientalis», 1974, № 1.

²⁵ См.: *Krzyżanowski J.* Romans polski..., s. 71.

ных бурей и пиратами) «Магелона», с одной стороны, связана с античным романом («Аполлон Тирский», «Эфиопика»), с другой (мотивы отдельных эпизодов) — с восточными веяниями («Тысяча и одна ночь» и др.), распространенными в европейской новеллистике. Третьей составной частью является легенда, связанная с основанием храма святого Петра и Павла на острове Магелон (поэтому герой романа наречен Петром, а его возлюбленная Магелоной)²⁶. Роман возник в XV в. — как предполагают — в окружении Рене д'Анжу в период его пребывания в Неаполе (1438—1442) и быстро приобрел европейскую популярность: появляется перевод на латыни — этом международном европейском языке своего времени, затем разного рода переводы и обработки в разных жанрах (роман, поэма, драма) — в стихах и прозе — на испанском, каталонском, португальском, итальянском, голландском, английском, немецком, греческом, чешском и других языках. Польский перевод сделан с немецкого (1527, изд. 1535), принадлежащего перу Файта Варбэка, который в свою очередь воспользовался французским оригиналом. Великолепный стиль польского перевода, равно как и многочисленные восполнения, переработки и развитие изначального варианта, свидетельствует о незаурядном таланте польского автора.

«Магелона» по сравнению с другими рыцарскими романами чрезвычайно насыщена элементами риторики, проявляющимися в монологах и диалогах действующих лиц. Польский автор, явно питающий пристрастие к риторике, развил этот компонент произведения, расширил и ввел новые обширные фрагменты, где герои изливают свои мысли и чувства, причем после этих эмоционально-риторических живописаний следуют философско-морализаторские назидания авторских отступлений. Если немецкий переводчик смягчает католический колорит французского оригинала, приводя его в соответствие с протестантскими воззрениями и вкусами, то польский автор «вновь» насыщает повествование католицизмом, сближая тем самым роман с особенностями польского национального мировосприятия. Особый интерес вызы-

²⁶ В России этот роман, переведенный с польского во 2-й половине XVII в., известен под названием «История о рыцаре Петре Златых Ключей».

вает насыщение повествования историческими деталями и бытовым колоритом, что особенно ярко проявляется в той части романа, где действие происходит в Турции. Поляки, непосредственно соприкасавшиеся с татарским Крымом и Турцией, имели об этой части Востока более конкретное и широкое представление, нежели сам западноевропейский автор и его переводчики. Поэтому польский вариант романа в своих ориентальных фрагментах благодаря довольно ярко воспроизведенному местному колориту превосходит французский оригинал. Многократно переиздаваемая в XVII и XVIII вв., заново переведенная в XIX в. и ставшая любимой народной книгой, которая продавалась на ярмарках, «Магелона» оставила заметный след в польской литературе, культуре и фольклоре²⁷.

Последний из известных в настоящее время рыцарских романов в Польше XVI в. — «Фортунат»²⁸. Происхождение этого произведения, где элементы рыцарского романа переплетаются с авантюрными и сказочными, неясно. Самый старший из обнаруженных западноевропейских текстов был издан в Аусбурге в 1509 г. Переводы, прозаические, стихотворные и драматические переработки «Фортуната» встречаются в разных литературах Запада, но особую популярность он приобрел в Германии, что, может быть, свидетельствует о немецком происхождении этого произведения²⁹. В Польше,

²⁷ Среди западноевропейских работ о «Магелоне» выделяется вступление Иоханнеса Больтэ, издавшего этот роман в 1894 г. См.: «Die schöne Magelone» von Veit Warbeck, 1527. Hrsg. von J. Bolte. Weimar, 1894; см. также: *Bees N. A. Der französisch-mittelgriechische Ritterroman «Imberios und Margarona»*. Berlin, 1924. У нас этим романом занимались: А. Н. Пыпин («Очерк...», с. 233—237; «История русской литературы»), С. Л. Пташицкий («Обзор...», с. 350), А. С. Орлов («Переводные повести феодальной Руси и Московского государства XII—XVII веков». Л., 1934, В. И. Рязанов («Непосредственный источник романа о Петре Златых Ключах». — «Изв. ОРЯС АН», 1911, т. XVI, кн. 3, с. 141—150). Обобщающее монографическое исследование обширного комплекса проблем, связанных с этим романом, содержится в книге В. Д. Кузьминой «Рыцарский роман на Руси» (М., 1964). О польском варианте «Магелоны» см.: *Krzyżanowski J. Romany polski...*, s. 71—77.

²⁸ Сохранился единственный экземпляр XVI в., изданный около 1570 г. в Кракове.

²⁹ Судьбы мотива «Фортуната» в немецкой литературе прослеживаются от драматической переработки Ганса Сакса (1553) до Тика и Уланда в XIX в.

судя по устной традиции XVI в., упоминаниям в книгах XVII в., фольклорным отзвукам, этот роман и переиздавался и пользовался известностью. В качестве популярной «народной» книги он был переиздан в 1884 г. В 1926 г. вышло комментированное издание этого романа³⁰, подготовленное Ю. Кшижановским.

Назидательные романы

Еще для Средневековья рыцарские романы были столь же характерны, сколь и романы морализаторские, нравоучительные, назидательные. Собственно, это своего рода отражение двух сторон одной эпохи — эпохи воинствующего христианства, эпохи креста и меча. Многие морализаторские романы были своего рода «литературными трофеями» эпохи крестовых походов и европейской экспансии на Восток. Древние ориентальные мотивы подвергались христианской переработке и служили делу воспитания и назидания уже на европейской почве. Такими были популярные на Западе и известные в средневековой Польше уже упоминаемые сборники новелл, переведенных с арабского, — «*Disciplina clericales*» Петруса Альфонси (Альфунсия), крещенного испанского еврея (род. в 1050 г.) и «*Directorium vitae humanae*» Иоанна из Капуи. Подобно происхождение и знаменитой «Истории семи мудрецов», переведенной на большинство европейских языков и ставшей популярнейшей народной книгой, давшей европейской литературе множество мотивов, вошедшей в фольклор и культуру разных народов. Ее обрамляющая композиция³¹ — классическая для литератур Востока (типичный образец — «Тысяча и одна ночь», позднее снискавшая общеевропейскую известность) — стала популярной схемой не

³⁰ Об этом романе см.: *Lázár B.* Über das Fortunatusmärchen. Leipzig, 1892; *Günter H.* Zur Herkunft des Volksbuchs von Fortunatus und seinen Söhnen. Treiburg im Breisgau, 1914; *Stridter J.* Der polnische «Fortunatus» und seine deutsche Vorlage. — «*Zeitschrift für Slavische Philologie*», XXIX, 1960; *Krzyżanowski J.* «Romans polski...», s. 77—84.

³¹ Обзор научных трудов, посвященных этой проблеме, см.: *Méñéndez y Pelayo M.* Orígenes de la novela, t. I. Buenos Aires, 1943, p. 31—97; *Гринцер П. А.* Древнеиндийская проза (обрамленная повесть). М., 1963, с. 193—197.

только для писателей Средневековья. По этому принципу построены такие крупнейшие творения Возрождения, как «Декамерон» Боккаччо и «Кентерберийские рассказы» Чосера. Существовало несколько своего рода первовариантов (греческий — IX в., латинский — XII в., французский — ок. пол. XII в., испанский — 1253 г.), давших многочисленное европейское потомство. Польский текст восходит к латинской рукописи 1342 г., издаваемой от 1475 г. («*Historia septem sapientum Romae*»), которая породила два варианта — «*Historia Columniae Novercalis*» (1-е изд. — 1489 г.) и «*Pontianus. Dicta aut facta septem sapientum*» (1-е изд. — 1512 г.). Причем «Понциан» неоднократно включался и в знаменитые «Римские деяния» («*Gesta Romanorum*»), чем и объясняется название самого старшего из дошедших до нас польских изданий: «Понциан, который содержит в себе различные повести милые очень для чтения, взятые из Римской истории» («*Poncjan, który ma w sobie rozmaite powieści miłe barzo ku czcieniu wzięte z Rzymskich dzieiów*», 1540). Переводчик — уже известный нам по «Мархолту» Ян из Кошичек — успешно справился с задачей присвоения польской литературе этого популярного на Западе и в Польше (в латинском варианте) произведения. Живость и сочность разговорного языка, половицы и поговорки, обороты, типичные для обыденной речи, — все это предредило успех «Понциана» у массового читателя в течение трех столетий. По всей вероятности, издание 1540 г. не было первым (которое, как полагает Ю. Кшижановский, появилось до 1530 г.). С тех пор «Понциан» переиздавался вплоть до нашего времени, стал поистине народной книгой, перешел при польском посредничестве в белорусскую, украинскую, русскую и армянскую³² литературы XVII в.³³

³² Армянский перевод (1624) был сделан жителем Замостья Якубом Токатом, придавшим своему варианту восточный колорит. Много позднее появился французский перевод с армянского, причем переводчик не подозревал, что имеет дело с одной из адаптаций известного во Франции латинского оригинала. См.: *Macler F. La version arménienne de l'Histoire des Sept Sages de Rome*. Paris, 1919; *Krzyżanowski J. Romans polski...*, s. 102.

³³ У нас о «Семи мудрецах» писали: А. Н. Пыпин («Очерк...»; «История русской литературы»), Ф. И. Буслаев («Мои досуги», т. II. М., 1886); А. Н. Веселовский («История русской словесности» А. Д. Галахова, т. I. СПб., 1880), А. С. Орлов («Переводные повести...»). См.

По своему духу (морализаторство, назидательность, дидактизм) «Семи мудрецам» близки знаменитые во всей Европе «Римские деяния», представляющие, однако, иной композиционный тип, по своему характеру являющий собой более раннюю стадию складывания романа из отдельных новелл. «Римские деяния», известные в огромном количестве вариантов, представляют собой сборник притч, рассказов, новелл, сказок, параболических иносказаний, фацеций, анекдотов и целых романов, общее число которых достигает трехсот — четырехсот. Эти разные жанры с различным содержанием, генетически восходящие к литературам Востока, европейской античности и Средневековью, почерпнутые из разных видов письменности — литературы художественной и агиографической, трактатов полигисторских и теологических, равно как и фольклора, — объединены не сюжетно, а композиционно. Обусловленность же их композиционного (т. е. в рамках одного сборника) единства перенесена из сферы художественно-структуральной в сугубо вербальную: разные жанрово и тематически типы прозы объединены экспозиционной формулой, предшествующей каждому повествованию и гласящей, что события, здесь описываемые, имели место в древнем Риме во времена правления такого-то и такого императора. Своего рода заключительной формулой, как бы играющей роль, выполняющей функцию эпилога, была сакраментальная фраза, завершающая каждое повествование, и гласящая, что главный персонаж «в покое закончил дни свой». Такая общность в сумме образует своего рода общий мотив, связанный с местом действия. Другой связующий элемент — прагматический — образует некую типологическую общность (в сфере идейно-тематической): отдельные повествования группируются в циклы по принципу повествовательных иллюстраций к десяти заповедям, святым таинствам, главным грехам и т. п. Из каждого описанного события выводится мораль в духе христианского вероучения, причем фабула предстает уже в аллегорическом переосмыслении: события и персонажи, выступающие в фабуле в реальном, конкретном своем облике, здесь интерпретируются как символы, яв-

также: *Bédier J.* Les Fabliaux. 1925; *Murko M.* Die Geschichte von den Sieben Weisen bei den Slaven. Wien, 1890.

ляющие собой определенные понятия христианской религии и иллюстрирующие определенные ее постулаты и тезисы. Тем самым во второй — интерпретационно-назидательной — части та же самая фабула предстает в ином аспекте и освещении. Действие из сферы материальной переносится в идеальную, духовную, как ее первооснову, ибо (в соответствии с учением) материальное — лишь внешняя оболочка, отражение определенных идей и диктуемых ими закономерностей³⁴. В результате реализации такого рода приемов разные жанры, первоначально существующие самостоятельно или в пределах другого типа композиционных обобщений (или объединений), здесь приобретают определенную типологическую общность, усиливаемую общностью предназначения³⁵, коим является поучение, назидание, морализаторство. В сумме тем самым достигается и общность иного рода, внекомпозиционная, общность не внутри произведения (сборника произведений), а в сфере восприятия. Этой области уделялось особое внимание в поэтике и риторике (не только Средневековья) и светской, и, может быть особенно, духовной. Риторическая установка на восприятие глубоко разрабатывалась теоретиками древности также и в сугубо прагматических целях: знание факторов такого рода и их учитывание в акте художественного творчества и ораторском искусстве обуславливало максимум воздействия на тех, к кому были обращены и на кого рассчитаны эти произведения и орации. Уже на столь раннем этапе развития европейской литературы проблемы ее роли в обществе, характер ее ангажированности (как теперь говорят) были поставлены на научную основу и научно разработаны. Это в то время (как, впрочем, и в будущем) было обу-

³⁴ Такого типа художественная реализация повествования обусловлена философской концепцией видения мира, которую она и призвана отражать. В то же время композиция, являющая собой взаимодействие и сочетание двух планов освещения одного и того же события, ситуации, действия (фабулы), отражает как генетические истоки жанра (устная традиция, повестушки, притчи, с одной стороны, и духовные приклады, проповеди — с другой), так и его инструментальные функции (христианское нравоучение).

³⁵ Фактор уже внешний по отношению к художественной организации каждого из произведений, однако, как уже было отмечено, накладывающий свой отпечаток на характер и отдельные черты этой организации.

словлено связью литературы с определенной идеологией — в данном случае с религией, церковью как институтом, который использовал литературу в идеологической борьбе и идеологическом воспитании.

Аллегорическая, последовательно единая в своем интеллектуальном плане интерпретация каждого очередного составляющего сборник произведения (с разной тематикой, разными жанровыми особенностями, стилем и т. д.) объединяла эти произведения общностью мировосприятия и характером выводов. В результате — подобно разным по цвету, рисунку и значению картам, составляющим одну талию, — различные повествования, иллюстрируя разные стороны человеческого бытия в едином (христианском) освещении, образовывали (в восприятии людей прошлого) единый образ мира — брэнного, преходящего жития и проекции в житие вечное. Этот эффект восприятия достигался интерпретационным единством, повторяющимся от повествования к повествованию, когда в результате этого повторения — как от ступеньки к ступеньке — повторение переходило в нарастание, нарастание в нагнетание неизбежности, непреложности, всеприсутствия и вечности определенных истин и олицетворяющих их, стоящих на их страже сил.

Теперь, с перспективы веков, дабы не впасть в анахронизм, исследователь должен принимать во внимание теоретические, художественные и психологические особенности искусства Средневековья и его восприятия. Это обусловит адекватное восприятие, а тем самым и объективную интерпретацию явлений прошлого. То, что теперь является нам (воспитанным на иных традициях) как художественно-тематический хаос, механическое сцепление эстетически и генетически разных явлений, в свое время являло собой органическое идейно-художественное единство, увлекая и потрясая воображение читателей (слушателей). «Римские деяния» — характерный пример. Вообще же это произведение — яркий иллюстративный материал, на котором можно продемонстрировать, как внешне аналогичные художественные приемы и образность имеют совершенно различный смысл и функции в разные литературные эпохи. В этом отношении «Римские деяния» дают благодатнейший материал для изучения определенных литературных явлений в свете исторической поэтики.

В свое время это произведение было поистине народной книгой христианской Европы, выполняя не только воспитательную миссию, но и прививая художественные вкусы и привычки своим обликом и своей фабулой (вернее — своими обликами и своими фабулами). Оно дало массу мотивов европейским литературам прошлого и нового времени — от Боккаччо и Шекспира до Вольтера и Шиллера, от Мицкевича до Льва Толстого и Марка Твена.

Древнейший (из известных) вариант «Римских деяний» — латинская рукопись 1342 г. Относительно происхождения этого произведения пока нет единого мнения: ученым еще предстоит сопоставить и проанализировать огромное количество уже обнаруженных вариантов разных периодов в разных странах Европы. Среди множества гипотез остановлюсь на концепциях Уэлтера и Кшижановского.

По мнению английского исследователя средневековой письменности³⁶, «Римские деяния» возникли в Англии, где в XII—XIII вв. появляется обширная проповедническая литература на латинском языке, представленная известными в свое время сборниками. На их основе неизвестный компилятор в середине 30-х годов XIV в. создает новый сборник, которому суждено было снискать европейскую известность. Этому способствовали странствующие монахи (особенно шотландские), благодаря которым «Римские деяния» попадают в другие страны, где на их основе возникают местные редакции. Сборник служил своего рода пособием для проповедников, которые черпали из него примеры (*exempla*), иллюстрирующие те или иные тезисы проповеди. Ю. Кшижановский³⁷ высказывает сомнение относительно квалификации «Римских деяний» как подобного рода пособия, указывая на содержащиеся здесь типичные для духовных школ концепции и ораторские эффекты, явно не рассчитанные на широкие массы, недоступные им. Точно так же отнюдь не для амвона предназначались и повествования, направленные против плохих проповедников. В связи с этим высказывается предположение, что «Римские деяния» возникли как поучающий, нази-

³⁶ *Welter J. Th. L'Exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Age. Paris, 1927.*

³⁷ *Krzyżanowski J. Romans polski..., s. 108—109.*

дательный сборник для духовенства, предназначенный как для индивидуального чтения в кельях, так и для чтения общего в трапезной, чему свидетельством распространенность этого произведения в монастырских библиотеках, сама его композиция и, наконец, характер многих морализаций, из которого явствует его вторичность по отношению к фабульному повествованию. Думается, что эти интересные наблюдения и выводы не столько противостоят, сколько восполняют картину, созданную Уэлтером. Суть в том, что сборник возник в духовной среде и для нее же был предназначен. Материал для «внутреннего пользования», о котором пишет Кшижановский, не был превалирующим и выступал наряду с материалом для «пользования внешнего» (примеры для проповедей). Это может свидетельствовать лишь о своего рода универсальности сборника, если речь идет о характере его использования духовенством.

Особый интерес «Римские деяния» представляют как отражение процесса развития *exemplum* от иллюстрации определенных морально-теологических тезисов к жанровой самостоятельности. В этом сборнике, как отмечает Кшижановский, фабульный и морализаторский элементы уравновешены. Сборник же Марчина Поляка из Опавы «*Prophetiarum exemplum*», созданный в 1261—1279 гг., переписываемый и в XV в. переиздаваемый на Западе, являет собой более развитую ступень вышеотмеченного процесса. Фабула здесь главенствует, следы же ее первоначальной — прагматической, иллюстративной — функции сохранились лишь в указаниях, какой тезис иллюстрирует то или иное повествование. О чем это может свидетельствовать? О более древнем происхождении «Римских деяний»? Или о верности их автора старым традициям? Однозначно ответить на эти вопросы пока еще трудно, точно так же, как осветить истоки жанрового генезиса «Деяний». Были ли они некогда сборником назиданий, восполненных затем фабульными иллюстрациями (*exempla*), или наоборот?

В Польше самый ранний дошедший до нашего времени вариант «Римских деяний», насчитывающий сорок повествований, был издан в 1543 г. («*Historie rozmaite z rzymskich i z innych dziejów wybrane...*») ³⁸.

³⁸ Как уже отмечалось, сохранились и польские рукописные варианты «Римских деяний» на латыни (XV в.). По некоторым данным,

Тем самым в обиход национальной литературы был введен целый ряд популярных мотивов, как, например, фрагменты повестей о Варлааме и Иосафате, Стефаните и Ихнилате, приклад о Евiane (ставший основой повести о царе Аггее), восточные и античные сюжеты, а среди последних — античный роман «Аполлон, царь Тирский». Это популярное на Западе произведение, давшее ряд подражаний, многократно перерабатываемое и впоследствии ставшее источником шекспировского «Перикла» (ок. 1608), было известно в латинской рукописи с VI в. В польском варианте «Римских деяний», переведенных с латыни, «Аполлон Тирский» был вставкой, переведенной с чешского. Неизвестный автор, сделавший перевод «Римских деяний» — в основном верный, на хорошем стилистическом уровне, — по своему мастерству несколько уступает Яну из Кошичек³⁹. Сборник этот, ставший одной из любимейших народных книг, многократно переиздавался вплоть до 70-х годов XVIII в., оставил след в польской литературе и стал основой русского перевода XVII в.⁴⁰ Из других морализаторских повестей, распространившихся в Польше XVI в., вызывает интерес стихотворная «История в Ланде» (т. е. в Лондоне), приписываемая Миколаю Рею (1505—1569), снискавшему славу отца польской литературы. Ее сю-

издание 1543 г. не было первым. Ю. Кшижановский предполагает, что существовало издание 1540 г. или даже более раннее (*Krzyżanowski J. Romans polski...*, s. 120). Информация А. Н. Пыпина и (вслед за ним?) А. С. Орлова о появлении первого польского издания «Римских деяний» в 1553 г. неточна. (Ср.: *Пыпин А. Н. История русской литературы*, т. II, с. 512; *Орлов А. С. Переводные повести...*, с. 91). Ошибочно и сообщение А. С. Орлова (с. 93) о том, что польский сборник составляло 39 повествований.

³⁹ Ср.: *Krzyżanowski J. Romans polski...*, s. 124.

⁴⁰ Русскими судьбами «Римских деяний» и путями их проникновения к нам занимались А. Н. Пыпин («Очерк...»; «История русской литературы»), С. Пташицкий («Средневековые западноевропейские повести в русской и славянских литературах», I. «Римские деяния». СПб., 1897), М. Сперанский («История русской литературы», М., 1914), Я. А. Яворский («Повести из «Gesta Romanorum» в карпато-русской обработке конца XVII века». Прага, 1929), А. С. Орлов («Переводные повести...»); M. Murko («Die russische übersetzung des Apollonius von Tyrus und der Gesta Romanorum». — *Archiv für slavische Philologie*, XIV, 1892), J. Polivka («Román o Apollonovi králi Tyrském v české i ruské literatuře». — *Listy Filologické*, XVI, 1889), N. A. Nillsson («Die Apollonius-Erzählung in den slavischen Literaturen». Uppsala — Stockholm, 1949).

жет основан на известном мотиве, встречающемся в различных вариантах в разных странах, фигурирующем и в «Римских деяниях» (повести о царе Феодосии и его трех дочерях). Впоследствии этот мотив стал источником шекспировского «Короля Лира» (1605). Польский автор в описании событий ссылается на устную традицию, рассказы «неких людей», «которые в Ланде, городе этом немецком, бывали». По-видимому, речь идет о мотиве, пришедшем в Польшу из Германии (отсюда и Лондон фигурирует как немецкий город). Аналогичная тема была распространена в немецкой фаэции, поэмах, известна она и по комедии Ганса Сакса. Польский автор развивает отдельные детали, широко использует монолог как сугубо риторический прием назидания, что замедляет развитие сюжета, расшатывает композиционную гармонию. В то же время обращает на себя внимание богатство языка, живость разговорных ноток, обилие пословиц, поговорок, фольклорной образности⁴¹.

По своему характеру к этому же типу романов при-мыкает и аллегорическая «История о Счастье» («Historja o Szczęściu»), изданная впервые в 1522 г. (второе издание вышло в 1524 г. под названием «Фортуны и Добродетели различие»). Как установил В. А. Мачейовский⁴², это был перевод с чешского источника, известного как в рукописи, так и по изданиям 1505 и 1586 гг. («Traktátec kterýž má jméno Pán Rady») ⁴³. Произведение это, по-видимому, вышло из-под пера известного в свое время политического авантюриста Хынка из Подебрада (1452—1492)⁴⁴. Имя польского переводчика доподлинно неизвестно. Исследователи предполагают, что это мог быть Бернат из Люблина или Ян Сандэцкий-Малецкий⁴⁵.

⁴¹ Судьбами этого романа в Польше и его связью с известным европейским мотивом занимался Ю. Кшижановский («Romans polski...», s. 127—134).

⁴² См.: Maciejowski W. A. Piśmiennictwo polskie, t. III. Warszawa, 1852, s. 325—328.

⁴³ Текст опубликовал С. Zibrť («Rády a Práva starodavných pijanských cechů a družestv kratochvilných w ziemích českých». Praha, 1908).

⁴⁴ Jakubec J. Dejiny literatury české, I. Praha, 1929, s. 556—560.

⁴⁵ Krzyżanowski J. Romans polski..., s. 138—139.

Духовные романы

Религия, неотделимая от мировосприятия людей прошлого, являющая собой его важный элемент, не только наложила отпечаток на романы (христианские мотивы, характер символики и аллегории, типы, воззрения и отношения персонажей, морализаторство), но и предопределила возникновение особого вида романа, где в качестве сюжета использовались библейские и агиографические мотивы, апокрифы, а также и события действительности, связанные с историей и проблемами веры и вероисповедания. В последнем случае на возникновение романов повлияли религиозные полемики прошлого и настоящего (католицизм — протестантство). В романах такого вида реальный (не христианско-мифологический) материал, случаи и события, имевшие место в действительности, представляли в интерпретации той или иной религиозной доктрины. Произведения такого рода особенно ярко и наглядно отражают тот путь, который прошла европейская художественная проза от ехем-рлпш — прямо, «механически», «трактатно» иллюстрирующего отдельные тезисы духовной доктрины и (в силу своего морализаторского компонента и сущности своей функции) нередко представляющего как аллегория сверхъестественных сил, философско-теологических понятий и в их свете трактуемых реальных закономерностей, — до романа, где морализаторский компонент, став органической частью фабулы, проявляется сюжетно: в логике развития действия, отношениях персонажей и их судьбах. Это предстает и в соответственном стилистическом оформлении (образность, призванная поражать воображение, впечатляя — убеждать; использование риторических эффектов и т. п.), оформлении, построенном в соответствии с требованиями поэтики и риторики, связанными с церковью как институтом и используемыми для распространения духовной доктрины как в научной, публицистической литературе, так и в литературе художественной.

Духовный, религиозный роман не существовал изолированно от других видов жанра, нередко используя их мотивы и технику⁴⁶, а нередко и секуляризируясь

⁴⁶ Как и они — в свою очередь — использовали некоторые особенности этого романа, что особенно наглядно проявилось в элементах морализаторства, назидательности, правоучения.

в процессе своего развития и переходя тем самым в другую категорию. Вследствие такого рода явлений выделение духовного романа рассматриваемого периода в особую группу представляется чрезвычайно сложным, особенно если учесть нередко весьма расплывчатые границы, отделяющие его от агиографической литературы, разного рода популяризаторских переработок отдельных фрагментов Библии и т. п.

Духовный, религиозный роман был явлением весьма распространенным в польской литературе эпохи Возрождения⁴⁷, численно преобладая (согласно имеющимся в настоящее время данным) над романами историческими⁴⁸ (или — с современной точки зрения — псевдоисторическими), рыцарскими, народными (шотовскими — в типологической системе Кшижановского) или морализаторскими, назидательными. Исследователь польской ренессансной прозы Ю. Кшижановский зафиксировал 15 произведений подобного рода. Среди них, вероятно, наиболее древние (судя по стилю) — «История о Юдифи» и «История о двух старцах, которые возжелали Сузанну».

Этот же мотив послужил Я. Кохановскому для создания великолепного поэтического варианта («Сузанна», ок. 1562 г.). На библейских мотивах основаны также «История о святом Иосифе Патриархе» (1530),

⁴⁷ Степень распространенности религиозного романа как литературного явления отражает его общественную популярность, что связано с ролью религии в социально-политической жизни страны. Оставаясь, как и во времена Средневековья, моральным кодексом и идеологической доктриной, религия в то же время утрачивает свой средневековый облик, обретая гуманистическую интерпретацию традиционных христианских догм и насыщаясь тем самым идеями гуманизма. Эти последние были неразрывно связаны с христианством и развивались внутри него и вместе с ним, детерминируемые новой исторической реальностью. В данной связи следует особо отметить доктрины Реформации (лютеранство, кальвинизм, арианство), являющейся существеннейшей (хотя и не единственной) составной частью идейного облика польского Возрождения и социально-политических тенденций этой эпохи в истории Речи Посполитой (о польской Реформации и ее отзвуках в литературе здесь будет говорить в дальнейшем).

⁴⁸ Таковыми они воспринимались современниками («История Александра Великого», «Троянская история», «Жизнеописания философов», «История деяний Аттилы» и т. п.). «История Александра Великого», например, была вставлена в византийскую хронику Иоанна Малалы, встречается она и в старом русском хронографе.

интересная разработкой лишь упомянутого в Библии мотива о супружестве Иосифа с египтянкой. Характер этой разработки свидетельствует о связи произведения со светским романом Запада. К Библии восходят «История очень чудесная о сотворении Адама» (1534), написанная краковянином К. Пусманом, стихотворная «Ниневия город» (1572) М. Кшиштопорского (свободная переработка книги о Ионе), интересная интерпретированием библейских пророчеств в применении к польской действительности, а также ряд других прозаических и рифмованных произведений, популяризирующих Библию (что было характерно для протестантских писателей). Романов, восходящих к агиографической литературе, значительно меньше. Сюда относится «Житие святого Евстафия» — христианская переработка «Аполлона Тирского», вошедшая в «Римские деяния». «Житие» это возникло в Византии и известно с VIII в., а на Западе — с IX в. в стихотворной латинской, а позднее французской переработке. Оно распространялось в составе разных сборников. Польский перевод, основанный на тексте из «Римских деяний», был издан в 1529 г. в сборнике «Различные истории»⁴⁹. Здесь же был помещен и перевод «Жития святого Алексея»⁵⁰, также взятого из «Римских деяний» и также очень популярного в средневековой Европе начиная (как можно судить на основе имеющихся пока данных) с IX в. «Житие» это интересно тем, что иллюстрирует взаимопереплетения элементов духовного и светского романов. Причем, если на примере «Жития святого Евстафия» можно проследить тенденцию перерастания светского романа в духовный, влияние светской прозы на духовную, то здесь налицо явление иного рода: своеобразная трансформация духовного романа в светский. Так, в тех же «Римских деяниях» встречается повесть о двух друзьях, Гвидоне и Тирпе, где используется мотив «Жития», как и в романе «Гай Уорвик», возникшем в кругу англо-

⁴⁹ *Krzyżanowski J. Romans polski...*, s. 113.

⁵⁰ Произведение это было широко известно в нашей литературе под названием «Жизнеописание Алексея Божия Человека». См.: *Адрианова-Перетц В. П. Житие Алексея человека Божия в древней русской литературе и народной словесности*. Пг., 1917; *Vrtel-Wierzyński S. Staropolska legenda o św. Aleksym na porównawczym tle literatur Słowiańskich*. Poznań, 1937.

французской средневековой культуры⁵¹. К агиографическим мотивам восходят и не сохранившаяся до нашего времени стихотворная «История святой Геновефы» (1599) А. Збылитовского, также стихотворная «Пенелопея» (1600) Я. А. Кмиты, основанная на мотиве из посланий св. Иеронима.

В период Реформации к жанрам, издавна используемым католицизмом, обращаются и протестанты. Реформация становится одной из ведущих сил польского Возрождения в борьбе и преодолении средневекового мировосприятия, порожденного католицизмом. Кальвинизм и лютеранство широко распространились среди польской шляхты и горожан. Своего рода интеллектуальным и организационным центром польского протестантизма был Крулевец (Кенигсберг), столица прусского вассала Польши. Особая роль в создании этого средоточия протестантизма принадлежит князю Альбрехту Гогенцоллерну (1490—1568), племяннику польского короля Зыгмунта I Старого (1467—1548). После знакомства с Лютером и Меланхтоном Альбрехт принимает протестантство (1525) и секуляризирует княжескую Пруссию, бывшую государством монашеского ордена крестоносцев. Магистр ордена становится светским князем, создает сильный научно-культурный и пропагандистский центр новой веры, основывает университет (1554), поддерживает и способствует развитию книгопечатания. В 50—60-е годы Крулевец становится центром польского протестантского книгопечатания. Отсюда книги на польском языке распространяются по всей Речи Посполитой, точно так же как в разные ее уголки разъезжают выпускники местного университета.

Здесь в 1551 г. выходит из печати роман Станислава Мужинковского «Печальная история о Франческо Спера» — явление чрезвычайно важное для истории романа на польской почве, знаменующее назревание новых тенденций. В кругах польских поборников Реформации возник и другой антикатолический роман «История о папе по имени Иоанн VIII, который был женщиной Гильбертой из Англии» (1560). Иным по духу и типу изображения было произведение, вышедшее в 1589 г. под

⁵¹ *Krzyżanowski J. Romans polski...*, s. 114—115.

названием «Desiderosus, или тропа к любви божией и совершенству жития христианского». Это был перевод анонимного испанского творения «Espejo de religiosos» (1548), снискавшего европейскую популярность и распространявшегося как в латинском варианте, так и на многих других языках. Аллегорическая картина странствования монаха в поисках истины отражает мироощущение и образность новой — барочной эпохи. Произведение это, как и на Западе, оставило глубокий след в польской литературе, способствуя распространению новых веяний. Его отзвуки появляются в творчестве К. Твардовского, М. К. Сарбевского и других писателей польского барокко⁵². Тем самым великолепный перевод Каспера (Гаспара) Вильковского, являющий собой одно из высоких стилистических достижений польской художественной прозы XVI в., в то же время знаменует нарастание иных идейно-эстетических тенденций.

В заключение следует отметить, что в XVI в., как и в следующем столетии, жития не только оказывают влияние на развитие романа, но и сами эволюционируют в границах собственной жанровой поэтики, вбирая в свою очередь некоторые художественные свершения светской эпикки и — уже — романа. Однако теперь — при наличии высокоразвитой (и перманентно секуляризирующейся) художественной, светской литературы (и, в частности, романа) — идейные, художественные и культурные функции житий в основном ограничиваются — в сопоставлении с эпохой Средневековья — до сугубо религиозной сферы применения и воздействия. При этом, однако, нельзя не учитывать ту поистине колоссальную роль, которую эта сфера играла в общественно-исторической и интеллектуальной жизни своего времени. Суть изменения роли и значения житийного жанра обусловлена дезинтеграцией письменности, кристаллизацией и вычленением из общего ее русла литературы художественной, агиографической и научной (во всех разновидностях этой последней, включая и теологию). Поэтому начиная с исторических эпох нового времени житийный жанр (как и агиографическая литература в целом) являет собой особую проблему.

⁵² См.: *Krzyżanowski J. Romans polski...*, s. 204—205.

Дезинтеграция письменности отнюдь не означала прекращение контактов, воздействий, влияний вычленившихся и приобретших самостоятельность ответвлений. Процесс дезинтеграции был постепенный и отнюдь не стремительный. Один из примеров взаимовлияний: разного рода эрудиционные вставки в художественных произведениях и художественный (нередко даже стихотворный) стиль изложения произведений научных (тенденции, прослеживаемые вплоть до начала XIX в.).

Развитие национального литературного языка, общая эволюция литературной культуры, использование приемов и средств, выработанных в границах иных художественных жанров, непосредственная — наряду с этими последними — взаимосвязь с поэтикой и риторикой своего времени — все это было характерно и для художественной (светской), и для агиографической литературы.

В Польше эпохи Возрождения крупнейшим памятником агиографической литературы, значение которого выходит за ее рамки, являются «Жития святых» (1579) Петра Скарги (1536—1612), одного из крупнейших проповедников и теологических публицистов польского католицизма. Произведение это пользовалось колоссальной популярностью и периодически переиздается вплоть до нашего времени. Наряду с другим творением Скарги — «Сеймовыми проповедями» (1597) «Жития» относятся к ценнейшим памятникам польской художественно-публицистической прозы рубежа эпох позднего Возрождения и раннего Барокко. Творение это пользовалось известностью также на Украине и в Белоруссии, было переведено на чешский и русский языки.

В дальнейшем — в силу вышеизложенных факторов дезинтеграции письменности — богатый и интересный материал агиографической литературы здесь привлекаться не будет. Эта сложная и важная для создания истории давней литературы и ее идейно-эстетических связей проблема заслуживает особого исследования.

Изложенное выше в равной степени относится и к польской историографии, в частности к жанру польских хроник, получивших общеславянский резонанс⁵³. Эпи-

⁵³ Из советских исследований, посвященных разработке проблематики славянской (а в том числе и польской) историографии следует отметить работу А. Н. Робинсона «Историография славянского

ческие и, в частности, романические элементы так же, как и в жития, будут проникать и в хроники времен Возрождения и Барокко. Однако здесь в дальнейшем этот материал привлекаться не будет, как не привлекался он и в разделе о Возрождении, что было обусловлено не только вышеизложенными соображениями о дезинтеграции письменности, но и тем, что данный материал — в отличие от аналогичного времен Средневековья — уже не связан с генезисом романа.

Романы и новеллистика античности и Возрождения

Столь распространенные в ренессансной Польше народные (шутовские), рыцарские, исторические, морализаторские, духовные романы, восходящие к Средневековью и по своим мотивам и по сюжетно-композиционному типу, составляли довольно пестрое мозаичное панно, отражающее эклектизм культурной и литературной жизни, облик и характер которой иллюстрирует исторически обусловленное отставание⁵⁴ по сравнению с ведущими странами Запада. Переплетение средневекового и ренессансного, старого и нового отражает неоднородность эпохи, свидетельствует о силе инерции, которая была порождена общим отставанием. Это ограничило

Возрождения и Паисий Хилендарский» (М., 1963). Среди наших исследований польской историографии и ее русских отзвуков особый интерес представляет работа А. И. Рогова «Русско-польские культурные связи в эпоху Возрождения (Стрыйковский и его «Хроника»)» (М., 1966).

⁵⁴ Как уже отмечалось ранее, наиболее значительным фактором здесь является принятие западного варианта христианства, когда национальные традиции духовной жизни и культуры были прерваны процессом латинизации, деятельностью священнослужителей-иностранцев, не знающих ни польского языка, ни польских традиций. Поэтому начатая тогда медленная еще европеизация Польши была ограниченной (как в силу своей чуждости, так и степени образованности поляков) и односторонней, ибо означала перечеркивание всего предыдущего — национального. Это предредило замедленность в темпах нового, эволюционного процесса на польских землях. Эпоха Возрождения, связав прерванную нить национальных традиций, равно как и пробудившееся национальное самосознание, — с новой культурой Запада, восстановила гармонию тех элементов, которые обуславливают органичность процесса, а тем самым и более ускоренные темпы его развития.

возможности и масштабы распространения новых веяний. Это — в следующем столетии — предрешило победу Контрреформации, которая сокрушила новое, опираясь на старое, возрождая его.

В искусстве, в отличие от идеологии, этот процесс не был столь однозначным и прямолинейным, являя собой единую эволюционную линию.

Художественные элементы Средневековья в польской литературе Возрождения были весьма заметны ввиду распространенности укоренившихся в сознании средневековых традиций в ренессансной Польше⁵⁵. Возрождение, отвергая многое из интеллектуального наследия Средневековья, критически переосмысливало или непосредственно использовало и развивало его эстетическое, художественное наследие, подготовившее — как очередной этап развития — ренессансный расцвет. Средневековые романы в ренессансной Польше — убедительное это доказательство.

Многие творения средневековой литературы, будучи в свое время доступными лишь представителям высших социальных сфер, в эпоху Возрождения, спускаясь «вниз», изменяли свои функции и выступали — как, например, роман — уже в качестве явлений массовой культуры⁵⁶. Тем самым существование старого в искусстве нового времени может означать социальный прогресс: повышение культурного уровня масс, распространение книг, соответствующих этому уровню. Естественно, в таком случае следует разграничивать два аспекта, отражающие две разные сферы: культуру интеллектуальной творческой элиты, создающей новые ценности, разви-

⁵⁵ Идеологическое разграничение отнюдь не совпадало с эстетическим. В эпоху Возрождения литературные традиции Средневековья давали о себе знать в творчестве такого крупного ренессансного писателя, как М. Рей. В следующем столетии в русле барокко творили как представители Реформации, так и Контрреформации. В XVIII в. просветители, ополчившись против литературы барокко, отождествляемой ими с враждебной Просвещению идеологией, сами в определенной степени оставались под влиянием барочных тенденций, чему ярким свидетельством является творчество Нарушевича.

⁵⁶ В этом особая роль принадлежит эпохальному изобретению Гутенберга. С быстрым распространением книгопечатания книга, которая ранее — в рукописном своем облике — была достоянием лишь ограниченного круга, теперь в дешевых массовых изданиях становится общедоступной.

вающей наследие предшественников, расширяющей духовные горизонты; и культуру масс, всегда отстающую в силу социальных факторов, обусловленных классовым типом государственной системы.

Распространение в ренессансной Польше средневековых романов означает как развитие массовой культуры (в плане социологическом), так и нарастание (хотя и замедленное)⁵⁷ новых эстетических тенденций (в плане собственно литературном). И в этом отношении чрезвычайный интерес представляет появление на польской почве собственно ренессансного романа.

Распространенность средневекового романа в Польше эпохи Возрождения обусловлена «рынком», спросом массового читателя (чьи вкусы были на уровне минувшей эпохи), на которого ориентировались книгоиздатели.

Средневековье породило европейский роман и привило к нему вкус. Поэтому в Польше эпохи Возрождения средневековый роман проложил путь роману ренессансному, появление которого на книжном рынке имело не только сугубо коммерческую подоплёку, но и отражало качественные изменения и в сфере культуры и в сфере литературного развития, обусловленного новыми идейно-эстетическими веяниями.

Общеизвестен возникший в эпоху Возрождения интерес к античности, равно как и роль античной литературы и искусства в европейском Возрождении. Польша не являет собой исключения. Как уже отмечалось выше, античный роман был еще в средневековой Польше представлен «Аполлоном Тирским». В эпоху Возрождения появляется латинский перевод «Эфиопики» Гелиодора, сделанный Станиславом Варшевицким (1552). Перевод этот снискал европейскую известность и способствовал знакомству разных литератур Запада с этим древнегреческим романом, переведенным вскоре и на ряд других языков. Анджей Захажевский, воспользовавшись немецким вариантом А. Цшорна (1559), в свою очередь переводит «Эфиопику» на польский язык (1590). Перевод

⁵⁷ Это объясняется прежде всего тем, что ведущие художники польского Возрождения — интеллектуальная, творческая элита — не обращались к «низкому» жанру — жанру массовой литературы, коим стал роман.

этот под названием «История негритянская» неоднократно переиздавался на протяжении XVI—XVII вв. и оказал значительное влияние, которое прослеживается вплоть до исторических романов Сенкевича⁵⁸. Следует, однако, отметить, что художественное своеобразие и богатство оригинала поблекло в польском переводе, автор которого, опуская эрудиционные рефлексии, упрощая сюжеты, обходя психологические и философские нюансы, придерживался лишь общей фабульной канвы.

Для новых литературных веяний чрезвычайно характерным было появление новеллистики с античной тематикой. Новеллы эти появлялись в стихах и прозе (нередко одно и то же творение существовало в обоих вариантах). Исследование такого рода тенденций перевода привело Ю. Кшижановского к резонному выводу о том, что польские писатели еще не отдавали себе отчета в специфике художественной экспрессии стиха и прозы. Вопрос о выборе формы решала случайность (это характерно и для некоторых других жанров польской литературы Возрождения)⁵⁹. Возможно, стих рассматривался как мнемотехническое средство, облегчающее восприятие и запоминание текста и содержащихся в нем назиданий. Возможно, это было следствие литературной моды, определенных вкусов⁶⁰. Следует отметить наличие подобной тенденции и на Западе, где она выступает гораздо ранее — еще в XIV в., когда, например, новеллы Боккаччо и других прозаиков перекладывались на стихи. Ю. Кшижановский (а за ним и другие польские исследователи) подметил аналогию между этим жанром европейской эпики и античным эпиллием, который в свое время наряду с другими жанрами сыграл заметную роль в зарождении и формировании древнегреческого романа.

Эпиллий, или малый эпос — жанр эллинистической поэзии. Его творцом считается Каллимах из Кирены

⁵⁸ Ср.: *Krzyżanowski J. Romans polski...*, s. 239.

⁵⁹ См.: там же, с. 210.

⁶⁰ Так, например, неизвестный автор «Гризелли» (1571) — стихотворной переработки «Истории о Гризелле» (под таким названием появилась в польском переводе последняя новелла «Декамерона») — писал в предисловии, что «милее читать рифмы». Именно это и побудило его переложить на стихи прозаический вариант, изданный в конце 1-й половины XVI в.

(ок. 310—240 гг. до н. э.). Сюжет эпиллия — чаще всего приключенческого и любовно-эротического характера — нередко опирается на предания, использует отдельные мифологические мотивы. Для типа повествования, выступающего в этом жанре, характерны дигрессии, рефлексии, авторские отступления, либо комментирующие сюжетные ситуации, события, образы и поступки персонажей, либо — на основе ассоциации — вводящие и развивающие определенные мысли, вызванные сюжетным развитием, относящиеся к фабульному материалу и проецируемые в повседневную реальность в качестве обобщений, универсальных выводов, назиданий. Для эпиллия характерно воспроизведение повседневной действительности как фона разворачивающегося действия, интерес к бытовым деталям, обыденным проявлениям человеческих отношений. В этом своем качестве эпиллий, или рифмованные новеллы, равно как и новелла прозаическая, представляет чрезвычайный интерес как прототип романа, одна из тех составных частей литературной культуры, без которых появление романа невозможно.

Античная тематика представлена стихотворными новеллами (1587) Анджея Дэмбовского «Пирам и Тизба», «Аталанта», «Тяжба из-за ахилловых доспехов», основанными на эпизодах «Метаморфоз» Овидия. Отсюда же черпал и Анджей Збылитовский, автор стихотворного «Актеона» (1588). Мальхэр Кужеловчик переводит овидиево «Средство от любви».

На основе уже имеющихся данных можно предположить, что в ренессансной Польше, как и на Западе времен Возрождения, мотивы из Овидия стали основой новеллистических переработок.

Определенную польскую аналогию с той ролью, которую со времен Средневековья сыграли в европейской литературе «Героини» Овидия и «Энеида» Вергилия, являет собой стихотворная «Дидона» (1600) Мальхэра Пудловского. Речь идет о новом типе куртуазии, искусстве выражения любовных переживаний и чувств, что получило воплощение как в лирических жанрах, так и рыцарском романе. «Дидона» представляет интерес и как отражение роста литературной культуры в Польше — самостоятельном, творческом использовании известных мотивов для создания новой целостности.

Сюжетную линию IV книги «Энеиды» Вергилия М. Пудловский восполняет отдельными аспектами I книги, вводит мотив из «Героинь» Овидия (послание Дидоны Энею), создавая тем самым новую композиционную целостность.

Еще со времен Средневековья огромной популярностью пользовалась легенда о Лукреции, известная по историческому труду Тита Ливия «От основания города». Дочь римского патриция, обесчещенная сыном царя Тарквиния Гордого, Лукреция убивает себя, не в силах вынести позор. Ее гибель переполнила чашу терпения. Вспыхивает восстание, завершившееся изгнанием династии Тарквиниев (510 г. до н. э.) и провозглашением республики. Мотив Лукреции появляется в «Фастах» Овидия, она становится символом римской добродетели, а во времена христианства трансформируется в образец добродетели христианской. О Лукреции пишут теологи, ее история становится темой множества назидательных повестей и новелл, встречающихся в разного рода сборниках (в том числе и в знаменитых «Римских деяниях»). Известно, что Лукреции посвятил лирический цикл поэт примас Анджей Кшицкий (1482—1537), ее история послужила канвой для поэмы Яна Дантышека (1485—1548), епископа, дипломата, писателя. Первой известной в Польше новеллистической переработкой этой легенды является стихотворная «Лукреция римская и христианская» (1600) Яна Дымитра Соликовского. Ее первая часть основана на овидиевом мотиве, вторая («Лукреция христианская» — о придворной даме, которая, спасаясь от преследований королевича, выбрасывается из окна) является, по-видимому, переработкой латинской назидательной повести⁶¹.

Польские эпиллии (если их можно так назвать), или новеллы, являют собой интереснейший материал для изучения истории и генезиса польской эпики (поэма, роман), которая создавалась на почве, подготовленной и лирическими жанрами. Эпиллии, сочетающие в себе лирическую тематику с эпической формой ее изложения⁶², способствовали (наряду с первыми опытами

⁶¹ Ср.: *Krzyżanowski J. Romans polski...*, s. 217.

⁶² Отсутствие лирического «я»: повествование от третьего лица со всеми вытекающими отсюда стилистическими последствиями; введение исторического и реально-бытового фона действия, пейзажа.

польской эпической поэмы⁶³) формированию новых для польской литературы повествовательных структур. Процесс этот, постепенно нарастая в течение века, приведет к созданию уже в начале следующего столетия крупнейших творений польского эпоса, что, впрочем, будет связано также с влиянием западной эпической поэмы и с проникновением новых — барочных — веяний.

Не только античная, но и ренессансная западноевропейская литература давала польским писателям новые для них образцы эпических жанров — в том числе и романа. Особая роль здесь принадлежит итальянским веяниям. Язык Данте, Петрарки и Боккаччо был хорошо известен в высокообразованной и творческой среде Польши. Много поляков училось в университетах Италии, посещало эту страну. Итальянские литературные веяния проникали также благодаря посредничеству латыни. Польская обработка мотивов итальянской литературы, равно как и переводы, — явление очень распространенное, выступающее в творчестве не только всех крупных писателей, но и во множестве разного рода творений, вышедших из-под пера второстепенных литераторов. Анекдоты, новеллы, фацеции, всевозможные притчи и повестушки, наконец, романы — вот лишь некоторые жанры (если речь идет об эпосе), где ярко проявлялись не только итальянские литературные связи. Особое распространение получили новеллы из «Декамерона» Боккаччо. Среди снискавших наибольшую популярность — «История о Гризелле» («Декамерон», день X, новелла 10), изданная в середине столетия (1548?)⁶⁴. Новелла эта пользовалась европейской известностью благодаря латинскому переводу Петрарки, ставшему основой для разного рода переработок и переводов на национальные языки. Анонимный польский переводчик, по-видимому, воспользовался одним из рукописных вариантов (известном и в Германии), который содержал некоторые добавления. Этот довольно гладкий прозаический перевод стал основой стихотворной переработки («Гризелла», изд. 1571), созданной неизвестным провинциальным писателем. Неоднократно перево-

⁶³ Характерным примером такого рода является «Поход на Москву» (1583) Яна Кошаповского.

⁶⁴ Сохранилось переиздание XVII в.

дилась на латынь и новелла о дружбе Тита и Гизиппа («Декамерон», день X, новелла 8). Польский переводчик Ян Сток воспользовался вариантом Филиппа Бероальдо. Стихотворная «История очень дивная о дружбе и учтливой любви Титуса и Гизиппиуса», вышедшая из печати в 1564 г., во многом утратила свой первоначальный облик. Личность переводчика — монаха, не блестящего ни интеллектом, ни талантом, — отразилась в средневековом морализаторстве и псевдозрудиционных рассуждениях. Подвергся упрощению конфликт, лишенный психологической разработки оригинала. Не осталось и следов от стилистической отточенности и риторического блеска первоисточника — неотделанный, шероховатый и однообразный четырнадцатисложник совершил трансформацию шедевра в примитив.

Весьма известные в XVI в. переводы или переработки других новелл Боккаччо не сохранились до нашего времени — среди них «Измонда» (1587) Анджея Дэмбовского («Декамерон», день IV, новелла 1), «История о Берисоле» («Декамерон», день II, новелла 6), «История о безобразной вдове» («Декамерон», день VIII, новелла 7) и др. Одна из новелл «Декамерона» (день II, новелла 9) стала основой романа в стихах «История о Барнабаше» (1571). Неизвестный польский автор воспользовался итальянским оригиналом, в основном верно следуя его сюжетной линии. Некоторые изменения продиктованы морально-нравоучительными соображениями. Отдельные эпизоды развиты и притом — на фоне польской литературы того времени — весьма интересно демонстрируют не только стилистические и риторические способности автора (впрочем, весьма скромные), но и его мастерство рассказчика (описание комнаты героини, ее страданий, монолог несправедливо обвиненной женщины). Вместе с тем здесь, как и в переработке Стока, дает о себе знать стремление к морализаторству, тенденция к назидательному истолкованию фабулы, что, правда, получает воплощение в сфере внесюжетной (вынесенные за рамки художественного текста рассуждения à propos заключенных в нем коллизий, ситуаций, типов). Упрощен психологический аспект повествования. Воссозданию стилистического своеобразия оригинала не способствовал и отнюдь не совершенный тринадцатисложник. Этот стихотворный вариант в свою очередь

стал основой замечательной прозаической переработки, вышедшей из-под пера писателя и переводчика Беньаша Будного, который был деятелем Реформации. Может быть, поэтому его «История увеселительная о купце, который с другим о добродетели жены своей побился о заклад» попала в 1583 г. в список запрещенных книг.

Вместе с европейской новеллистикой проникает в Польшу и роман нового времени.

В 1570 г. выходит в стихотворной переработке раннеренессансный роман Энея Сильвия Пикколомини «Эвриал и Лукреция» (1444), известный в оригинале в Польше с XV в. Это популярное на Западе произведение историка, дипломата, будущего папы Пия II, помимо многочисленных латинских изданий, печаталось на итальянском, испанском, немецком, французском языках. В разных странах Европы (в том числе и в Польше) оно выходило еще в XIX и в XX вв. Сюжет романа основан на действительном событии — истории любви немецкого дипломата, будущего канцлера Каспара Шлика и прекрасной замужней итальянки, которая умирает после отъезда любовника, не пожелавшего взять ее с собой на родину. Действительную историю Пикколомини воспроизводит в духе ренессансной новеллистики, восполняя традиционными мотивами, персонажами, приемами; рельефно выписывая культурно-исторический фон, бытовые детали, воссоздавая специфику психологии и мышления. К сожалению, автор польского варианта Кшиштоф Голиан не мог создать художественно равноценного эквивалента этого шедевра раннего Возрождения.

Другим романом, в это же время проникшим в Польшу, был «Аврелий и Изабелла». Произведение это, средневековое по духу, но популярное в ренессансной Европе, было создано в конце XV в. испанцем Хуаном де Флоресом и называлось «Tractado... donde se contiene el triste fin de los amores de Grisel y Mirabella». Вне Испании оно приобретает известность благодаря итальянскому переводу (1521) Л. Манфреди, который изменил название и имена героев («Historia de Isabela et Aurelio») ⁶⁵. В польском варианте, созданном Бартошем Па-

⁶⁵ См.: *Albertazzi A. Romanzieri e Romanzi. Bologna, 1891; Reynier G. Le Roman Sentimental. Paris, 1908; Brückner A. Alte Romane*

процким, роман появился под длинным названием, излагающим основную тему: «История очень прекрасная и печальная о Экванусе, короле шотландском, которого все граждане сторон тех звали справедливостью, который единую дочь свою имея, не помилосердствовал потом ее к жестокой и ужасной смерти присудить» (1578). В основе романа — довольно распространенный во времена Средневековья антифеминистический мотив: король заточает в башню красавицу дочь, дабы пресечь поединки, в которые вступали из-за нее молодые рыцари, убивая друг друга. Тем не менее Аврелий проникает в темницу, убив соперника. Отважный рыцарь покоряет сердце красавицы. Это становится известно королю, который решает казнить того, кто пробудил любовь, и обречь на вечное изгнание того, кто этой любви поддался. Однако и Аврелий и Изабелла принимают главную вину на себя. Тогда король устраивает публичный диспут, на котором выступают защитники обеих сторон. Побеждает защитник Аврелия. Однако после публичного сожжения на костре любимой Аврелий покончил с собой. Королева заманивает на пир его защитника (ставшего причиной смерти дочери) и вместе с фрейлинами разрывает его на куски. Затем каждая дама сжигает доставшийся ей кусок, а пепел хранит на память. Это типичное творение Средневековья было популярно в Европе XVI в. Возможно, как предполагает Кшижановский, читателей нового времени интересовали широко развернутые, не лишённые психологизма сцены диспутов о любви, ее характере и предмете.

3. РОЖДЕНИЕ САМОБЫТНОГО ПОЛЬСКОГО РОМАНА

Польская литература XVI в., помимо романа, черпала из зарубежных литератур и другие эпические жанры (повести, новеллы), перерабатывая их в стихах и прозе. Основным источником была новеллистика итальянского Возрождения и прежде всего «Декамерон» Боккаччо. Польские писатели и переводчики обращались либо непосредственно к оригиналам, либо к их переработке (чаще всего латинской).

bei Slaven.— «Archiv für slavische Philologie», XLII, 1929; *Krzyżanowski J. Romans polski...*, s. 243—47.

Новая — ренессансная — тематика, попадавшая на польскую почву в сюжетном оформлении новеллы, иногда преобразовывалась в жанр фацеции. Этот небольшой, шуточный по своему характеру рассказ восходит к знаменитому сборнику (изд. 1470) писателя итальянского Возрождения Поджо Браччолини. Анекдотические сценки из жизни разных сословий, остроумные перепалки, веселые приключения на фоне быта и нравов, элементы социальной сатиры — все это создавало своеобразный облик популярного в городской среде жанра, распространявшегося в Западной Европе с XVI в. на латинском и национальных языках. Попадая в разные литературы, фацеции переплетались с местными жанровыми традициями: во Франции — с фабль, в Германии — со шванками, в Польше — с гавэндой. В своем польском варианте фацеция попадает в Россию XVII в.⁶⁶ Такое взаимопереплетение разных жанров, возникших в разных литературах, объясняется как их структурным сходством, так и общностью тематических источников (фольклор, ехемплум, анекдот, восточная притча). Изучение этих малых эпических жанров и эпических поэм эпохи Возрождения представляет чрезвычайный интерес: именно здесь кроются истоки нового (в сравнении с античным и средневековым) типа романа — новым и в своей художественной структуре, и в своей теме и проблематике.

Обращает внимание определенная общая закономерность: новый тип рождается как результат взаимодействия разных жанровых форм, по-разному — в разных аспектах, разных масштабах — отражающих человеческую действительность. Новый жанр вбирает в себя эти разные качества, кристаллизуясь как новая, более объемная организация художественного повествования. В ее формировании принимают участие как старые жанры (некогда уже повлиявшие на рождение романа прежнего типа), так и жанры новые. В данном случае — в сопоставлении с генезисом средневекового романа — по-прежнему играет роль роман античный, но уже от-

⁶⁶ О фацеции в русской литературе см.: *Державина О. А. Фацеции*. М., 1962. Здесь освещаются и польские влияния, равно как и польское посредничество в проникновении западных веяний в русскую литературу XVII в.

существует хроника; народный героический эпос вытесняется иными — «низкими» — фольклорными жанрами⁶⁷, причем — черта, характерная для неизмеримо возросшего уровня литературы и литературной культуры, — фольклор выступает в данном случае уже в обработке писателем-профессионалом. Иной аспект этого же процесса: роль анонимного, народного эпоса как обобщающе-объемной системы повествования теперь принимает на себя (наряду со средневековым романом) эпическая поэма как новый для западноевропейской литературы жанр, возникший на основе традиций народного эпоса, средневекового романа и античной эпической поэмы⁶⁸.

В польской литературе XVI в. этот процесс получает отражение в «Шахматах» (изд. между 1562 и 1566 гг.) — творении крупнейшего поэта славянского Возрождения Яна Кохановского (1530—1584). Замысел — по признанию самого автора — восходит к известной в свое время латинской поэме «Scacchia ludus» (1527) писателя итальянского Возрождения Марка Джиролама Види (1480—1566). Сопоставление обоих произведений⁶⁹ приводит к выводу, что обращение Кохановского к поэме Види свелось к использованию лишь внешних сюжетных контуров. Сам же мотив в его конкретном наполнении, образы, реалии, равно как и жанровый облик творения, вышедшего из-под пера Кохановского, представляют собой художественное явление принципиально иного плана, нежели поэма Види, кото-

⁶⁷ В плане проблемно-тематическом это означает смещение от аспекта рыцарского, героического — к реально-бытовому; от экзотики — к обыденности; от приключений необычных, явлений чудесных, фантастических — к перипетиям правдоподобным и деталям натуралистическим. Художественным воплощением этого процесса является цикл об Эйленшпигеле. В свете тенденции такого рода проблемно-тематического «снижения» переосмысливается и фантастика («Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле).

⁶⁸ В соотношении со средневековым романом эпическая поэма (вобравшая в себя тематические мотивы и отдельные конструктивные элементы этого романа) демонстрирует большие возможности отображения: речь идет о воспроизведении иптимных отношений на фоне или в сочетании с событиями «эпическими» — социально-историческими, национальными, политическими — панорамой «войны и мира». В этом отношении большая роль в литературах эпохи Возрождения и Барокко принадлежит, помимо вергилиевой «Энеиды», «Влюбленному Орландо» (1479—1494) Боярдо, «Неистовому Орландо» (1516) Ариосто, «Освобожденному Иерусалиму» (1581) Тассо.

⁶⁹ См.: *Krzyżanowski J. Romans polski...*, s. 248—256.

рая в данном случае сыграла роль стимула, первопричины и исходного пункта.

М. Д. Вида с юмором описывает изобретение шахмат богами Олимпа и первый турнир, который разыгрывают Аполлон и Меркурий. Надеясь небожителей сугубо земными чертами (рассеянность Аполлона, мошенничество Меркурия), эпически, в гекзаметрах воспевая игру как сражение, а шахматные фигуры обрисовывая как мифических героев, итальянский поэт достигает замечательного комического эффекта, что искусно затушевывает дидактический (скучный по самой своей натуре) замысел: дать описание шахмат и изложить правила шахматной игры. Элементы поэмы героико-комической и дидактической здесь стали органично сочетаться, что, в сущности, создает новый эпический жанр.

У Кохановского действие происходит при дворе датского короля, а игроками являются соперники, желающие получить руку королевской дочери (король, не желая гибели женихов в поединке, заменяет традиционный рыцарский турнир шахматной партией). Сам мотив, равно как и манера повествования, является в переосмыслении, характерном для средневекового романа. Это бросается в глаза уже во вступлении, где говорится о том, что король датский имел дочь столь дивной красоты и необыкновенного ума, что нигде в соседстве не видел отец достойного для нее мужа, а поэтому уже с дальних сторон приезжали свататься к ней рыцари. Подобный мотив, равно как и турнир соперников, жаждущих получить руку красавицы, появляется еще в романе античности («Аполлоний Тирский») и типичен для романов Средневековья («Повесть о Бове королевиче», «Аврелий и Изабелла»).

Один из юношей — Федор — нравится королевне, однако его хитрый соперник Божуй пытается разными проделками добиться перевеса на шахматной доске. Сумерки прерывают игру. Ночью королевна тайком прокрадывается в зал и поворачивает одну из шахматных фигур Федора по направлению к королю Божуя. Утром стража рассказывает все игрокам. Федор понимает смысл указания королевны и выигрывает. Посрамленный соперник покидает дворец, а красавица отдает руку возлюбленному.

Все действие происходит в атмосфере современности, герои наделены характерными чертами людей своей эпохи, перепалки игроков насыщены бытовым колоритом. Описание шахматной игры — герои-комическое, в духе поэмы *Виды*, повторяющее отдельные ее ситуации. Однако если там все было перенесено в сферу античности, то здесь — в польскую и западноевропейскую современность (современная армия со свойственной ей иерархией, регалиями, терминологией — военной и шахматной). Здесь элементы новеллы и романа переплетаются с композицией и стилем эпической поэмы (прежде всего в ее герои-комическом варианте), чтобы затем — в заключении — вновь выступить в своем «чистом» виде, замыкая сюжетную целостность. В моментах такого рода жанрово-стилистических стыков (или связей, если учесть органичный характер сочетания разных элементов) особенно ярко проявляется новый для романа элемент — роль рассказчика-демиурга, который создает звенья гармоничного соединения разнородных элементов повествования на основе объединяющего их юмора как своего рода единой канвы всего повествования. Юмор, проявляющийся даже в самые критические, преисполненные драматизма моменты, вселяет (в читателя) уверенность в счастливом исходе, о котором автор-повествователь заранее знает и который зависит лишь от его — автора — воли⁷⁰. До «независимого» развития характеров и ситуаций — еще целая эпоха истории романа. Однако эта будущая эпоха опирается на фундамент, создаваемый именно теперь — во времена Возрождения.

⁷⁰ В этом отношении особый интерес представляет проблема времени и ее роль в концепции художественной структуры и типа повествования. Время повествователя неадекватно времени действия. Повествователь лишь создает иллюзию синхронности, дабы тем самым постоянно поддерживать в напряжении читательское воображение видимостью актуальности, сиюминутности развертывающегося перед его глазами движения сюжета. Тем самым достигается сопереживание читателя, усиливаемое эффектом сопереживания (в данном случае — сочувствия судьбе положительного героя) со стороны самого повествователя. В действительности же время повествования вторично по отношению к времени действия. Этим обусловлена ситуация повествователя (знающего наперед о характере развязки) и его позиция (спокойствие за судьбу героя, а отсюда — безмятежность и снисходительный юмор). Информированность повествователя детерминирует стиль повествования — структуру воспроизведения событий и ее словесное, лексико-фразеологическое наполнение, оформление.

Атмосфера повествования, характер обработки мотивов близки эпиллиям и ренессансной новеллистике: мягкая ироничность, снисходительный юмор, подчеркнутое внимание к бытовым и психологическим деталям, проявления обыденности в обстановке и поведении персонажей. Обращает на себя внимание и еще один новый по сравнению со средневековым романом момент — эффект присутствия автора, что проявляется в характеристике героев и ситуаций, отдельных авторских репликах (часто одно слово), выражающих или отражающих симпатии и антипатии повествователя. Особый интерес представляет опыт психологической обрисовки персонажей. В этом отношении определенной завершенностью отличается образ Федора⁷¹, к которому автор питает особую симпатию. Так, весьма правдоподобно и убедительно воспроизведена целая гамма чувств и переживаний, охвативших влюбленного, идущего доигрывать шахматную партию с сознанием своей проигрышной ситуации. Душевное состояние отражается в поведении героя, мимике, жестах. Удачно схвачен момент, знаменующий начало перелома в плане психологическом и реально-бытовом: Федор, забыв об окружающих, преодолевает внутреннюю инертность, собирает все силы, сосредоточивается, чтобы проникнуть в суть жеста королевы, понять ее намек — ведь от этого зависит все будущее.

В обрисовке внешнего облика героя, его поступков, душевных переживаний проявляется присутствие симпатизирующего автора. Этот образ становится конструктивной опорой эмоциональной и юмористической нити повествования, которое связывает фабулу в единое целое, периодически возвращаясь или соотносясь с главным персонажем как своим основным объектом и своей первопричиной. Другие персонажи, очерченные одной-двумя характерными чертами, выступают как фон и объекты контактов главного героя, необходимые для общего сюжетного движения. Их обрисовка, характерная

⁷¹ Ю. Кшижановский («Romans polski...», s. 250) высказывает предположение, что русское имя этого персонажа объясняется тем, что Русь была известна в Польше своим увлечением шахматами. На выбор же датского двора как места действия могли повлиять свидетельства историков о том, что в скандинавских странах игрой в шахматы проверяют характер и сообразительность сватающихся молодых людей.

для средневековых притч, ехемплум, повестушек, резко отличается от психологической рельефности классических образцов ренессансной новеллистики.

Итак, произведение Кохановского не отличается жанровой определенностью⁷², что, как уже отмечалось выше, является характерной особенностью периодов формирования новых жанров или их новых разновидностей. В данном случае наряду с конструктивными элементами и мотивами средневекового романа и героико-комической поэмы можно констатировать наличие воздействий эпиллы, новеллы (особенно в типе обрисовки персонажей и ситуаций).

Думается, в данном случае проблема не в квалификации жанровой определенности. Ее (этой определенности) попросту нет. А квалификация на основе преобладания элементов того или иного жанра лишь исказит общую и подлинную картину соотношения составляющих элементов целого и сам характер, истинный облик этого целого. Такого рода квалификация, может быть, удобна «для концепции», но отнюдь не способствует выявлению действительных закономерностей при изучении реальных, конкретных явлений и процессов, которые, как правило, не укладываются в априорные классификационные рамки. Существеннее (и рациональнее) будет установить конкретный облик произведения. Облик этот в данном случае жанрово неопределенен, он являет собой новую жанрово-синкретичную целостность, что свидетельствует и одновременно отражает изменения в литературном процессе, качественно новые явления в истории эволюции жанра романа — явления, таящие в себе и воплощающие назревание и кристаллизацию новой разновидности старого жанра.

В 1551 г. в Крулевец (Кенигсберге) выходит из печати произведение Станислава Мужиновского «Печальная история о Франческо Спери», повествующая о недавнем событии, которое всколыхнуло всю Западную Европу. Ф. Спера, адвокат из небольшого городка близ

⁷² Жанровый синкретизм здесь качественно иной, нежели в поэме Виды, что также отражает оригинальность и самобытность творения Кохановского. В произведении Виды, как уже отмечалось, сочетаются элементы, свойственные поэмам героико-комической и дидактической.

Падуи, под угрозой смертной казни и конфискации имущества публично отказался от протестантизма и вновь принял католицизм. Вскоре после этого — в 1548 г. — он умер в ужасных мучениях. Это событие произвело колоссальное впечатление и было использовано протестантами в полемике с Римом и в борьбе за «души заблудших». Среди разного рода публицистических выступлений по этому поводу было и послание самого Кальвина. Появились и публикации, где изложение истории Ф. Спера сопровождалось теологическими комментариями и восполнялось разного рода исследованиями. Различные по своему характеру, эти сочинения издавались на латыни, итальянском, французском, немецком, английском языках в течение всего следующего столетия и даже в XVIII в.⁷³

Произведение С. Мужинковского — своеобразное обобщение фактографически-теологического материала «латинского писания многих ученых людей», как информирует автор в предисловии. Обобщение это весьма оригинально: польский писатель использует данные фактографического характера как фабульную канву сюжетного развития, а трактатно-теоретическую часть — комментарии, теологические исследования и материалы религиозной полемики — переносит в идейно-психологическую сферу произведения (основной конфликт, мысли и переживания персонажей). В центре повествования — образ человека, который ради благополучия детей и жены, ради спасения собственной жизни отказывается от идеи, пронизывающей все его существо. Интеллектуально-психологический конфликт предстает в онтологическом освещении, перерастая в трагизм бытия человеческой личности, раздвоенной в своей материальной и духовной сущности. Борьба двух начал и победа материального приводят к катастрофе — разрушению целого. Автор живописует этот процесс, развивая психологический аспект художественного воспроизведения, что достигается описанием галлюцинаций, преследующих героя и отражающих происходящую в нем внутреннюю

⁷³ См.: *Warmiński J. Andrzej, Samuel i Jan Seklucjan*. Poznań, 1906, s. 384—88; *Comba E. Francesco Spiera. Episodio della Riforma Religiosa in Italia*. Roma — Firenze, 1872; *Krzyżanowski J. Romans polski...*, s. 191—197.

борьбу, внутренний раскол, внутреннее самоуничтожение, приводящие к неизбежной гибели.

Естественно — для эпохи и ее литературы, — что над психологическим аспектом преобладает (и обуславливает его) теологическое морализаторство, рефлексии и выводы авторских отступлений. Монологи главного персонажа страдают длиннотами. Однако ныне следует отдавать себе отчет в анахроничности этих оценок — оценок с точки зрения иных жанров и жанровых разновидностей (существующих в данное время), либо того типа романа, который начал формироваться с XVII столетия, оценок с точки зрения сегодняшнего читателя. Для своего же времени это было — в границах данного жанра — не только характерно (с точки зрения того, что мы называем «типичностью»), но и органично: теологическое мировосприятие, тип и стиль рассуждений о сущности бытия, наконец, сам характер конфликта были реальны и актуальны для эпохи, близки современникам. Об этом свидетельствуют и трактаты и эпистолярное наследие тех времен — их проблематика, их направленность, их стиль.

Есть в этом произведении и черты, свойственные принципам изображения нового времени: отсутствие примитивного противопоставления и характеристики героев лишь на основе их идейной принадлежности к той или иной доктрине; нет здесь и фанатизма, несовместимого с художественной правдой.

Творение Мужинковского отличается великолепным языком, где стиль соответствует характеру описываемых событий (трагизм, угнетенность, горечь). Чисто литературная отточенность сочетается с живыми разговорными нотками.

Это произведение — одно из высочайших художественных достижений польской прозы XVI в. — представляет особый интерес с точки зрения процесса формирования польской литературной культуры — развития мастерства созидания литературной фикции, построения сюжета и умения владеть художественными возможностями языка.

Проблема фикции — узловая с точки зрения освоения художником действительности.

Здесь происхождение фикции — литературное, т. е. замысел ее не был почерпнут непосредственно из окру-

жающей писателя реальности в виде конкретных фактов, событий, персонажей, переосмысление которых рождает сюжетную канву, облик героев, тип образности. Однако в данном случае формирование писателем литературной фикции было в определенной степени сближено с созданием ее на основе фактов реальности. Суть в том, что Мужинковский почерпнул не «готовый» мотив из другого художественного творения, а фактографический комплекс из трактатно-публицистических произведений. Тем самым фикция создавалась на основе селекции фактов действительности, но в то же время селекция эта не была результатом творческих действий писателя, который получил конечный ее результат в «готовом» виде. Это, однако, не исключало полностью элемент активности художника в окончательном преобразении «готового» фактического материала в фикцию и ее превращении в сюжетное повествование. Здесь С. Мужинowski обобщил материалы разных источников, создав таким образом фабульную основу. Затем — уже в процессе созидания своего творения — он развивал или редуцировал те или иные элементы «готовой» селекции⁷⁴. В результате их соотношение у Мужиновского и в документальных источниках отнюдь не адекватно. Собственно, Мужиновского можно считать первым в истории польского романа создателем литературной фикции. В своем творении он не опирался на готовую сюжетную линию и не использовал мотивы других художественных произведений того же или иных жанров (явление типичное для литературной практики эпохи). Материалы были почерпнуты им из разных научно-публицистических сочинений, трактуемых как *документальные* источники, и — следуя логике реальных событий — самостоятельно *художественно* обобщены. В этом отношении роман М. Кромера, о котором речь будет в дальнейшем, являет собой следующий шаг в самостоятельном создании художником литературной фикции, когда материал черпается непосредственно из реальности. Однако и этот шаг не был завершающим в процессе развития тенденции к созданию литературной фикции, ибо роль доку-

⁷⁴ Эту селекцию — конечный ее результат — являют собой иные — документально-теологические произведения как источник информации о Ф. Спера.

ментов здесь сыграла, вероятно, в значительной степени устная традиция. «Готовое», завершенное в себе реальное событие было перенесено в сферу художественного повествования. Логика зарождения, развития и завершения этого имевшего место в действительности события стала логикой построения сюжета — его исходного пункта, движения, кульминации и развязки. Возникновение же литературной фикции, когда на основе событий и фактов реальности писатель создает *свою* сюжетную конструкцию, не копирующую конкрет, а воссоздающую и иллюстрирующую определенные закономерности, характерные тенденции и типичные явления реальности⁷⁵, — возникновение такой литературной фикции для польской литературы пока еще дело будущего.

Литературная фикция — воспроизведение реальности, преломленной сквозь призму восприятия художника и переосмысленной им. В результате реальность, им наблюдаемая, трансформируется в реальность, им воссозданную. Эта воссозданная реальность — своего рода художественный эквивалент реальности объективной. Ситуации, персонажи и их отношения (что в сумме своих взаимосвязей и взаимодействия создает движение сюжета) — это как бы конденсированное в отдельных образах восприятие действительности художником и одновременно проецирование этого восприятия вовне — уже как своего рода объективизированный и независимый от художника-создателя, обладающий собственными закономерностями и внутренней логикой мир, являющийся и отражением наблюдаемой реальности и объектом эстетического созерцания. Этот новый мир — как плод реализации художественного воображения в процессе творчества — построен из элементов мира реального, которые, однако, выступают уже в иных сочетаниях и соотношениях, подчиняясь логике иной — художественной — конструкции, обусловленной уже закономерностями иного рода.

Характер развитости литературной фикции отражает уровень литературной культуры и степень литературного развития.

⁷⁵ Такая конструкция обладает уже своей внутренней логикой, подчиняясь во всех своих элементах именно ей, а не логике копирования факта.

В силу национальных особенностей судеб романа на польской почве характерная для художественного творчества нового времени литературная фикция будет создана лишь в эпоху Просвещения⁷⁶.

В определенной степени аналогичен по отношению к книге Мужинковского и генезис другого произведения, возникшего в среде сторонников Реформации, — «История о папе по имени Иоанн VIII, который был женщиной Гильбертой из Англии...» (1560). Фабула здесь основана на распространенной в средневековой Европе легенде, отраженной в разного рода публицистических произведениях, хрониках и трактатах. Ранее она использовалась антагонистами папства во внутренних раздорах, а потом — в период Реформации — стала одним из аргументов противников католицизма. Известны выступления Я. Гуса и его чешских и польских последователей, ссылавшихся на историю папы-женщины как на факт, опровергающий догмат о непогрешимости и безошибочности «столицы апостольской».

Неизвестный польский автор перечисляет целый ряд произведений (трактаты, хроники и т. п.), опираясь на которые, он создал фабулу своей «Истории папы». В отличие от творения Мужинковского это произведение публицистически заостренное, явно памфлетное по своему характеру, а следовательно, однопланово воспроизводящее события и односторонне очерчивающее облик персонажей. Авторские отступления звучат как антиримские филиппики, полемический накал пронизывает всю повествовательную ткань, обуславливая и логику изложения, и характер обрисовки, и стиль.

Мотив «папы, который был мамой», прослеживается в польской литературе XVI—XIX вв.; в период же Реформации он использовался в теологической полемике с Римом. И так, в XVI в. мотив этот появляется в «Хронике всего света» (1551) М. Бельского, «Подлинном изображении жизни достойного человека» (1558) М. Рея, в «Постилле» (1582) Я. Вуека, в «Апологии» (1584) М. Кровицкого, в богатом наследии арианской публицистики⁷⁷.

⁷⁶ См.: *Липатов А. В.* Возникновение польского просветительского романа (проблемы национального и общеевропейского). М., 1974.

⁷⁷ Ср.: *Krzyżanowski J.* Romany polski..., s. 204.

Первые самобытные польские романы, возникшие в кругу сторонников Реформации, были порождены насущными потребностями актуальной идеологической борьбы. Творения эти ее отражали и ей служили, будучи не только произведением художественным, но и пропагандистским документом — действенным (в период острой полемики и идейного раскола общества) средством убеждения и переубеждения: утверждения новых догматов и развенчания старых. Знаменательно само обращение этих польских писателей-идеологов именно к форме романа. В культурно-социологическом плане это отражает популярность жанра в широкой среде, усвоение читающей публикой образности, приемов, схем — самого типа условности повествования, свойственного роману, который стал общедоступным и общепонятным. В плане собственно литературном это означает, что жанр, некогда новый, утратил свою новизну, укоренился в польской письменности, создав определенные национальные традиции и определенный уровень литературной культуры, когда кристаллизуются предпосылки для самостоятельных поисков и самобытного творчества писателей, уже владеющих законами и техникой жанра и стремящихся к реализации этих своих навыков в новом материале, обусловленном и продиктованном актуальными потребностями национальной действительности. Естественно, потребности эти не ограничивались сугубо идеологической сферой. В этом отношении по характеру своего фабульного генезиса к «Истории о Спере» и «Истории о папе» в некоторой степени приближается «Дидона» М. Пудловского, чьей первоосновой, в отличие от двух вышеназванных произведений, были источники художественные.

Использование инациональных мотивов для отражения польского материала, частичная их адаптация или абсолютная полонизация, как, например, повесть о Вальтере (Вальгеже) Удалом из Тыльца (в «Великопольской Хронике»), — тенденция, восходящая к временам Средневековья, не угасала и в эпоху Возрождения. О ее характере и масштабах судить пока еще трудно ввиду ограниченности обнаруженного до сего времени материала. Тем не менее отдельные факты, уже известные, могут свидетельствовать о наличии определенных тенденций развития национальной литературной культуры, сигналами

лизируя назревание (или наличие) качественно новых явлений в сфере художественного творчества. В этом отношении особый интерес вызывает «Правдивая история о горестном приключении князя финляндского Яна и польской королевны Катажины» (1570), написанная Марчином Кромэром (ок. 1512—1589).

Известный историк, теолог, поэт, прозаик, переводчик, дипломат и секретарь короля Зыгмунта Августа, впоследствии (с 1579 г.) епископ варминьский, М. Кромэр является автором *первого* (из известных в настоящее время) польского романа, в основу которого положена не заимствованная из документальных или художественных источников фабула, а непосредственно из *действительности* почерпнутые реальные, известные исторические факты. Трудно сказать, какую цель ставил перед собой этот ренессансный эрудит, писатель и хронист, приступая к созданию «Правдивой истории», — документально воспроизвести исторические события или написать роман⁷⁸. События, легшие в основу книги, сами по себе настолько «романические», что даже их документальное воспроизведение (без ангажирования воображения и художественного мастерства автора) было бы подобно роману (или его наброску). Кромэр же (если предположить, что он намеревался написать своего рода хронику известных событий), возможно увлекшись темой⁷⁹, которая стала диктовать логику изложения, характер интерпретации событий, тип и аспект трактовки персонажей, саму специфику эмоционально-образного облика стиля повествования, создает художественное произведение, отражающее реальные события,

⁷⁸ Это вопрос из области психологии творчества — жанровая же определенность произведения Кромэра сомнений не вызывает.

⁷⁹ Молодые супруги — финский князь Ян и польская королевна Катажина — отправляются в свадебное путешествие (Литва, Эстляндия, Финляндия), закончившееся для них тюремным заточением в результате интриг при дворе шведского короля Эрика XIV, брата Яна. Помешанный Эрик чинит невероятные расправы, сеет, ужас жестокостью и убийствами, свершаемыми в припадках безумия. Он стремится разлучить любящих супругов, но они стойко выдерживают тяжкие испытания, выпавшие на их долю. Здесь же, в тюрьме, суждено было родиться их детям. При дворе зреет заговор. В результате государственного переворота детронизованный король-безумец заключается в крепость, а освобожденные Ян и Катажина возводятся на шведский престол.

воспроизводящее фигуры их участников и сам фон (исторический, бытовой, психологический)⁸⁰ развертывающегося действия. Композиционной осью повествования является судьба молодых супругов. Их свадьба, путешествие, пребывание в тюрьме и освобождение составляют сюжетную линию. Исторические события (судьбы династии Ваза, конфликты с Московией и т. д.) являются лишь фоном, который наряду с бытовыми деталями (обрисовывающими отдельные ситуации и придающими им конкретность) оттеняет фигуры персонажей, делает их более рельефными. Особое внимание уделяется обрисовке персонажей и их характеров, выступающих и проявляющихся в конкретном сопоставлении. В этом отношении одним из наиболее удачных образов является король Эрик, выступающий в сценах безумства и эпизодах краткого просветления. Чрезвычайно интересно стремление автора представить психологический аспект драмы этого больного человека, кающегося в минуты просветления, остро переживающего содеянные злодеяния, а затем опять впадающего в безумие и утверждающего себя новыми издевательствами и кровопролитием. В этой связи поистине великолепен один из заключительных эпизодов, где Эрик, занимающийся в тюрьме ювелирной работой и увлекающийся научными опытами, убеждает окружающих, что он совершенно здоров и всегда таким был.

Контрастное сюжетное сопоставление положительных и отрицательных персонажей, равно как и их деяний, используется автором как для достижения чисто художественного эффекта, так и в качестве своего рода исходного материала для рефлексий морализаторского характера и назидательных выводов в авторских отступлениях. Стилистически подчеркнутая симпатия автора на стороне положительных персонажей; их противо-

⁸⁰ Естественно, уровень разработки предопределен уровнем литературы того времени.

Здесь и далее определение художественных явлений означает отношение их с литературным процессом описываемой эпохи. В сопоставлении же с романом XIX—XX вв. некоторые аналогичные явления (как, например, психологическая характеристика; внешний портрет, бытовой колорит и др.) здесь выступают в зародышевой форме или как своего рода начальная фаза выработки определенных средств и приемов художественного воспроизведения.

ставленность отрицательным, выступающая как доминанта характеристики и соотнесенности, обусловила одноплановость их изображения, а тем самым — художественную бледность (что, впрочем, как следствие живучести такого рода приема, не изжито в романе вплоть до нашего времени). Великолепен стиль повествования, в высшей степени гармонирующий с содержанием того или иного сюжетного фрагмента, ситуации, эпизода: эмоционально насыщенный и драматизированный при описании особенно напряженных моментов действия, логически строгий, ясный и спокойный в авторских отступлениях и рефлексиях.

Роман Кромэра — своеобразный пункт эволюции, который прошла польская художественная проза: от самостоятельной обработки западноевропейского «перехожего» сюжетного материала до самостоятельной обработки материала реальности — бытового, интимного, психологического, исторических событий. Этап этот в формировании романа — чрезвычайной важности. Он — свидетельство, что от следования готовым схемам (сюжетно-композиционным и стилевым), наполняемым национальным содержанием (или только колоритом), польская проза шагнула к самостоятельному освоению действительности. Или иначе: от урока западного романа к уроку жизни в ее национальном проявлении, от усвоения необходимых основ — к самостоятельным поискам и свершениям. В то же время, учитывая объем известного в настоящее время материала, рано еще говорить о степени распространенности этой тенденции. Рано подводить итоги. Следует лишь отметить ее характерные особенности как пункт соотношения с польским романом последующих периодов.

Итак, польское Возрождение, развивая литературную культуру национального Средневековья, привело к художественной реализации нового типа: самостоятельному (не опирающемуся на заимствованную тему — мотив) воспроизведению реальности в соответствии с законами жанра романа — свойственными ему принципами сюжетосложения, обрисовки образов, стилевых решений. Свершение это знаменует начало качественно нового этапа в развитии жанра, означает усиление и расширение творческого начала в корреляции писатель — произведение, что чревато важными последствиями. Преж-

де всего: расширяется сфера возможностей художника (освобожденного от натиска схемы), а следовательно, — проблемно-тематический масштаб явлений, охватываемых романом и выступающих уже как объект художественного переосмысления (а не только натуралистического копирования). С другой стороны, это означает также, что структура известного со времен Средневековья жанра модернизируется, становится адекватной описываемому — материалу *новой* реальности: старая заимствованная средневековая схема не всегда могла вместить, да и не всегда соответствовала новым типам проблем и коллизий, характерных для нового времени и близких людям этого времени⁸¹. Наконец, этот новый тип корреляции раздвигал границы творческих поисков и возможностей за пределы известных схем (сюжетных, образных, стилевых), заострял внимание художников не на жестких (вернее, ставших теперь жесткими) рамках схемы (неизбежных и необходимых в период «ученичества», прививки элементарных навыков и создания культуры жанра), а на реальности современной действительности, окружения, быта — макро- и микромиров. Этот сдвиг в ориентации — от литературной условности к жизни — весьма характерен для эпохи Возрождения и означает, в сущности, поворот от реальности условной, литературной (коей стали в наступившие времена рыцарские приключения, экзотика, сказочность — явления и черты мировосприятия, актуальные лишь для Средневековья и характерные для его воззрений и вкусов) к реальности жизненной, т. е. к действительно имевшим место в данное время или типичным для него событиям, действительно насущным в данное время проблемам и — что особенно знаменательно для эпохи — к личности человека. В художественном плане это означало создание нового типа повествования (польским образцом которого являются прежде всего «Шахматы» Кохановского, «История Спера» Мужинковского и «История князя Яна» Кромэра), стремление к психологической разработке конфликта и персонажей (это означает переход или — если учесть уровень реализации — начало

⁸¹ В то же время нельзя забывать, что именно эта старая схема подготовила возникновение нового как в аспекте художественного творчества, так и читательского восприятия.

перехода от образов к характерам), отражение реального, наблюдаемого, а не вымышленного, экзотического, сказочного (что знаменует новый по сравнению с романом Средневековья тип литературной условности).

В сумме — новое мировосприятие обусловило принципиально иной выбор иного предмета отражения, новое отношение к этому предмету и сам тип отражения — новую литературную условность⁸², новые принципы типизации и селекции материала, новый стиль повествования.

Эта реальность как детерминант, стимул и одновременно предмет отражения, открыв новые творческие перспективы, в то же время и ограничивала их. Возможно, это было обусловлено молодостью жанра и польской литературной культуры вообще, а также (и, может быть, в первую очередь) отсутствием по отношению к романам крупного меценатства⁸³, литературных салонов (как на Западе). Речь идет о том, что место схемы литературной (в аспекте фабульного материала и его сюжетной организации) заняла схема реального факта. Художник воспроизводил известные события, однако живописуя их, не шел дальше их психологических и морально-назидательных вариаций (интерпретаций). Схема и логика факта (правды реальности, точнее — верности следования отдельному событию) тяготели над системой литературной обработки и построения (правдой художественной как обобщением типичных и характерных проявлений реальности). Писатель еще не поднялся до такого уровня *художественного* переосмысления и обобщения, когда на основе отдельных фактов реальности создается новое (литературное) целое, подчиненное логике художественного творчества и являю-

⁸² В ряде случаев средневековая условность ощущалась на польской почве острее, чем на Западе, в силу несоответствия, чуждости национальным традициям, представлениям, реальности (речь идет прежде всего о рыцарском романе).

⁸³ Роль своего рода меценатов в отношении романа играли в Польше XVI в. книгоиздатели, исходившие в своей деятельности из интересов коммерции и в силу этого руководствовавшиеся потребностями книжного рынка — т. е. широких масс, вкусы которых, естественно, отставали от общего уровня собственно литературного развития и во многом соответствовали временам Средневековья, чем, по всей видимости, и объясняется отсутствие переводов новых западноевропейских романов.

шееся ее плодом. Иначе — средневековое копирование литературных схем было вытеснено копированием реальных событий (естественно, речь идет о логике сюжетной организации и отнюдь не исключает художественности в обработке и воспроизведении ситуаций, персонажей, фона — что и было показано выше). То есть искусство польской художественной прозы еще не поднялось до уровня литературной фикции. Забегая вперед: в силу как сугубо литературных, так и социально-исторических факторов польский роман (как можно судить на основании имеющихся в настоящее время данных) придет к созданию литературной фикции лишь в XVIII в., открывая первую страницу своей новой истории⁸⁴. В XVI же и XVII вв. авторы польских романов лишь частично пойдут по стопам Кромэра, а в основной же своей массе (насколько позволяют судить имеющиеся пока данные) либо будут переносить инациональный мотив на польскую почву, где он под их пером нередко обрстал польскими реалиями или восполнялся польскими мотивами, преданиями, легендами, либо будут создавать новый мотив на основе комбинации нескольких старых, привнесенных извне (как М. Пудловский в «Дидоне»). Вплоть до XVIII в. польские писатели-романисты не смогут — в аспекте сюжетосложения — преодолеть чары и магию схемы факта.

⁸⁴ См.: *Липатов А. В.* Возникновение польского просветительского романа.

Эта глава — своего рода суммирование выводов и наблюдений, касающихся конкретных литературных явлений (а в связи с ними — и романа) времен Средневековья и Возрождения, попытка теоретического обобщения на основе полученных в ходе анализа данных. Одновременно это и необходимое завершение предыдущих глав, проблематика и материалы которых качественно отличаются от внешне аналогичной проблематики и внешне аналогичных материалов периода Барокко, которому посвящена IV глава. Качественно — ибо польское Средневековье (если речь идет о романе) постепенно утрачивает плодотворность и затухает на протяжении всего Возрождения, взаимопереплетаясь с ним. Во времена же польского Барокко эволюционирует и видоизменяется то, что, появившись на польской почве в ренессансный период, однако (прежде всего в силу молодости христианского типа цивилизации в Польше) не было тогда ведущим и преобладающим количественно или относительно ведущим ни в литературном процессе, ни в литературной культуре, ни в культуре социальной.

1. ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРНОГО РАЗВИТИЯ:
СТАРОЕ И НОВОЕ.
ЗАИМСТВОВАНИЯ, ВЛИЯНИЯ И ОРИГИНАЛЬНОСТЬ

Средневековый роман в ренессансной Польше (как, впрочем, и в других европейских странах) — явление неодноплановое. Причем здесь я имею в виду литературный аспект, оставляя в стороне аспект культурно-социологический (роль произведения в инонациональной сре-

де, в разных ее слоях, в разные периоды). В данном случае следует принимать во внимание не только факт перевода, переработки, адаптации текста применительно к местным национальным условиям, обычаям, восприимчивости; не только факт влияния этого текста на последующие произведения данной национальной литературы (влияния тематического либо структурального). Не менее (а, вероятно, в ряде случаев и более) важное значение имеет роль этого инонационального произведения в формировании и развитии местной, национальной литературной культуры: умения претворять материал действительности (исторической или современной) в материал художественный, умения создавать литературную фикцию, умения оперировать разными стилями, образностью — в соответствии с характером материала, темой, замыслом. Это имеет особенно важное значение при исследовании произведений крупных художников, которые творчески используют, развивают, преобразуют созданное до них.

Новое немислимо без старого. Эта взаимосвязь и является собой непрерывный процесс литературного развития. Даже отвергая старое, новое использует его по принципу отрицания: как для равномерного движения, так и для скачка нужна точка опоры, которая одновременно является точкой отталкивания. Отрицательное использование новым наследия старого аналогично той роли, которую играет точка опоры — точка отталкивания: без нее невозможно движение (равномерное литературное развитие), без нее невозможно появление нового, резкое качественное преобразование в литературном процессе (литературный переворот, перелом). Этот пример — крайний случай взаимоотношения нового и старого. Обычно же новое сосуществует со старым, переплетается с ним, развивая отдельные его стороны, тенденции и тем самым обретая это свое новое качество, которое и является критерием развития.

При исследовании такого рода процесса не следует поддаваться внушению, магии внешних форм проявления взаимодействия нового со старым («новаторов» и «архаистов»). Нередко это обретает форму острых, непримиримых споров. Однако это только видимость. При чем видимость, отражающая человеческие отношения, а не подлинное соотношение в литературном процессе

тех явлений, тенденций, сторонниками которых выступают данные личности.

На литературные споры накладывают отпечаток разного рода социальные факторы, личные отношения, наконец, темперамент. Следует также принять во внимание отсутствие дистанции времени (позволяющей увидеть не только подлинное соотношение и пропорции, но и их дальнейшие последствия), равно как и характер, уровень литературного, теоретического самосознания полемизирующих и их эпохи в целом. Тогда станет понятным, почему непримиримые споры, разделяющие сторонников сосуществующих во времени или сменяющих друг друга направлений, порой не только не отражали сущности этих направлений, но и вступали с ней в противоречие. В качестве примера достаточно будет привести непримиримую полемику представителей классицизма и романтизма. Лишь литературоведение последующих периодов постепенно вскрывало то, что в настоящее время является очевидным: факт преемственности и взаимосвязи.

Примером не критичности литературоведения, слепого следования логике «внешних» проявлений либо механического повторения суждений предшественников (в том числе и представителей других наук — историков, философов) — часто все это взаимосочеталось — является отношение к эпохе Барокко, подвергающееся ревизии постепенно лишь с начала XX в., а у нас и в некоторых других странах лишь в последние годы.

К объективным выводам можно прийти, лишь вскрыв и удалив внешнюю оболочку, различные наносы и наслоения, образовавшиеся в результате коллизий не только литературных, но и социальных, политических (кои зачастую являются и составной, а нередко и органической частью полемики литературной).

Другого рода трудность — выявление генезиса и сущности той или иной особенности или тенденции развития собственно литературного процесса. Но здесь прежде всего встает далеко не всегда разрешимая (особенно когда речь идет о явлениях давно минувших эпох) проблема влияний и оригинальности. Не всегда разрешимая, ибо исследователь не всегда обладает документальными данными; интуиция же в таком деликатном вопросе — весьма шаткое основание для арбитражных

суждений. В такой ситуации добросовестный (и спокойный) исследователь «обречен» на сугубо гипотетические построения — выявление и взвешивание возможностей той или иной вероятности. И здесь, при подобном подходе к исследуемому материалу особенно пристального внимания заслуживает сфера литературной культуры — особенно когда речь идет о крупных художниках (а не второстепенных и третьестепенных писателях, где эпигонство — осознанное и неосознанное — явление довольно обыденное).

Выше были проанализированы «Шахматы» Я. Кохановского. В результате получены данные, свидетельствующие о новизне элементов структуры, оригинальности использования ряда мотивов, самобытных особенностях художественного воспроизведения, которые свидетельствовали и отражали закономерности определенного этапа развития именно польской литературы, именно жанра романа и именно на польской почве.

Иной тип анализа, ориентирующийся только на «внешнюю оболочку», мог бы привести лишь к выводу о том, что это просто переработка творения Виды либо эпигонское произведение.

С другой стороны, данные приведенного здесь анализа могли бы дать богатый материал сторонникам абсолютизации теории влияний и заимствований, могли бы стать поводом и толчком к поискам, например, средневековых романов с некоторыми аналогичными стилистическими приемами и сюжетными ходами, к поискам новелл с аналогичными средствами характеристики, мотивами и т. п. Такого исследователя хочется сразу же ободрить: материал можно обнаружить пребогатый (некоторые названия я упомянул в ходе анализа). Однако сразу же встает вопрос: можно ли только влиянием или заимствованием объяснить ту или иную степень аналогичности либо даже абсолютного совпадения отдельных элементов разных произведений? Споры нет: это нельзя исключать абсолютно¹. Однако для однознач-

¹ Влияние и заимствование весьма возможны, особенно если речь идет о периодах до XIX в., когда изменилось понятие оригинальности. Неоригинальный, «перехожий», заимствованный сюжет можно обнаружить у крупнейших художников Средневековья, Возрождения, Барокко, Классицизма — Боккаччо, Рабле, Сервантеса, Шекспира, Кальдерона, Корнеля, Расина, Мольера и многих-многих других. Ори-

ного и обобщающего утверждения следует принять во внимание всю сумму фактов и возможностей. А в таком случае нельзя игнорировать сферу литературной культуры.

Аналогичные в разных произведениях средства типизации и характеристики, стилистические приемы и особенность, даже «целые» фабулы и принципы сюжетосложения могли быть обусловлены не только влиянием одного произведения на другое, но и тем, что они были распространенными, типичными, характерными для определенного уровня, типа, региона литературной культуры, присутствовали в сознании писательской и образованной среды вообще, как бы «витали в воздухе», были своего рода эталонами и строительным материалом одновременно.

Данные факторы, естественно, конкретизируются при анализе определенных творений определенного художника. И при этом целесообразно принимать во внимание соображения и критерии, продиктованные и обусловленные творческой индивидуальностью именно этого писателя. Итак, в случае Я. Кохановского нельзя сбрасывать со счетов оригинальность (а следовательно, самостоятельность, трактуемую, естественно, в границах понятий его эпохи) его дарования, его творений, что свидетельствовало бы (наряду с конкретными данными, полученными в результате вышеприведенного анализа) в пользу предположения о преобладающей роли литературной культуры, а не конкретных влияний — если речь идет о «Шахматах». В пользу подобного суждения говорят и данные сопоставления «Шахмат» с поэмой Виды. Самостоятельность эта проявилась и в сфере фабулы, и в сфере структуры. И еще один факт в пользу такого предположения: самостоятельность в жанре романа не была явлением единичным в польской литературе XVI в. В этом отношении среди дошедших до нашего времени романов² представляют интерес «История

гинальность тогда заключалась в своеобразии обработки известного сюжета, а не в создании самого сюжета.

² Следует учесть, что определенная (может быть, значительная) часть произведений этого и других жанров не сохранилась. Некоторые из этих не дошедших до нашего времени творений известны лишь по названиям, некоторые — по разного рода свидетельствам и пересказам современников и потомков.

Ф. Спера», «История о папе...» и особенно произведение М. Кромэра.

Рассматривая судьбы романа в ренессансной Польше, я, естественно, останавливался только на крупнейших и наиболее популярных в свое время произведениях этого жанра. Общее же их число (из всех сохранившихся или известных по разного рода документам) превышает полсотни.

2. К ПРОБЛЕМЕ ДЕФИНИЦИИ ЖАНРА

В жанровом характере привлекаемых здесь памятников отражается сам тип применяемых тут критериев их отбора, что в свою очередь может вызвать вопросы о том, как в связи с этим понимается общая специфика жанра; что детерминирует его облик; чем он отличается от других, свойственных иным жанрам типов художественного повествования.

Единой или особо распространенной дефиниции романа нет. Есть превеликое множество нередко взаимоисключающих дефиниций. В этом отношении накопился огромный материал, начиная с поэтик и философско-эстетических трактатов глубокой древности до монографических исследований XIX—XX вв., от компендиумов Средневековья до современных энциклопедий. У нас, если обратиться к последним работам, В. Богданов (статья «Роман» — КЛЭ, т. 6. М., 1971), М. Бахтин («Эпос и роман» — «Вопросы литературы», 1970, № 1), Г. Поспелов («Проблемы исторического развития литературы». М., 1972) и Д. Затонский («Искусство романа и XX в». М., 1973), сопоставляя разные концепции, стремятся выделить главные жанрообразующие особенности. Отмеченные этими учеными черты, несомненно, являются одними из тех, которые составляют стержень жанра. Но дефинировать сам стержень, его внутреннюю сущность как целостную систему отдельных составляющих — и притом не расчленяя единую в своей взаимообусловленности сферу содержательности, художественности и рецепции в их исторической детерминированности — весьма сложно, ибо речь идет о жанре, возникшем и развивающемся на стыке других жанров, не признававшемся общераспространенными поэтиками и существовавшим вне их обязующих рамок. Может быть, именно

поэтому — не будучи скованным (в отличие от других жанров) обязательными предписаниями — роман на протяжении всей своей истории был жанром стремительно (в сопоставлении с другими жанрами) эволюционирующим, исторически изменяющимся, расширяющим и углубляющим свои художественно-содержательные возможности.

Динамичность жанровой эволюции явственно просматривается в каждой эпохе истории европейской литературы. Каждая эпоха создала свой тип (типы) романа, и при этом столь разнящиеся между собой, что, по крайней мере, с XVII в. можно наблюдать споры «архаистов и новаторов» из-за самого названия «роман». Создатели новых разновидностей отказывались от этого термина, связывая его с предшествующим (ставшим в новое время архаичным) типом. Так что если говорить о дефиниции, то легче создать дефиниции отдельных типов (может быть, было бы целесообразным начать именно с этого), нежели жанра в целом, типов, созданных в отдельные литературно-исторические эпохи и знаменующие очередные звенья — этапы единой эволюции жанра от античности до наших дней.

Учитывая такого рода специфику генезиса и истории жанра, я считаю возможным полагать, что отличительной — в сопоставлении с другими жанрами — особенностью развития романа на протяжении всей его истории является непостоянство. Историческая поэтика в этом отношении дает богатейший материал от античности до нашего времени. Причем это непостоянство характерно не только для внутреннего (идейно-художественная система) облика жанра и его литературной истории, но и его истории социальной (общественная роль, характер восприятия в разной среде и обусловленный этим тип популярности), что проявилось в столь характерной для него миграции «сверху вниз», т. е. от верхушки общественной пирамиды к ее основанию — по сути дела «вширь» — от высокообразованных сфер (а в древности это совпадало с принадлежностью к социальным верхам) до широких масс, его вращение в фольклор и взаимопереплетение с ним. (Эти процессы будут рассматриваться здесь во взаимосвязи и взаимообусловленности со спецификой эпох — от Средневековья до Барокко.)

Принимая во внимание такого рода особенности истории жанра, возвратимся к проблеме его дефиниции. Думается, что в соответствии с логикой доказательства от противного можно выдвинуть на первый взгляд парадоксальное суждение: жанровая определенность романа — в его неопределенности, т. е. — в исторически обусловленном формировании (трансформации, перемене, возникновении) новых в типовом отношении разновидностей и сопутствующей этому идейно-художественному процессу социальной миграции самих этих разновидностей (о чем здесь уже говорилось). В свете конкретных фактов литературной истории и социологии такого рода суждение отнюдь не парадоксально — и если речь идет о самом генезисе романа (возникновение на стыке различных жанров), и если иметь в виду его дальнейшую эволюцию (развитие вне ограничивающих рамок поэтических кодексов, широкое привлечение и использование художественных открытий, совершенных в границах иных литературных родов и в рамках иных жанров). Что же касается самого понятия парадоксальности в данном контексте, то, думается, суть в том, какими представлениями и категориями оперировать, под каким углом зрения рассматривать данное явление, понятие и связанные с ним конкретные факты. Так, например, суждение о бесконечности Вселенной долгие времена оставалось парадоксальным и невообразимым для жителей Земли, привыкших к ограниченным масштабам — «началу» и «концу» наблюдаемой ими реальности. Впрочем, и теперь для большинства «неспециалистов» эта истина, принимаемая разумом, остается невообразимой, ибо трудно вообразить то, что противоречит привычным представлениям. В данном контексте это, естественно, всего лишь аналогия, призванная иллюстрировать факт непарадоксальности парадоксального.

С «неопределенностью» — т. е. исторически обусловленной изменяемостью облика романа и отмеченными выше особенностями его генезиса и эволюции — связана другая проблема: каждая литературно-историческая эпоха создала свои типы романа, которые, в той или иной степени отличаясь или даже противостоя друг другу (идейно, художественно, тематически), так или иначе предопределили или наложили отпечаток, сыграли определенную роль в дальнейших судьбах жанра. Нако-

нец, в разные эпохи разные поэтики и отдельные жанры по-разному влияли на облик романа. Поэтому роман как жанр — явление исторически, философско-эстетически и социально чрезвычайно неоднородное. В этой неоднородности таится и сложность выработки дефиниции. Думается, что путь к ее выработке — выяснение сущности и характера этой неоднородности в разные эпохи истории романа, ее генезиса, а это значит — взаимосвязи с историей литературы и отдельных ее родов и жанров, не говоря уже о социальной детерминированности, которая сыграла столь важную роль в истории романа как одного из наиболее демократичных и популярных жанров в разной общественной среде.

Исходя из вышеизложенного, я в своем исследовании отбираю тот материал, который, во-первых, в поэтиках и восприятии читателей своего времени фигурировал как роман (что рассматривается здесь в соответствующих разделах), во-вторых, те материалы истории письменности, литературных поэтик и жанров, которые сыграли определенную роль в формировании тех или иных исторических разновидностей романа. Свои воззрения на интерпретацию истории жанра и некоторые проблемы его дефиниции я излагаю как своего рода сумму выводов из характера привлеченных здесь материалов и результатов их анализа в заключительной главе (разделы «К проблеме генезиса романа» и «От романа давнего к роману нового времени»).

3. ПРОБЛЕМЫ И СИСТЕМЫ КЛАССИФИКАЦИИ

Для исследования истории романа необходима выработка определенной системы внутрижанровой классификации — системы видовых вариантов, эталонов, равно как и исходных пунктов эволюции, синхронного и асинхронного соотношений.

Каждая классификация (как опыт теоретического упорядочения реальных фактов) условна. В сущности, это прагматическая попытка исследователя упорядочить «хаос» определенных явлений реальности. Принципы и характер каждой классификации зависят от того аспекта видения, угла зрения, под которым ученый исследует данное явление, т. е. от тех или иных конкретных за-

кономерностей, изучение которых составляет задачу и предмет исследования.

Роман в средневековой (а отчасти и ренессансной) Польше — на том этапе, когда литература на национальном языке только складывалась, — был явлением прежде всего культурным. Его появление на польской почве было обусловлено факторами исключительно культурными, социально-историческими, духовными, что соответствовало пути развития польского общества после принятия западного образца христианства и постепенному — по мере этого развития — приобщению к западноевропейскому типу культуры, постепенному возникновению потребностей и запросов, свойственных этому новому для поляков типу цивилизации³. Следствием воздействия этих факторов явилась и кристаллизация нового национального самосознания, и — как результат этого — возникновение письменности (а в ее рамках и художественной литературы, ее истоков) на национальном языке⁴.

Художественная литература начинает играть заметную роль самостоятельного фактора, лишь достигнув определенного уровня развития, т. е. с периода расцвета национального Возрождения. Начиная с этого времени определенные эстетические явления (в частности — проникновение новых художественных веяний Запада) могли быть обусловлены сферой собственно литературных, творческих факторов — тенденциями развития национального литературного процесса, логикой этого развития, его характером, направленностью, потребностями.

³ В этом отношении Польша с исторически обусловленным запозданием по сравнению с другими народами Запада включилась в тот же процесс кристаллизации новой национальной культуры, где определенные национальные элементы дохристианского периода постепенно со все большей органичностью сочетались с новой международной идеологической доктриной. Развитие этого процесса, где по мере приобщения к привнесенной извне доктрине, впитывания ее национальные элементы начинали играть все возрастающую роль, привело к качественным преобразованиям, знаменующим эпоху Возрождения — эпоху нового национального самосознания, преодолевшего нивелирующие силы католической идеологии и возвысившегося над ними. На национальное самосознание, в частности, опирается Реформация, выступающая как одна из важных движущих сил новой эпохи.

⁴ В жанре романа это ознаменовалось появлением вслед за переводными оригинальных произведений.

До этого не было выкристаллизовавшейся и выделившейся из письменности польской национальной литературы, сложившегося литературного процесса, оформившегося литературного самосознания, а следовательно, не могло быть и диктуемых самой литературой и литературной жизнью факторов и закономерностей. Литература еще не выделилась из общей внутренне синкретичной сферы культуры (существуя как составная часть письменности) и руководствовалась исключительно ее закономерностями и потребностями. Учитывая такой облик литературы польского Средневековья и раннего Возрождения, принимая во внимание такой характер ее национального бытия и социального функционирования, необходимо при ее исследовании не упускать из виду первичность и обуславливающую роль факторов культуры в литературном процессе (точнее, его зачаточной стадии) этих времен. Такого рода закономерностью существования и развития польской литературы до XVI в. — а в ее рамках и романа — объясняется характер изложения материала и его расположение на этих страницах, где средневековый роман был представлен в соответствии с его *фабульными разновидностями*. Тем самым на первый план выдвигался проблемно-тематический слой произведения и вопросы генетического характера (происхождение и связь фабулы с определенной цивилизацией, национальной и географической средой; пути распространения и характер проникновения к другим народам; типы адаптации в инонациональной среде; изменения фабулы в зависимости от времени и среды). Эта классификация, основанная на закономерностях первичного типа, является отражением историко-культурного аспекта изучения судеб романа и оперирует, естественно, прежде всего критериями историко-культурного характера. Такой аспект превалировал в данном исследовании при рассмотрении процесса проникновения романа в Польшу и отступал на второй план при анализе его художественных особенностей. Классификация такого рода была выработана культурно-исторической и сравнительно-исторической школами XIX в.⁵ и при некоторых терминологических разновидностях в основных

⁵ В отечественной науке она отражена в трудах А. Н. Пыпина, Ф. И. Буслаева, А. Н. Веселовского, В. В. Сиповского и др.

своих чертах совпадает у разных ученых разных стран. Здесь я привожу варианты и терминологию Ю. Кшижановского⁶, отражающие историко-культурную специфику романа на польской почве. В соответствии с такого рода классификацией рассмотренные выше романы располагаются следующим образом⁷:

I. Псевдоисторический роман: 1) «История Александра Великого» (1510), перев. Леонарда из Боньчи; 2) «История о житии и знаменитых деяниях Александра Великого» (1550); 3) «Троянская история» (1563); 4) «Жизнеописания философов» (1535) Марчина Бельского; 5) «История деяний Аттилы» (1574), перев. Цыприана Базылика; 6) М. Кромэр. Правдивая история князя финляндского Яна (1570).

II. Рыцарский роман: 1) «История о Мелюзине» (1569), перев. Марчина Сенника; 2) «История о Магелоне» (1570); 3) «История о цесаре Оттоне» (1569); 4) «История о Фортунате» (1570).

III. Морализаторский роман: 1) «История о Понциане» (1528); 2) «Различные события из Римской истории» (1540) («Римские деяния»); 3) «История в Ланде» (1568); 4) «Фортуны и Добродетели различия» (1522).

IV. Шутовской роман: 1) «Мархолт» (1521), перев. Яна из Кошичек; 2) «Жизнь Эзопа» (1522), перев. Берната из Люблина; 3) «Совизжал» (1530) («Эйленшпигель»).

V. Религиозный роман:

а) библейско-агиографический: 1) «История о святом Иосифе Патриархе» (1530); 2) Кшиштоф Пуссман. История очень чудесная о сотворении Адама (1543); 3) «История о Юдифи»; 4) «История о двух старцах, которые возжелали Сузанну»; 5) Ян Кохановский. Сузанна (1564); 6) Миколай Кшиштопорский. Ниневия город (1572); 7) Анджей Збылитовский. История святой Геновефы (1599); 8) Ян Ахацы Кмита. Пенелопея (1600), и др.;

⁶ См.: *Krzyżanowski J. Romans polski wieku XVI*. Warszawa, 1962, s. 24—25.

⁷ Общеευропейским романам даются те названия, которые произведения эти получили в Польше; в скобках указана дата появления первого из известных издания; там, где это установлено, приводится имя польского автора или переводчика.

б) религиозно-полюемический: 1) Станислав Мужинский. История о Франчишке Споре (1551); 2) «История о папе Иоанне» (1560); 3) «Desiderosus...» (1589), перев. Гаспара Вильковского.

VI. Гуманистический роман:

а) переводы и переработки «Декамерона»;

б) разные: 1) Ян Кохановский. Шахматы (ок. 1566); 2) Э. С. Пикколомини. История Эвриала и Лукреции (1570), перев. Кшиштофа Голиана; 3) Х. де Флорес. История об Экванусе («Аврелий и Изабелла»), перев. Бартоша Папроцкого (1578); 4) Гелиодор. Арапская история («Эфиопика»), перев. Анджей Захажевский (изд. ок. 1590); 5) Ян Дымитр Соликовский. Лукреция римская и христианская (1600); 6) Мальхэр Пудловский. Дидона (1600), и др.

Отражаемый этой классификацией аспект подхода к явлению позволяет выявить определенные закономерности зарождения и развития на национальной почве не только новых социально-исторических и культурных тенденций, которые получают отражение в сфере искусства и предопределяют характер выбора инонациональных творений и тип их усвоения. Это позволяет проследить зарождение, нарастание и развитие определенного типа национальной литературной культуры, где традиции переплетаются с новыми для данной среды инонациональными веяниями, обретая тем самым новое качество и выступая — в ходе эволюции — уже как самостоятельный — национальный — импульс для появления творений польских, самобытных. И тут — с расцветом эпохи Возрождения, давшей новый вид романа, — классификация, исходящая из характерных особенностей романа Средневековья, становится неприменимой. Суть в том, что, выявляя и отражая особенности объективно существующего явления, данная классификация применима лишь по отношению к этому явлению, т. е. ее хронологическое использование обусловлено хронологией тех закономерностей, которые детерминировали ее характер и принципы.

Типы средневековых романов, специфику которых отражает культурно-историческая классификация, проникали в Польшу времен Средневековья и — в силу молодости национальной культуры — продолжали проникать и усваиваться в эпоху Возрождения,

свидетельствуя о культурно-исторических интересах и социальных запросах польского общества, отражая их уровень и одновременно способствуя формированию определенного вида литературной культуры, развитию национального литературного процесса. В то же время — в эпоху Возрождения — бурное развитие национального самосознания и — как следствие этого — национальной культуры и искусства положило начало качественно новым явлениям и в области романа. Здесь нарастает тенденция к разностороннему отражению действительности — национальной, исторической и актуальной в ее конкретных проявлениях. Это привело к качественным изменениям в характере фабулы. Однородная фабула отмирает. Появляется фабула многоплановая как художественное следствие нового восприятия реальности в различных ее проявлениях — общественных и индивидуальных, внешних — объективизированных — и внутренних — субъективизированных, психологических. Новый роман и различные жанры ренессансной прозы уже не вмещаются в монолитные фабульные стереотипы Средневековья. Их зачастую уже невозможно свести к общему знаменателю типа: рыцарский, псевдоисторический, назидательный (нравоучительный, морализаторский) и т. п. роман, как это было ранее. В этом отношении тип VI («Гуманистический роман»), введенный Кшижановским в характерную для средневекового романа классификацию, выглядит как отступление от ее принципов, ибо не являет собой фабульного единства. Проблематично и включение ренессансного романа Кромэра в категорию псевдоисторического романа. С сугубо «формальной» точки зрения (общий тип фабулы как биографии) это вероятно (но далеко не бесспорно)⁸: Однако

⁸ Рассмотрение романа Кромэра как биографии весьма условно. В традиционном романе-биографии фабула, как правило, замыкается рождением и смертью героя (возможны, естественно, варианты: предыстория рождения; эпилог, где суммарно изложено завершение мотивов, так или иначе связанных с жизнью героя, но получивших развязку после его кончины). В «Истории князя Яна» представлен только фрагмент жизни, причем не одного, а трех центральных персонажей (самого князя, его супруги и короля Эрика, его брата), и — что особенно важно — фабульный материал разрабатывается не в направлении жизнеописания, а как история из жизни. Поэтому на первый план выступают не моменты биографии, а воспроизведение конфликта в разностороннем его освещении, разных его аспектах и проявлениях: личных, государственных и этических.

характер художественной обработки этой фабулы (не говоря уже об идейно-философской стороне) несопоставим, например, с типичной для данной категории «Историей Александра Великого». Во-первых, фабула у Кромэра основана на исторических событиях, без элементов фантастики, легенд, вымыслов. Во-вторых, ее отличает метод реально-психологического воспроизведения событий, персонажей, фона. Это свидетельствует о том, что категория фабулы недостаточна при классификации ренессансного романа, не отражает его художественного своеобразия, которое можно выявить, лишь привлекая элементы сюжетной структуры (о чем речь пойдет позже).

Ренессансным романом Ю. Кшижановский восполнил классификацию, созданную на основе характерных особенностей романа Средневековья, ибо исследовал роман в ренессансной Польше, где в результате исторически обусловленного отставания новое нередко появлялось одновременно со старым. Поэтому в данном пункте классификация, собственно, как бы преобразуется в своего рода обзорную таблицу (где, в частности, фигурирует и античный роман Гелиодора и средневековый по духу Хуана де Флореса). Впрочем, Ю. Кшижановский отмечал несоизмеримость явления, равно как и разнородность произведений, объединенных в VI типе, характеризуя их как «исключения»⁹. Но при этом указывались лишь различия генетического характера.

Классификация, отражая определенный тип закономерностей, в то же время способствует дисциплине мышления и логике действия исследователя, предостерегая от смещения аспектов, взаимонакладывания планов анализа, смешения критериев, качеств, типов сопоставления. В этой связи дело не только в том, что фабульная классификация применима лишь к средневековому роману, некоторые особенности которого она отражает и на некоторых особенностях которого она основана¹⁰. Встает вопрос — насколько полно здесь отражены эти особенности и насколько полно эта система позволяет

⁹ *Krzyżanowski J. Romans polski...*, s. 24.

¹⁰ Неприменимость такого типа классификации по отношению к романам XVII в. отмечалась в свое время и Т. Крушевской (см.: *Kruszewska T. Stan badań...*, s. 60).

изучить средневековый роман как *художественное* явление.

Фабульная классификация исходила из типа фабулы в ее социально-исторической обусловленности, принадлежности к определенному виду культуры, особенностей общественного функционирования, характера восприятия той или иной социальной и национальной средой. Этот аспект в общей панораме соотношения различных факторов эволюции литературного процесса (социальных и эстетических — вне- и внутрилитературных) первичен. Его разработка позволяет перейти к исследованию круга проблем, очерченных вторым (внутрилитературным собственно эстетическим) аспектом. Литературная культура (уже — культура жанра) — тот мостик, который позволяет перейти от вопросов социологии литературы к вопросам ее эстетики.

Переход к иному слою закономерностей означает переход к иной сфере критериев, иному аспекту исследования иной стороны того же явления. И тут исследование первичных закономерностей и созданная по мере его углубления и развития классификация позволяют перейти к исследованиям генетически вторичных закономерностей и к созданию отражающей их сущность и характер классификации.

Постепенная дифференциация различных видов письменности (являвшей собой синкретичное целое) была обусловлена общим развитием культуры и — уже — литературной культуры. Вычленение художественной литературы знаменовало начало эры существования ее как автономного общественного явления, обладающего своими, только ей присущими закономерностями развития. В этом отношении европейское Средневековье представляет особый интерес: здесь таятся истоки современного литературного процесса, начальная фаза формирования литературных родов, жанровая дифференциация, стилевое расслоение. Здесь рождается и европейский роман. Выявить его бытие как типа повествования — теперь, с перспективы столетий, — значит показать его жанровую эволюцию, пути развития, обусловленные специфическим для каждой эпохи опытом художественного освоения действительности.

Развитие романа как типа художественного повествования получает отражение, воплощается не только в

характере фабулы (что было рассмотрено выше), но и в ее сюжетно-композиционном претворении, создающем художественный облик произведения. Если фабула отражает прежде всего освоение романом реальности в ее проблемно-тематическом аспекте, дает — в ретроспекции — представление о расширении диапазона мотивов и объектов, охватываемых жанром по мере расширения его возможностей в процессе эволюции; то сюжет кроет в себе сущность этой эволюции (лишь внешне сигнализируемой фабулой), таит внутреннюю специфику жанрового развития, выявление которого проливает свет на характер и закономерности расширения фабульных возможностей (т. е. углубление художественного освоения действительности).

Изучение сюжета предполагает иной тип анализа, нежели выступающий при рассмотрении фабулы. Иначе: смена объекта исследования — от фабулы к сюжету — означает переход от изучения литературного произведения как социально-исторического, общественно-культурного явления к изучению его как явления эстетического, художественно-литературного. Сюжет в данном случае рассматривается как единое семантическое целое, где тип повествования, угол зрения, система оценок обусловлены обликом повествователя, детерминируя характер фабульной композиции, особенности развития и саму динамику действия, вид монтажа отдельных его отрезков, равно как и языковые формы воплощения¹¹. Такой аспект исследования позволяет выделить структуральные типы, которые — в отдельных случаях — в то же время являют собой хронологические этапы эволюции жанра, периоды истории формирования и кристаллизации сосуществующих — в качестве разновидностей — либо сменяющих друг друга — в процессе совершенствования — *этапов* художественного повествования. В свете такого рода закономерностей рассмотренные выше романы составляют следующие группы.

1. Сборник разного типа прозаических жанров, объединенных в композиционное целое не единством сюже-

¹¹ Т. е. собственно стилистическая проблематика не вычленяется из общей проблематики сюжета, являя собой органичную составную часть единого взаимосвязанного и взаимодействующего в своих функциях целого.

та, общностью выступающих персонажей, а идейно-назидательным замыслом, что в сфере повествования получает отражение в стилистически однородных (или подобных) экспозиции, авторской интерпретации фабульного материала и сюжета (назидательность, предопределяющая характер и направленность сюжетного развития) и заключении. В сумме это создает не только идейное единство, стилистическую общность, но и единую художественно-интеллектуальную атмосферу повествования на протяжении всего сборника, что обуславливает его восприятие как целостности. Именно это и было целью идейно-художественных операций составителя, обработавшего разнородный — жанрово, хронологически, идейно-тематически, а как правило, и географически (с точки зрения генезиса) — материал с сугубо прагматической целью адаптации его под углом зрения определенной доктрины (христианской этики, например) для дальнейшего этой доктрины распространения и укоренения. Идейно-художественным воплощением и иллюстрацией такого рода средневековой литературной тенденции, ведущей к кристаллизации нового жанрового типа, являются «Римские Деяния» и «Жизнеописания философов».

2. Сборник, являющий собой цепь эпизодов, объединенных образом главного героя, — «Марольф» («Мархолт», «Китоврас»), «Эйленшпигель» («Совизжал»). Генетически эти эпизоды (или их значительная часть) — разнородные хронологически и географически — существовали либо самостоятельно как особые жанры (новеллы, ехетрлуп, сказки, притчи, анекдоты, фацеции) либо в качестве составных частей других сборников подобного рода жанров, либо как эпизоды, составные части произведения другого жанра (народного городского эпоса, карнавального действия, романа и др.). Объединение их в одно целое по принципу своего рода «нанизывания» на один персонаж, играющий роль организующего композиционного стержня, не дает — в силу специфики самой художественной структуры¹² — ни сюжетного раз-

¹² Здесь нет ни завязки, ни кульминации, ни развязки. В сущности, сюжет такого рода произведения предстает лишь в качестве «действия» и может быть прерван на любом составляющем его эпизоде — от этого не изменится ни идейный смысл, ни характер (вер-

вития (как единого целого), ни развития (психологического, идейного) самого главного персонажа, выступающего от начала (или экспозиции, если таковая имеется) до конца в едином, изначально заложенном своем качестве. Композиция такого рода отражает качественно новую — может быть¹³, следующую (в сопоставлении с 1-й группой) — ступень в кристаллизации жанрово синкретичного материала в материал художественно более монолитный, являющий собой облик одной из разновидностей нового жанра.

3. Концентрация более или менее разнородных жанров, объединенных одной, так называемой обрамляющей новеллой, которая мотивирует их введение в общее целое и связывает композиционно и сюжетно («Семь мудрецов»). Такой тип повествования сложен структурно: взаимосвязи и взаимоотношения отдельных составляющих новелл внутри обрамляющей новеллы весьма разнообразны¹⁴. Эти новеллы создают разного типа сочетания и сцепления, принимая — внутри общего целого — отдельные мотивационно-структурные функции новеллы обрамляющей. По сравнению с первыми двумя группами здесь иной принцип сочетания разнородных жанров. Причем в отношении сюжетно-композиционной органичности этого сочетания данный тип — подобно типу второму — далек от первого, являя собой принципиально иной этап кристаллизации жанровой целостности, когда процесс этот распространяется на сам сюжет. В сопоставлении же со вторым типом здесь выступает более многогранное сочетание составляющих элементов, уже не однородная (один главный персонаж), а весьма разнообразная мотивировка вводимого материала, что связано и с возросшим числом персонажей с ведущим для сюжетного развития значением, чьи роли варьиру-

нее — образ) героя, равно как и его восприятие читателем. Явлениями такого рода занимался В. Шкловский в книге «Развертывание сюжета».

¹³ «Может быть» — ибо эти процессы могли зарождаться не только последовательно, но и синхронно. Абсолютной ясности в отношении хронологии такого рода процессов пока еще нет. Во всяком случае, синхронно они продолжали существовать в течение нескольких столетий — вплоть до XVIII в. и даже позже в творчестве писателей второстепенных.

¹⁴ Проблема эта детально разработана В. Шкловским прежде всего в «Развертывании сюжета».

ются, сменяя друг друга вместе со сменой отдельных эпизодов-новелл, взаимосвязанных композиционно и сюжетно.

Сопоставление этих двух типов не означает противопоставление. Простота («примитивность») второго и более сложная, более развитая структура третьего не могут быть основой определенной оценки. Суть в том, что если рассматривать эти явления как возникающие последовательно (что весьма проблематично ввиду отсутствия определенных данных относительно хронологии появления этих типов), то и тогда следует учесть, что налицо возникновение разных видов повествования, служащих для разного отражения не только разных проблем, разных коллизий, но и разного типа восприятий и соответствующих им структур, первоначально свойственных разным национальным цивилизациям, разным национальным психологиям¹⁵. Если же взглянуть на эти два типа с перспективы дальнейшего развития романа, то окажется, что второй — европейский, более «примитивный» тип оказался истоком количественно ведущей тенденции, где единый герой уже выступал в развитии и — как элемент структуры — реализовывал свои сюжетные функции уже во взаимосвязи с развитием действия¹⁶.

¹⁵ Обрамляющая композиция пришла в Европу с Востока. Ее классический образец — «Тысяча и одна ночь».

¹⁶ Здесь, переходя от сферы формально-художественной и фактуально-содержательной к сфере социально-исторической обусловленности, можно уловить связь истории жанра романа с проблемой личности (героя и автора), с переходом — в процессе развития человеческой цивилизации — от представления о «нераздельности индивидуальной и народной судьбы» (А. Н. Веселовский) в средневековом героическом эпосе к концепции «неадекватности герою его судьбы и его положения», что, по определению М. Бахтина, является «одной из основных внутренних тем», свойственных именно роману (*Бахтин М.* Эпос и роман. — «Вопросы литературы», 1970, № 1, с. 119—120). Так социально-историческое развитие общества на определенном своем этапе (который в своем выкристаллизовавшемся виде впервые выступает в эпоху Возрождения) привело к развитию индивидуального самосознания — формированию составляющих общество индивидуумов как личностей. Этот процесс обособления индивидуума от общности — диалектический по своей сущности, ибо обособление отнюдь не означало разрыв, наоборот, предполагало сохранение определенной и притом активной с этой общностью связи (активной, ибо то, что раньше диктовалось традициями и требованиями социально-политической системы, то, что принуждало к слепому подчинению и слепому подражанию выработанным в процессе истории данного об-

Однако и третий тип, уступая количественно, дал в процессе эволюции такие шедевры, как «Дон Кихот» Сервантеса, «Жак Фаталист» Дидро, «Сентиментальное путешествие» и «Тристрам Шенди» Стерна, «Рукопись, найденная в Сарагоссе» Я. Потоцкого. Своеобразную трансформацию этих тенденций можно проследить и в новом западноевропейском романе XX в. (Д. Джойс, В. Вулф, А. Роб-Грийе и др.).

Итак, в данном случае оценочный момент не только проблематичен, но и излишен. Каждый новый — если рассматривать их диахронно — тип означает развитие искусства повествования, кристаллизацию жанра в его разновидностях. Каждый тип, если рассматривать его синхронно, с перспективы времени, оказывается одним из истоков современного романа, одним из составляющих его элементов, прошедших определенную эволюцию в рамках общего процесса истории жанра.

4. Одна сюжетная линия со ступенчатым развитием¹⁷; отражающая отдельные этапы жизненного пути (М. Кромэр. История князя Яна; С. Мужинский. История Ф. Спера) либо биографию главного героя («Жизнь Эзопа», «История Александра Великого», агнографические романы).

щества стереотипам, теперь индивидуально *осознавалось и переосмысливалось*), обуславливая наличие активного с этой общностью взаимодействия и воздействия, направленного на изменения и усовершенствование существующего, — этот социально-исторический процесс наложил отпечаток на облик сопутствующих ему и взаимосвязанных с ним художественных явлений. Причем речь идет как об их «внутреннем» (тип конфликта), так и «внешнем» (средства воспроизведения и характер их использования) облик, что органично взаимосвязано, являя собой общий — внутренне единый — облик определенной художественной системы. Эти социально-исторические и связанные с ними художественные закономерности раньше (по сравнению с другими жанрами) и отчетливее отразились и проявились именно в романе в силу его изначальной (генезис) философско-эстетической (и социальной — если речь идет о сфере созидания и рецепции) «демократичности», т. е., во-первых, несвязанности с определенными канонами поэтик и — что из этого следует — нескванности развития и свободе использования различных свершений различных жанров; во-вторых, широкой (в социологическом смысле) сфере популярности, а следовательно — общественного воздействия.

¹⁷ Возможны и параллельные ответвления (когда в центре повествования не один главный герой), влетающие затем в единую сюжетную нить (линия Яна и Катажины и линия Эрика в романе Кромэра).

На примере произведений такого типа можно проследить, как исторические хроники, народный героический эпос, фольклор, их взаимопереплетение дали начало новому жанру (точнее, определенной его разновидности).

С точки зрения художественной организации материала данный тип отличается от второго внутренним характером сюжета: это уже не цепь эпизодов, а последовательное развитие действия на основе причинно-следственного принципа. Иное здесь и соотношение главного персонажа с сюжетом. Персонаж выступает не как стержень для нанизывания разнородных эпизодов, а как активное начало, предопределяющее сам ход событий, формирующее их характер и направленность. Тем самым он является тем элементом художественной структуры, который несет на себе основную сюжетную нагрузку. Вместо механического нанизывания разнородных, не вытекающих один из другого эпизодов — развитие событий как отражение определенного движения к определенной цели¹⁸. Отсюда — иная композиция: от завязки к кульминации и развязке; отсюда — воссоздание художественной действительности как отражение определенной закономерности — идейной, исторической, этической, — а не их хаоса или противоположности (впрочем, иногда сознательной, отражающей концепцию «мира наизнанку», «мира наоборот») в произведениях второго типа.

Четвертый тип повествования в своем «чистом» виде приводит к рождению польского национального романа, основанного на современной действительности и повествующего о современниках. Причем теперь рамки биографии героя уже не трактуются жестко — от рождения до смерти. Сюжет может ограничиваться отдельным периодом жизни героя (М. Кромэр. История князя Яна; С. Мужинковский. История Ф. Спера) либо даже отдельным эпизодом (Я. Кохановский. Шахматы).

Использование древнего сюжетного типа повествования не означает простого перенесения схемы. Как показывает пример Кохановского, Кромэра, Мужинковского,

¹⁸ Развитие это, лишенное психологической основы, предстает лишь внешне, проявляясь в последовательности деяний героя, являя собой ступени продвижения его на пути к цели.

художник нового времени обогащает схему, обновляет ее качественную сущность путем использования составляющих ее элементов в их новом, обусловленном самим уровнем развития литературы на данном этапе виде (например, более совершенное искусство портрета, более рельефное описание фона действия и деталей, возросшее мастерство в компоновки и воссоздания монолога и диалога, стилистическая отточенность фразы и т. п.), а также введением элементов принципиально новых (например, первые опыты психологической характеристики и описаний).

5. Роман многоплановый, с параллельными и переплетающимися сюжетными линиями, сюжетными ответвлениями в виде вставных новелл, продолжающих или расширяющих отдельные аспекты предшествующей сюжетной линии, которая в данном случае играет по отношению к ним экспозиционную роль. Эти ответвления замедляют («тормозят») главное сюжетное развитие; не только расширяя сферу повествования, придавая ей рельефность и полифоничность, но и — в сфере восприятия — обостряя внимание читателя, разжигая его нетерпение самим фактом замедления и отхода от главной линии сюжета, где находится завязка, кульминации и развязка главных событий, отражающих судьбы главных героев, в которых (вслед за автором) принимает участие и читатель. Хронологически такой тип восходит к античному роману («Аполлон Тирский», хорошо известный в средневековой Европе, «Эфиопика» Гелиодора, которая приобретает колоссальную популярность с XVI в.). На европейской почве этот тип представлен «Повестью об Оттоне цесаре римском», «Мелюзиной», «Магелоной»¹⁹ и многими другими.

Естественно, что синхронное существование разных типов обусловило и их взаимодействие, взаимосочетание, своего рода скрещивание. Пример — «Фортунат», первая часть которого (жизнь Фортуната) являет собой четвертый тип, а вторая (история двух его сыновей) — с двумя параллельными и взаимопереплетающимися сюжетными линиями — близка пятому типу.

¹⁹ На Руси этот роман известен как «История о Петре Златых Ключей».

4. КЛАССИФИКАЦИИ И ВАРЬИРОВАНИЕ АСПЕКТОВ АНАЛИЗА

Вышеприведенная классификация отражает формирование романа как сюжета — от сборника разных прозаических жанров (т. е. отдельных, различных, не взаимосвязанных структурно сюжетов с разными героями, разными темами и т. п.), объединение которых осуществляется в сфере внесюжетной²⁰, к единому фабульному и сюжетно-композиционному целому, где идейно-назидательный замысел уже введен в сюжет, обуславливая само его появление, его характер, тип и направленность развития, его концепцию и саму расстановку героев, их судьбу. Такому процессу — от зарождения к появлению и развитию жанра — сопутствует и обуславливает его общая эволюция культуры²¹ и — уже — литературной культуры. Выше уже отмечалась первичность культурно-исторических факторов при изучении генезиса средневекового романа, что иллюстрирует и первая классификация. Разработка вырисовывающихся в этом аспекте вопросов позволяет перейти к исследованию круга проблем, очерченных вторым, внутрилитературным, собственно эстетическим аспектом, который отражает классификация иного рода.

Соотношение первого и второго круга исследований, первого и второго слоя явлений (как объектов этих ис-

²⁰ Объединительным началом, как было показано выше, является идейно-назидательный замысел, внешний по отношению к сюжетам, возникшим в разное время, в разной национальной и социальной среде. Замысел этот вехудожественный, диктуемый определенными идеологическими, этическими, идейными потребностями, для распространения и насаждения которых и используются сюжеты уже известные в данной среде или еще ей не известные, но соответствующие ее вкусам, запросам и потребностям. Сюжеты эти переосмысливаются в духе данной доктрины, придающей им единый идейный смысл (иногда противоречащий самому характеру сюжета и фабульному материалу, — общеизвестны примеры такого рода из «Римских Деяний»). Реализация идейно-назидательного замысла в процессе адаптации разнородного материала получает определенное отражение и в единой (и объединяющей разные сюжеты самой общностью звучания) своего рода стилистической орнаментации (лексико-семантически однородное начало и конец каждого отдельного сюжета).

²¹ Здесь в качестве фактора, особо важного для истории романа, выступает проблема личности и связанный с этим диалектический процесс ее самопознания, самоопределения и — что вытекает отсюда — обособления индивидуума от общности.

следований) аналогично соотношению двух систем классификаций, отражающих их специфику.

Второй круг исследований является следствием и одновременно открывающим новые перспективы итогом выводов исследований первого круга, что сигнализирует переход (или возможность перехода) от изучения закономерностей первого слоя к изучению специфики второго слоя. Тем самым при всестороннем изучении определенного явления, которое реализуется, существует и функционирует в сфере социально-исторической, культурной, с одной стороны, и собственно-литературной, эстетической — с другой, классификация второго типа является своего рода логическим следствием классификации первого типа, означая (и отражая) переход к изучению художественных и литературно-теоретических последствий социально-исторических и культурных закономерностей.

Итак, в ходе анализа одно и то же явление может рассматриваться (в зависимости от цели исследования) в разных своих качествах и проявлениях, а следовательно, в разных сферах разных закономерностей, в разных слоях своих причинно-следственных обусловленностей, взаимосвязей, сцеплений, в разных аспектах своего функционирования²², что отражает тип классификации. Это своего рода варьирование аспектов анализа²³ (означающих смену углов зрения, которые открывают ту или иную особенность разнородных планов одного и того же объекта) неизбежно при исследовании явления в разных его качествах и в разных сферах его проявления. Тем самым многоплановости его бытия в реальности исторической, социальной, культурной, эстетической соответствует многоплановость исследовательского подхода, восприятия, анализа.

Классификация I типа, как уже было показано, применима лишь к романам Средневековья с их относи-

²² Т. е. как объект отражения определенных явлений; объект восприятия (рецепции); как художественная структура — единое взаимосвязанное и взаимодействующее эстетическое целое: фабула — сюжет — стиль.

²³ А тем самым оперирование соответственно разными системами критериев и соответствующими «инструментами» (методиками) исследования.

тельно устойчивой и внутренне однородной фабулой. Классификация II типа не ограничена хронологически и применима и к романам позднейших периодов, ибо не только исходит из качества, извечно и органично присутствующего жанру, но и учитывает эволюцию этого качества. Каждая последующая эпоха как бы «дописывает» эту схему, вводя новые сюжетные типы и восполняя тем самым картину эволюции художественного повествования. В результате эта классификация помогает уловить как связи (и их характер) последующих эпох с предшествующими, так и изменения, качественные отличия, свидетельствующие о развитии искусства сюжетосложения. Но в данном случае дело не только в этом. Средневековые романы предстают теперь в иной классификационной системе, где селекция на группы отражает уже иной аспект типологии — не общность идейно-тематическую, а общность технической обработки этих идей, тем, мотивов²⁴. Исследование таких закономерностей, разработка проблем сугубо эстетического плана представляет особый интерес и имеет особое научное значение.

Тема и идея средневековых романов для нас анахроничны. Порожденные иными временами и им созвучные, они уже давно утратили свое значение и силу общественного воздействия, частично перейдя в фольклор и подвергаясь переосмыслению еще 300—200—100 лет тому назад, чтобы в наши дни окончательно угаснуть. Однако художественная сторона этих произведений, особенности их структуры заслуживают пристального внимания, ибо здесь заложены основы многих особенностей, таятся истоки многих тенденций, скрыты зачатки многих качеств ведущего жанра современной литературы.

Не изучив эти творения Средневековья, нельзя создать историю европейского и национального романа.

Зарождение и развитие на национальной почве новых сюжетных типов (и весь связанный с этим комплекс

²⁴ Т. е. аналогичность композиционных принципов организации фабульного материала, общность сюжетно-стилевых приемов, однотипность художественных решений концепции конфликта, персонажей, фона, что в своей взаимообусловленности, взаимосвязи и взаимодействии предстает как определенный тип функционирования единого целого — художественная структура того или иного вида.

явлений литературной культуры, творчества и теории) представляют также интерес в связи с выявлением роли переводного западноевропейского романа²⁵ в процессе возникновения романа национального.

5. РОМАН НА ЗАПАДЕ И У СЛAVЯН (ОСОБЕННОСТИ И СПЕЦИФИКА)

XVI век в истории польского романа — органичное продолжение и развитие тенденций времен Средневековья²⁶. Западноевропейские средневековые романы обретают польское звучание. Причем это относится не только к языку, выработке новых художественных форм и образности, адекватных уже сложившимся на Западе. В духе польского национального склада мышления, особенностей психологии, специфики традиций, своеобразия социально-исторического прошлого и настоящего переосмысливаются само содержание и проблематика, идейно-тематическое звучание общеевропейских сюжетов.

Переводные романы Запада способствовали бурному развитию литературной культуры жанра. Вместе с тем колоссальную роль сыграли в этом отношении и жанры других литературных родов — прежде всего лирические, которые и предопределили общий облик литературы польского Возрождения, занимающей ведущее место в славянском мире.

В русле общего стремительного развития польского литературного процесса эпохи Возрождения эволюционирует и роман, хотя в силу специфически польских факторов он по-прежнему уступает по своему уровню жанрам лирики, превосходя, однако, драматические жанры.

Существуя и развиваясь (как и в предшествующие времена) вне обязующих рамок поэтических кодексов, роман по-прежнему впитывает достижения других литературных родов и жанров. И так же, как во времена античности и Средневековья, это привело к качественным

²⁵ Имеются в виду прежде всего «переходные», ставшие общеевропейскими романы Средневековья.

²⁶ Это, естественно, выступает наряду с появлением принципиально новых, обусловленных новой эпохой ренессансных качеств (что уже было показано ранее).

изменениям, обусловившим характер формирования и общий облик нового типа романа, возникающего на стыке разных жанров (причем особый интерес представляет роль, которую сыграла в этом процессе ренессансная новеллистика)²⁷.

Жанровый синкретизм романа (выступающий особенно рельефно в свете исторической поэтики) сигнализировал кристаллизацию нового его типа.

Бурное развитие романа в западноевропейских литературах, особенно в Италии (Джиральди, Сперони, Пигна, Минтурно), постепенно привлекает к нему внимание теории. Начинается процесс (довольно длительный, а в XVI в. еще весьма слабый) признания прав «незаконнорожденного». Критики и защитники романа стремятся выделить его жанровую специфику (рассматривая в сопоставлении с эпикой) и общественную роль.

В Польше XVI в. теории романа, по всей видимости, не было. В определенной степени это, вероятно, отразилось на судьбах жанра и его восприятии в условиях становления новой национальной литературы и литературной культуры. Так, в частности, может быть, этим объясняется недифференцированное восприятие западной новеллистики, которая переводится и стихом, и прозой (иногда один и тот же текст существует в двух вариантах). Впрочем, здесь, возможно, оказала влияние традиция распространенных в польской литературе стихотворных фацетов. В то же время следует подчеркнуть, что XVI век в истории польского романа приносит утверждение прозы и бурное ее развитие, особенно наглядное в сопоставлении с сохранившимися памятниками письменности Средневековья. В эпоху Возрождения польский роман обогащается разнообразными типами сюжетно-композиционных структур и связанных с ними стилевых решений. Процесс этот и характер его эволюции обусловлен усиливающимися — по мере развития национальной духовной культуры и литературы — свя-

²⁷ Процесс композиционно-сюжетного преобразования от цикла новелл, связанных единством идейно-тематического замысла, образом рассказчика и (или) персонажа, до целостности, художественно организованной на основе единого мотива (или единства так или иначе сочетающихся мотивов), повествующего об одном — главном — или группе главных персонажей.

зями с культурой и литературой Запада (в то время как литературы южных и восточных славян в силу принадлежности к восточному типу христианства были связаны прежде всего с византийской цивилизацией).

Польская литература вбирала извне прежде всего то, что отвечало потребностям национальной духовной жизни и культуры, соответствовало национальному складу мышления, психологии, обычаям. Это отразилось и на судьбах романа, на характере и принципах селекции западноевропейских образцов этого жанра. Так, обращает внимание факт присутствия весьма скромного числа рыцарских романов на польской почве — романов, столь распространенных на Западе. В их духе Европа переосмысливала творения, возникшие в иные времена, в условиях иной цивилизации (как, например, «История Александра Великого» или «Троянские истории») ²⁸. Героические сюжеты древности преломлялись в призме средневековых рыцарских идеалов, приобретая новый облик с ярко выраженными чертами романо-германской культуры. Переосмыслению подвергалась как фабульная канва (тип и отношения героев, обряды, быт, нравы), так и сам стиль повествования, приводимый в соответствие с современными нормами риторики и рыцарской моды. Для славянского мира, не знавшего рыцарства, такой тип романов был чужд и непонятен. А. Н. Веселовский отметил, как на славянской почве, сталкиваясь с рыцарским романом, пытались переосмыслить внешне аналогичные явления в национальном духе. Так, рыцарские битвы и поединки, рыцарский этикет были в некоторой степени аналогичны духу и традиции былинных богатырей, юнаков. В то же время оставались непонятными рыцарские обряды и их символика, такие понятия, как светскость, галантность, куртуазия. Это, как и иное отношение к женщине, культ любви, культура чувств и переживаний, не имело аналогии в славянском мире. Славянского читателя в рыцарских романах привлекали прежде всего приключения, сражения, экзотика и фантастика. Как справедливо отмечает Веселовский, появление рыцарского романа в славянской среде означало лишь начало проникновения новых культур-

²⁸ Этим в свое время занимался А. Н. Веселовский («Из истории романа и повести. Материалы и исследования», вып. II. СПб., 1888).

ных, этических тенденций, но не их развитие и распространение.

Ю. Кшижановский, отмечая популярность рыцарского романа в Западной Европе, высказывает удивление, что такие известные романы, как «Тристан» и «Ланцелот», «достигли Руси», но не попали в Польшу²⁹. Речь идет о так называемой Познанской рукописи — памятнике белорусской письменности XVI в., который включает романы «О славном рыцере Трысчане, о Анцалоте», «Бову» и «Историю об Аттиле»³⁰.

Однако у нас рукопись эта не получила распространения. По утверждению такого крупного специалиста, как А. Н. Пыпин, «Тристан» не распространился среди русских читателей: до сих пор он известен в единственной рукописи и остался только памятником направления литературных вкусов и указанием на одну сторону старых литературных связей»³¹. Популярнейший же впоследствии на Руси «Бова королевич» никакого отношения к Познанской рукописи не имеет. Это новый перевод, сделанный в конце XVII в. Итак, ситуация рыцарского романа в польской литературе аналогична его судьбам в литературах других славянских народов, где в силу национальных культурно-исторических особенностей этот тип не получил особого распространения.

Это один из типичных примеров определяющей роли внелитературных факторов в развитии литературного процесса на ранних его этапах.

6. ИЗМЕНЕНИЯ ВО ВНУТРЕННЕМ СООТНОШЕНИИ СЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУР, ИХ ВНЕШНЕЙ ОРИЕНТАЦИИ И ПОСРЕДНИЧЕСТВЕ

Западноевропейские романы, попадая в Польшу, приносили с собой не только новые темы, идеи, вкусы, но и вводили в литературу новые принципы композиции, типы сюжетосложения, образность, стиль, прививая и распространяя на инонациональной почве определенный тип

²⁹ *Krzyżanowski J. Romany polski...*, s. 16.

³⁰ Первые переведены с сербского (а те в свою очередь с итальянского), последний — с польского.

³¹ См.: Пыпин А. Н. История русской литературы, т. II. СПб., 1907, с. 498.

литературной культуры и — уже — культуры жанра. Процесс этот представляет особый исследовательский интерес, ибо его значение и последствия выходят за собственно польские литературные рамки: здесь таятся определенные закономерности и специфика проникновения западноевропейских литературных веяний к западным славянам, от которых начиная с XVI в. они переходят к славянам восточным, вытесняя и заменяя там наследие двух эпох южнославянских влияний, связывающих южно- и восточнославянские литературы с византийской цивилизацией.

До сих пор западноевропейские литературные веяния проникали к южным и восточным славянам ограниченно³² и в их византийском (если речь идет о мировосприятии) переосмыслении. Однако это в определенной степени подготовило почву для позднейшего проникновения к восточным славянам тех же (иногда) тенденций (например, западных романов), но уже в их более близком к первоначальному виде, идущих из Польши.

Огромное значение имел здесь родственный язык.

В XVI в. на долю польского языка выпадает такая же роль, какую в эпоху двух южнославянских влияний среди славян восточных играли языки болгарский и сербский. Польская литература, в течение Средневековья и Возрождения благодаря латыни преодолев языковой барьер³³, отделяющий ее от романо-германской цивилизации, стала носительницей новых веяний в славянском мире. Аналогичную роль, хотя и в ограниченной степени, начинала было со второй половины XIV и особенно в XV в. играть южнославянская, в частности сербохорватская, письменность (именно отсюда приходят к восточным славянам первые рыцарские романы)³⁴. Од-

³² Это было обусловлено философско-идеологическими различиями западной и восточной церкви.

³³ В эпоху Средневековья возникает польская просвещенная среда, начинается формирование польской интеллектуальной элиты, многие представители которой получали образование по западному образцу (и нередко на Западе), в совершенстве владея латынью — этим международным языком Европы, ее религии, науки, культуры, искусства.

³⁴ Сербохорватская Далмация и Дубровник были издавна связаны с романской культурой и католичеством. Исключительно византий-

нако турецкое иго разрушило этот очаг южнославянской культуры, как значительно ранее татаро-монгольское нашествие приостановило развитие культуры восточнославянской.

Польша наряду с Чехией — единственное славянское государство, которое до сих пор не испытало иноземного гнета. Это обусловило естественность развития национальной духовной жизни, что с XVI в. выдвигает польскую литературу (равно как и науку, искусство) на ведущее место в славянском мире и обуславливает вынужденную (после покорения турками южных славян) переориентацию восточного славянства. Польша становится связующим звеном, играет роль посредника между Западной Европой и восточными славянами (тогда как к Руси в свою очередь переходит ключевая роль в восточно- и южнославянском мире).

Начинается проникновение на Русь новых — западных — тенденций. Вместе с новыми идеями проникают в

ская, православная ориентация среди южнославянских государств была свойственна в основном Болгарии. Католицизм и начавшаяся еще в конце IX в. германизация в значительной степени предопределили облик культуры в средневековой Словении. В Хорватии православие соседствовало с католицизмом, носителем которого на первых порах был в основном итальянский, германский, а позднее и венгерский клир (в XII в. Хорватия на правах федерации соединилась с Венгрией). Среди местных феодалов и просвещенной среды наряду с латынью был распространен и итальянский язык. Преимущественно православная Сербия (где, впрочем, католицизм также имел определенное распространение) благодаря широким политическим и экономическим контактам с Западной Европой была открыта и для культурных воздействий, идущих из этой части континента. Вассальная зависимость Боснии (где преобладающая роль принадлежала местной, близкой богомилству церкви) от Венгрии и торговые связи с Венецией способствовали тому, что и сюда проникали романо-германские веяния. Таким образом, в этой (южной) части славянского мира византийские веяния сталкивались и переплетались с веяниями романо-германскими. К восточным же славянам в период так называемого второго южнославянского влияния из этого региона проникали преимущественно тенденции, характерные для византийско-православного вида культуры, что было обусловлено институциональным (церковным) типом контактов, продиктовано именно этому типу собственными потребностями и связано с родом деятельности и кругом интересов самих носителей-проводников этих контактов — южнославянским православным духовенством, часть которого после турецких завоеваний переселилась на восточнославянские земли, сыграв и здесь определенную, а в ряде случаев (как, например, митрополит Киприан, Григорий Цамвлак, Пахомий Логофет) и выдающуюся роль в местном литературном развитии.

восточнославянскую письменность и повые художественные веяния. И здесь огромная роль принадлежит роману как жанру, возникшему на стыке поэтик разных жанров, вобравшему в себя их элементы и тем самым подготавливавшему развивающуюся литературу к восприятию также и иных жанров³⁵.

Начиная с XVI в. и в течение следующего столетия западный роман в своем польском облике попадает в украинскую и белорусскую письменности, а при их посредстве либо непосредственно и в русскую. В ряде случаев («Александрия», «Повесть о Троянской войне», целый ряд сюжетов из «Римских деяний») ³⁶ это было второе пришествие (после более раннего проникновения времен первого южнославянского влияния). Однако те же самые с точки зрения фабулы произведения являлись в новом для Руси западноевропейском переосмыслении, вследствие чего старая (известная) тема обретала новое идейное звучание, иную систему образности, особые стилистические решения³⁷.

Стремление сбросившего иноземное иго общества к обновлению охватило все стороны социальной и духов-

³⁵ Особый аспект — значение и роль романа — как жанра чрезвычайно популярного в разной социальной среде — в духовной жизни общества, в сфере культуры, в быту. Роман раздвигал интеллектуальные горизонты, привносил новые сведения из истории других народов, новые представления о человеческих отношениях, популяризировал новые этические нормы. (Здесь особо следует отметить роль — правда немногочисленных — рыцарских романов, утверждающих новое — противопоставленное антифеминистским традициям Средневековья — отношение к женщине, выдвигающих как новую ценность чувство любви, очищенное от средневекового примитива и натурализма, романов, изображающих иной тип культуры общения.)

³⁶ Среди них такие известные, как жития святого Евстафия, Алексея Божия Человека, Григория папы Римского, фрагменты повестей о Варлааме и Иосафе, Стефаните и Ихнилате и др.

³⁷ Помимо указанных выше исследований этой проблематики, см. также: Орлов А. С. Повесть кн. Катыврева Ростовского и Троянская история Гвидо де Колумна. — «Сборник статей в честь М. К. Любавского». Пг., 1917, с. 73—98; Истрин В. М. История сербской Александрии в русской литературе. — «Летописи Историко-филолог. об-ва при Новороссийском университете», вып. XVI. Одесса, 1910; «История русской литературы», т. 2. М.—Л., 1948; Гудзий Н. К. История древней русской литературы. М., 1966; Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1970; «Александрия». Изд. подготовили М. Н. Ботвинник, Я. С. Лурье и О. В. Творогов. М.—Л., 1965; «Троянские сказания» Изд. подготовили О. В. Творогов, М. Н. Ботвинник. Л., 1972; Бертельс Е. Э. Роман об Александре и его главные версии на Востоке. М.—Л., 1948.

ной жизни, обусловило новую направленность новых связей и новый характер новых контактов. Процесс этот — связь с Западом через Польшу — начался в XVI в. и усиливался в XVII³⁸, отражаясь на развитии русской литературы вплоть до реформ Ломоносова и Тредиаковского. Тем самым многие качественные изменения в эволюции польского литературного процесса сказывались на эволюционных тенденциях русской литературы. В силу этого изучение истории польской литературы и ее теории имеет особое значение для исследования литературы русской, равно как украинской и белорусской. В частности, это относится и к барокко — проблеме, ставшей столь актуальной в настоящее время.

Новые — барочные — тенденции зарождаются в польской литературе в начальных десятилетиях второй половины XVI в., превалируя уже в первых десятилетиях XVII в.

Открывается новая эпоха в истории Польши, ее духовной жизни, науке, культуре и искусстве.

³⁸ Здесь следует отметить, что в это время не затухает и другая сторона данного процесса — проникновение в Польшу восточнославянских веяний. И так, в XVI—XVII вв. по-прежнему наблюдается определенное проникновение русских веяний как непосредственно, так и через Великое Княжество Литовское и Украину. Это относится не только к историографии. Восточнославянская лексика проникает в польскую среду и польскую литературу. Польские писатели с восточных рубежей — М. Сэмп Шажиньский, Л. Гурницкий, Ш. Шимонович, Ш. Будный, братья Юзеф и Шимон Зиморовицы в той или иной степени знали украинский, и это отразилось в их творениях. Следует иметь в виду, что украинский и белорусский знали и польские иезуиты, которые занимались миссионерством среди православного населения Речи Посполитой, а также издавали религиозную литературу на этих языках. Общественно-политические отношения и различные контакты Руси и Польши получили отражение в древнепольской публицистике (см.: *Bazyłow L. Rosja w polsko-lacińskiej literaturze politycznej XVI w.* — «*Slavia Orientalis*», 1974, N 1). И еще один знаменательный факт: в вильненской библиотеке короля Зыгмунта I (1467—1548), внука Ягеллы, из 70 рукописных и печатных книг 27 были на этих языках. (*Stelicki F. Kroniki staroruskie w dawnej Polsce.* — «*Slavia Orientalis*», 1964, N 2, s. 148). По всей вероятности, и византийские воздействия (см.: *Karpowicz M. Sztuka polska XVII wieku.* Warszawa, 1975, s. 67) на польскую сакральную живопись XVII в. (особенно на львовских и познанских землях) исходили непосредственно из восточнославянской среды на территории Польско-Литовского государства.

1. ОБЛИК НОВОЙ ЭПОХИ

Польша XVII в. — второе по величине государство Европы — предстает в зареве почти непрерывных войн — захватнических и освободительных, религиозных и внутрисословных, войн династических, бунтов магнатско-шляхетских конфедераций против всяких попыток усиления централизованной королевской власти, войн с восстающим крестьянством, войн с поднявшейся на борьбу за национальную независимость Украиной¹. Это был век победы Контрреформации и постепенного экономического ослабления шляхетской республики, век националистической мании величия, расцвета, а затем с середины столетия нарастающего упадка образования и культуры, век усиленной борьбы шляхты за свою сословную «золотую свободу». Все это привело страну к политической анархии, приостановило развитие ремесел и торговли в городах, лишившихся своих прав еще в конце XVI в., способствовало дальнейшему закреплению крестьянства и кризису феодальной системы хозяйства. Все это на закате XVII в. сломило шляхетскую Речь Посполитую, лишило ее места могущественной европейской державы и превратило в объект политической игры других стран, что в последние десятилетия XVIII в. привело к ликвидации ее государственности.

Исторические судьбы народа отразились на судьбах искусства, во многом обусловив не только его идейно-художественное своеобразие, но и роль в жизни общест-

¹ В течение всего XVII в. было лишь 32 мирных года. Но и этот мир был относительным, ибо на рубежах (прежде всего восточных) по-прежнему было неспокойно — локальные приграничные столкновения фактически не прекращались.

ва, принципы распространения и даже саму форму существования.

Бурное развитие литературы постепенно угасает с середины столетия. Это был результат общего политико-экономического упадка, вызванного войнами и кризисом самой государственной системы шляхетской республики (с 1652 г. начинается периодическое срывание заседаний сейма). Особую роль сыграло утверждение Контрреформации: наступает время попыток насильственного утверждения единомыслия, судебных процессов над еретиками и безбожниками, время публичного сожжения людей² и книг, время цензуры. В 1603 г. выходит первый в Польше «Index librorum prohibitorum»³, где фигурирует Коперник и отец польской литературы М. Рей. Начинается погребение многого из наследия Возрождения (после 1641 г. уже не издается Я. Кохановский), подавляется каждое проявление живой мысли. Все это сковывало развитие литературы, преграждало издание ценнейших творений (наследие крупнейших поэтов эпохи Я. А. Морштына⁴ и В. Потоцкого осталось в рукописях; в тисках цензуры приходит в упадок плебейская литература). Показательно, что даже такой ультракатолический писатель, как В. Коховский, имел неприятности с цензурой. Роковую роль сыграла Контрреформация и в судьбах системы образования (которая еще в первые десятилетия XVII в. была на европейском уровне), что не могло не сказаться на общем снижении культуры. Приходит в упадок печатное дело. Закрываются или переходят к монашеским орденам многочисленные типографии иноверцев. «Грустной эпохой упадка» назвал эти времена Мицкевич. К концу века из 134

² Следует отметить, что связанные с Контрреформацией репрессии не имели в Польше такого массового и жестокого характера, как в католических странах Запада. Это было обусловлено целым рядом местных особенностей, а прежде всего — спецификой государственно-правовой системы Речи Посполитой и связанными с нею национальными традициями шляхетской демократии, что, кстати, снискало общеевропейскую известность (см.: *Ogonowski Z. Z zagadnień tolerancji w Polsce XVII wieku.* Warszawa, 1958; *Tazbir J. Państwo bez stosów. Szkice z dziejów tolerancji w Polsce XVI i XVII wieku.* Warszawa, 1967; «*Polska XVII wieku.*» Warszawa, 1969).

³ Список книг, запрещенных католической цензурой.

⁴ Опасаясь репрессий костела, Морштын не решился издать свои стихи даже за границей.

типографий действовало лишь 44⁵, да и те в основном принадлежали монастырям. Продукция их была сравнительно высокой, но в подавляющем большинстве состояла из церковных и набожных книг. Подавляющая часть художественных произведений распространялась в рукописях. Многие ценнейшие творения этого времени были впервые изданы и приобрели широкую известность лишь в XVIII—XIX вв. и даже в наше время. Вот почему эту эпоху польской литературы нередко называют «веком рукописей».

В первые десятилетия XVII в., когда еще продолжают творить писатели, дебютировавшие в минувшем столетии, ренессансное направление, постепенно ослабевая, еще играет видную роль, нередко переплетаясь с тенденциями маньеризма и барочными веяниями, постепенно приобретающими доминирующее значение. Ведущим писателем позднеренессансного направления в это время был Шимон Шимонович (1558—1629), своей поэзией на латинском языке снискавший европейскую известность, а у себя на родине имя «польского Пиндара»⁶, однако, и его лирика последнего периода (на польском языке) не избежала новых веяний.

Переплетение эстетических тенденций Возрождения и Барокко характерно и для литературной теории переходного периода. В школах, находящихся в ведении сторонников Реформации (кальвинисты, лютеране, ариане⁷), по-прежнему сильное воздействие оказывают эсте-

⁵ Сюда не входят типографии, выпускающие книги на немецком, еврейском и восточнославянских языках.

⁶ В связи с именем Шимоновича следует отметить роль армянских общин в Польше. Их главным средоточием были Львов и Замостье. Общины эти играли заметную роль в общественно-экономической и духовной жизни страны наряду с другими национальностями, живущими в границах Речи Посполитой, — белорусами, украинцами, литовцами, немцами и евреями.

В истории польской литературы, помимо Шимоновича, известны имена и таких выходцев из армян, как братья Шимон и Юзеф Бартоломей Зиморовицы. (О роли армян в Польше см.: *Barącz Sadok. Żywoty sławnych Ormian w Polsce*. Lwów, 1856.)

⁷ Ариане, или Польские Братья — радикальное течение польской Реформации, отделившееся от кальвинизма (1562) и формировавшееся под влиянием ренессансных веяний, антитринитаризма и анабаптизма. В плебейском крыле ариан были распространены идеи утопического коммунизма. В 1658 г. сейм утвердил закон об изгнании ариан. Те из них, которые не пожелали принять католицизм, эмигри-

тические концепции западноевропейского Возрождения (Эразм Роттердамский, Ф. Меланхтон, П. Рамюе, И. Штурм, Скалигер). В отстаивании ренессансной поэтики особая роль принадлежит школам обосновавшихся в Польше Чешских Братьев и их идейному вождю, известному гуманисту Я. А. Коменскому, который, однако, также не избежал определенных барочных воздействий⁸. Свою ведущую роль ренессансная теория сохранила также в академиях Краковской, Вильненской и Замойской. Взаимопроникновение ренессансных и барочных тенденций нашло отражение в воззрениях видного ученого и поэта Мачея Казимежа Сарбевского, снискавшего европейскую славу «христианского Горация». Иезуит, доктор философии и теологии, впоследствии профессор академии (Вильно) и придворный проповедник Владислава IV, М. К. Сарбевский (1595—1640) был автором первой польской поэтики, написанной (на латыни), по-видимому, между 1619 и 1626 гг. и состоящей из цикла лекций, прочитанных в Риме и в иезуитских коллегиях в Крожах, Полоцке, а также в вильненском университете. Концепция Сарбевского вызвала оживленную полемику в среде европейских ученых и оставила след в европейской теории того времени.

Традиции Аристотеля (философско-познавательный характер поэзии, универсальность отображаемых ею истин) переплетаются у Сарбевского (а нередко и вступают в противоречие) с линией Платона — независимый от реальности, созидательный характер поэзии, творческая

ровали главным образом в Трансильванию, Силезию и Голландию. Преследуемые Контрреформацией, философские труды польских ариан, их публицистика пользовались широкой известностью в Западной Европе, где неоднократно переиздавались на латыни и в переводах. Воззрения ариан оказали влияние на формирование рационализма (прежде всего в Англии и Голландии), а также деизма и нового понятия веротерпимости (постулат свободы совести). В трактатах (1630—1650-х годов) С. Пшипковского, И. Шлихтынга и др. выдвигалось требование отделения церкви от государства как непременное условие реализации философско-этической и социально-политической программы ариан. Отзвуки арианских идей сыграли заметную роль в формировании просветительной идеологии на Западе и в Польше.

⁸ Ср.: *Cyzewski D.* «Das Labyrinth der Welt und das Paradies des Herzens» des J. A. Comenius. Einige Stilanalysen.— «Wiener Slavistisches Jahrbuch», Bd V, 1956; *Skarka A.* Baroknost literaturniho stylu J. A. Komenskoho.— «O barokni kulture». Brno, 1968.

роль поэта-первооткрывателя. Это уже шло вразрез с идеологической доктриной иезуитов (постулирующих подражательно-отображающую функцию искусства). Противоречило этой доктрине и отстаивание лирики, отвергаемой иезуитами, как бесстыдное обнажение «греховных» чувств и устремлений.

Если в оценке и градации поэтических родов и жанров Сарбевский в основном выступает как продолжатель ренессансной теории, то его рассуждения о поэтической идее, художественном видении характерны для барочных веяний (теория противоречия в гармонии, преодолеваемого и уравнивающего творческой изобретательностью художника, достигающего в результате эффекта неожиданности, которая приводит в изумление, вызывает восхищение и восторг). И в то же время пальму первенства в эпике Сарбевский отдает Вергилию и Гомеру (идеал ренессансных поэтик), что противоречит и доктрине его ордена, отвергающего «языческое» искусство (впрочем, в другом месте Сарбевский утверждает, что только христианин может быть истинным поэтом). Интересно, что, нарушая старые традиции европейских поэтик, Сарбевский в качестве примеров использует не только образцы античной, но и национальной литературы. Знаменательно, что Я. Кохановского он ставит выше Петрарки, Марини и даже своего любимого Ронсара, утверждая, что в некоторых своих творениях поэт польского Возрождения достигает высот Горация. Эта апология литературы Возрождения в другом месте сочетается с утверждением художественной образности, свойственной новым веяниям.

В теории Сарбевского сталкиваются идеи Возрождения и Контрреформации, идеалы античности и Барокко — может быть, это связано с положением автора, преподавателя иезуитского колледжа, может быть, это было естественным следствием попытки творческого синтеза национального своеобразия с античным совершенством формы, шедевров «языческого» искусства с идеологическими постулатами иезуитов.

Как художник Сарбевский в совершенстве владеет средствами поэтической экспрессии высокого барокко, что уже в глазах западноевропейских современников ставило его в один ряд с крупнейшими поэтами этого направления. Во время своего пребывания в Риме

(1622—1625) он был увенчан папой Урбаном VIII лавровым венком поэта-лауреата. Еще при его жизни вышло в Европе свыше 60 изданий его поэзии (титульный лист издания 1632 г. был выполнен Рубенсом).

Особое место в истории литературы и культурной жизни занимает плебейское, совизжальское течение — польский аналог народно-городской литературы. Это течение еще недостаточно изучено, многие его творения были впервые изданы лишь в наше время. Выяснилось (благодаря расшифровке акrostихов, криптонимов и псевдонимов), что среди совизжальских авторов были такие известные писатели, как Я. Юрковский, Я. Жабчиц и др. Совизжальская литература нередко сочетала в себе элементы городского, крестьянского, военного и студенческого фольклора, в ней встречаются характерные мотивы западноевропейской литературы, увековеченные ранее Ф. Рабле (XVI в.), а затем Ш. де Костером (XIX в.). Любовная, социально-бытовая, философская и политическая проблематика представлена здесь в непосредственном восприятии человека, не ограниченно схоластическими догмами и аристократическим этикетом. Проникновенный лиризм любовной лирики выступает рядом с характерным для эпохи эротическим натурализмом, интеллектуальная рефлексия — с жанровыми, нередко скабрёзными зарисовками из жизни улицы и корчмы, духовенства и рыцарства, возвышенные гражданские, гуманно-демократические мотивы — с развеселыми приключениями отчаянного сорвиголовы, безудержного пьяницы, ловкого мошенника и страстного любителя женского пола. В соответствии с тематикой и жанрами дифференцируется и стиль совизжальской литературы, использующей плебейский юмор (который нередко предстает пропущенным сквозь призму восприятия писателя-интеллигента, выступая как прием художественной экспрессии), вводящей разговорный язык и создающий на его основе характерные каламбуры, шуточные языковые искажения, забавную и двусмысленную игру слов. Будучи «неофициальным» течением, совизжальская литература в меньшей степени испытывала ограничивающее влияние поэтик (модных при дворах или диктуемых школой, меценатством), равно как и идеологических доктрин. Не мудрено, что это вызывало преследования и репрессии светских и духовных вла-

стей. Бурный расцвет с конца XVI в. сменяется — по мере усиления Контрреформации — постепенным угасанием с 20-х годов XVII в. Тематически в совизжальской литературе можно выделить социальную струю, лирическую и бытовую. Первую составляют разные по жанру произведения, насыщенные сатирой на существующие общественные отношения и преисполненные протеста или горестной жалобы. Картина социальной несправедливости зачастую (до середины века) изображается в аллегорических образах (стихотворные «Адский сейм», «Нужда с Бедой»); для второй половины столетия характерны многочисленные «Жалобы на панов», где повествование ведется от лица крестьян и используются натуралистические средства типизации. Лирическая струя представлена песнями (нередко в сопровождении танцев — так называемые падуаны) и любовно-эротическими стихами; бытовая — стихотворными и прозаическими зарисовками (нередко скабрёзными — в духе эпохи), притчами, фацециями, анекдотами и т. п. Эти три тематические тенденции переплетаются в совизжальской драматургии. Развиваясь в начале века под знаком эстетических традиций Возрождения, совизжальская литература постепенно начинает вбирать и барочные веяния (прежде всего в области формы и стиля). Это наблюдается и в совизжальской прозе — в малых (фацеции, анекдоты, притчи и т. п.) и более объёмных (повестушка, роман) жанрах, продолжавших историю шутовского романа Средневековья. Крупнейшим из ныне известных творений такого рода является «Странствование Мачека» («Peregrynacja Maczka», изд. 1612, 1614, 1616 гг.). Его герою — польскому собрату нашего Иванушки-дурачка — опостылело пасти телят да жеребят и он покидает отчий дом в поисках счастья. Черёда его приключений, равно как и сам стиль изложения, — великолепный польский аналог концепции «мира наоборот», хорошо известной по классическим образцам народно-городской литературы Запада⁹. В свете такого

⁹ Ю. Кшижановский вскрывает ряд параллелей и связей прежде всего с немецкой литературой, в частности, пародирующей сказания о царе-епископе индийском Иоанне, рыцарские, агиографические, приключенческие и другие романы Средневековья (*Krzyżanowski J. Paralele. Warszawa, 1961, s. 144 i p.*). У нас этим творением занималась В. В. Мочалова. Статья «Похождения Мацека Януариуса Совизра-

типа восприятия предстает и «ячменная страна» (куда попадает Мачек, проплыв «через море дерьма»). Этот польский вариант нашего края молочных рек и кисельных берегов, романской «Кукании» Средневековья, немецкого Schlaraffenland, французского Pays de Cogaigne, английского The Land of Cogaigne выступает не в качестве утопии, воплощения идеалов, а как составная часть общего гротескного изображения¹⁰. Осмеянию подвергается все и вся, включая фигуру главного героя, который, придя к выводу, что там хорошо, где нас нет, завершает свои семидневные странствия семидневным отсыпанием на теплой печи в отчем доме. Сатирические эффекты, комизм и юмор достигаются в этой повести как в сфере тематико-композиционной (где прежде всего используются принципы алогизма и абсурда), так и сугубо стилистической (гиперболизация и снижение, оксиморон и метатеза, просторечие и каламбур, специфическое использование поговорок и пословиц, фразеологизмов и диалектизмов). Другим памятником совизжальской прозы, заслуживающим внимания в данном контексте, является «Правдивая поездка Бартоша, одного Мазура, в Литву на службу» («Prawdziwa jazda Bartosza Mazura jednego do Litwy na służbę». Łuków, 1643). При сопоставлении с «Мачеком» здесь можно отметить характерную общность и своеобразные различия. Итак, общность широкого плана обусловлена принадлежностью обоих творений к одному литературному течению. Это детерминирует смысловое звучание мотива, саму тематику и круг персонажей, наконец, языковой облик. Одновременно налицо и различия сугубо творческого характера в обработке подобного мотива¹¹. В «Поездке» преобладает реально-бытовой материал — описание Мазовии и Литвы, сел и городов со свойственными им различиями в нравах и обычаях. В отличие от «Мачека» здесь преобладает бурлеск: действи-

лиуса как произведение совизжальской литературы» («Советское славяноведение», 1972, № 4).

¹⁰ Эта концепция представляет большой научный интерес как предыстория антиутопии, сделавшей карьеру в литературе XX в., а непосредственно восходящей к творению Свифта.

¹¹ Бартош подобно мазуру Мачеку покидает родной дом в поисках лучшей доли, однако после ряда злоключений, убедившись (как и Мачек), что там хорошо, где нас нет, он возвращается домой.

тельность изображается так, как ее видит простоватый мужичок, и интерпретируется так, как он ее понимает. Этим достигается двойной сатирический эффект (относящийся, как и в «Мачеке», и к окружению, и к самому герою): с одной стороны, обнажаются извращения и несправедливость, противоестественные и непонятные для простой и цельной природы, коей является Бартош, а с другой — в столкновении с конкретной реальностью ярко вырисовывается наивность, недалекость, наконец, придурковатость самого героя, который не в состоянии эту реальность понять и сделать соответствующие выводы.

Иной тип совизжальской прозы представляет изданная дважды во второй половине XVII в. «Баба, или старый инвентарь» («Baba abo stary inwentarz»). Эта повестушка написана в форме монолога главного героя, молодого бедного парня, который, позарившись на богатство, женился на старой вдове, оказавшейся презлющей. Характерный со времен Средневековья антифеминизм созвучен с самим фабульным материалом, где используются мотивы, известные по старым сборникам притч, фавстий и анекдотов наряду с сентенциями из античных авторов. С точки зрения композиции это творение можно соотнести с проповедью, где основной мотив обретает ответвление в виде вставных прикладов (exempla). «Баба» — своего рода проповедь наоборот, аналогичная проповеди и по композиции, и по пафосу своей направленности. Что касается этой последней, то ее весьма наглядно отражает иллюстрация, предпосланная всем известным изданиям XVII в.: на постели мужик возлежит рядом с бабой, в которую вбит нож. Стиль повестушки, подобно ранее здесь рассмотренным творениям совизжальской прозы, также отражает проникновение барочных веяний. Здесь это прослеживается прежде всего в обилии макаронизмов и характере сентенций.

Совизжальская литература представляет интерес как польский аналог народно-городской литературы Запада. Особый аспект: роль совизжальского течения как связующего звена между фольклором и «официальной» литературой.

Совизжальская проза увяла вместе с целым течением (частью которого она являлась) и не оказала влия-

ния на судьбы польского романа XVII—XVIII вв. Ее отзвуки можно найти гораздо позднее в различных стилизациях уже после открытия учеными этого рода совизжальских творений и их переизданий с конца XIX в., когда вообще пробуждается интерес к Барокко.

В Польше стилистические барочные тенденции зарождаются еще в период расцвета ренессансной поэзии и связаны с обращением художников к метафизической проблематике. Творчество Себастиана Грабовецкого (ок. 1540—1607) стоит у истоков религиозного течения в польском барокко. Лирика Миколая Сэмпа Шажиньского (1550—1581) близка тому направлению, которое в Англии представлял Д. Донн, а во Франции Ж. де Спанд¹². Интеллектуализация формальных средств, подчеркнутая поэтическая экспрессия, обостренное внимание к ритмико-версификационной стороне стиха, призванной отразить тончайшие нюансы мировосприятия лирического «я», особая роль, отводимая языковым экспериментам (словотворчество, семантическая полифония), — все это получит дальнейшее развитие в барочной поэзии XVII в.

Среди зачинателей и энтузиастов новых тенденций, характерных уже для зрелого Барокко, ведущее значение и роль первооткрывателя принадлежит Даниэлю Наборовскому (1573—1640). Политический деятель лагеря Радзивиллов, связанный с Реформацией (кальвинист), знаток западноевропейских языков и литератур, получивший медицинское образование в Базеле и юридическое в университетах Франции и Италии, Наборовский в своих панегириках, лирике, фразках и эпиграммах выступает как мастер стиха, виртуозно оперирующий интеллектуальным аллегоризмом и эрудиционной символикой. С творчеством Наборовского связано рождение польского концептизма¹³ как одного из барочных тече-

¹² В XVII в. метафизическую тенденцию в польской поэзии представляют С. Гроховский и К. Твардовский, однако ни один из них не достиг высот Сэмпа.

¹³ Иное, не менее распространенное название этой тенденции — маринизм — от имени ее зачинателя, итальянского поэта Джамбаттиста Марино (1569—1655), оказавшего большое влияние на европейскую литературу своей эпохи. Почти одновременно аналогичное течение появляется и в Испании, где его творцом выступает Алонсо де Ледесма (1552—1623).

ний: поэт стремится к эффектам, достигаемым утонченной игрой слов, где особую роль приобретает варьирование их семантических оттенков, смысловых нюансов, нередко в сочетании с фонетическим аспектом. Изысканная орнаментация сюжета являла собой художественную реализацию тезиса барочной теории о неожиданности (*inopinatum*), призванной поразить воображение читателя (Д. Марино: «Возбуждать удивление — задача поэта... кто не может поразить, пусть лучше берется за стремя»). В этом творчество Наборовского созвучно теории Сарбевского.

С поэзией Наборовского входит в польскую литературу и другое барочное течение — культеранизм¹⁴. Если концептизм Наборовского это прежде всего интеллектуальный эксперимент, основанный на эффекте виртуозного жонглирования символами философских идей, национальных культур и мифологий, использовании эффекта смысловой полифонии, варьировании различных аспектов диалектического восприятия и оценки реальности, идеалов, предмета описания, то культеранизм — это прежде всего обостренное *чувство формы*: транспозиция непосредственно наблюдаемого, мыслимого, переживаемого в образно-усложненную сферу эрудиционной метафорики, аллегоризмов и символов.

В литературе польского барокко превалировал концептизм, вершиной которого явилось творчество Яна Анджее Морштына (ок. 1613—1693) — крупнейшего мастера стиха в Польше XVII в.

Барочные веяния проникают не только в литературу. Благодаря иезуитам, обосновавшимся в Польше с 1564 г., барокко распространяется в сакральной архитектуре, живописи, музыке, школьном театре, влияет и на светское искусство. Другим источником барочных — светских — веяний были контакты польских просвещенных сфер с культурой Запада, прежде всего Италии. Вероятно, не без влияния сарматизма иезуиты, насаждающие на Западе преимущественно классицистический стиль (в литературе), в Польше выступают поборниками ба-

¹⁴ Явление это выступает также под названием гонгоризм — по имени испанского поэта Лунса де Гонгора (1561—1627), чье творчество оставило глубокий след во многих западноевропейских литературах.

рокко. С одной стороны, во времена, когда внешнее великолепие — богатство украшений, блеск постройки, пышность убранства и нарядов — призвано было свидетельствовать и подчеркивать социальное превосходство, общественный вес и служебный престиж, стиль барокко привлекал правящий класс шляхетской республики, а в период борьбы с Реформацией барочное великолепие костелов, противопоставляемое аскетизму реформационных храмов, скромности их обрядов и одежд призвано было привлечь массы, ослепить их феерией форм, красок и звуков. С другой стороны — пышность барокко, причудливость богатой орнаментации, игра цвета и линии отвечала шляхетским вкусам и моде (не случайно польское барокко впитало в себя множество ориентальных элементов, столь популярных в быту и модах Польши XVII в.). И, наконец, в период религиозной борьбы, крушения ренессансных идеалов, войн, политических противоречий и вызванного ими кризиса шляхетской республики, падения культуры и нравов само мироощущение барокко — преисполненная трагизма раздвоенность идеи и бытия, духа и материи, формы и содержания — было близко интеллектуальной и творческой элите как среди сторонников Контрреформации, так и среди ее врагов. Гуманная ренессансная гармония вытесняется теологической концепцией личности, раздвоенной в своей духовной и материальной сущности. Эта раздвоенность — источник человеческого несовершенства и трагизма. Личность (микрокосмос) становится одним из средоточий борьбы макрокосмоса — идеального и материального, добра и зла, правды и лжи, света и тьмы, воплощающих антиномию бога и сатаны. Такое восприятие действительности обусловило эстетическую специфику барокко, своеобразное использование и особые функции художественных приемов и средств, выработанных ранее в рамках других поэтик.

Художественная организация материала осуществляется на основе контраста (как выражения конфликта, лежащего в основе бытия), который выступает в сочетании с параллелизмом, что воплощает столь характерную для барокко концепцию противоречия в гармонии, многообразия в единстве, противопоставляемую аристотелевской тенденции ренессансных поэтик (гармония в противоречии, единство в многообразии). Этот принцип

является организующим началом диссонансной композиции произведения, его сюжета и стиля: сочетание возвышенного и низменного, трагического и комического, идеально-фантастического и обыденно-реального. Полифоничность идеи отражается полифоничностью звучания, многогранностью поэтического образа, пышностью орнаментации. Сталкиваются взаимоисключающие ассоциации, во вспышках антитез вырисовываются контрастные эпитеты, изумляющая неожиданность ярких эффектов усиливается повторами. Мозаичная красочность и разнообразие реальности, типов, характеров переливаются блестками сопоставлений непосредственности прозаизмов, сочной вульгарности речи корчмы и бивуака, оригинальности жаргонов и изысканности языка аристократического салона. В отличие от ренессансных норм античная мифология переплетается с христианской и славянской, сочетаясь с ориентальными мотивами. Возрождаются средневековые традиции единения мистического аллегоризма и натуралистической описательности. Особую роль приобретает интеллектуально насыщенная метафора, выражающая, подчеркивающая временную и пространственную универсальность воспроизводимого.

Обращение поэмы к философско-онтологической проблематике, связь искусства с определенными религиозными доктринами Реформации и Контрреформации обусловили проникновение в художественную литературу элементов риторики.

Ведущая роль в развитии барочной теории принадлежала иезуитам. Риторико-поэтическая система была призвана служить иезуитской концепции унификации индивидуального и утверждению единой обязующей философско-эстетической доктрины. Поэтому система превратилась в своего рода свод законов, в соответствии с которыми должны были создаваться художественные произведения, политические речи, религиозные проповеди и т. д. Исходным пунктом развития польской иезуитской риторико-поэтической системы была ренессансная поэтика иезуита С. Суарэса («*De arte rhetorica libri*», III, 1560). Отсюда берут начало две тенденции — античная, опирающаяся на традиции «золотого века» (З. Ломэн, М. Радо и др.), и барочная, в которой восходящий еще к средневековой концепции принцип *rhetor-*

*græca verba colorat*¹⁵ получает дальнейшую разработку, превращаясь в ведущий мотив теоретических изысканий (Ян Квяткевич. *Phoenix rhetorum*, 1672; «*Eloquentia reconditior*», 1689). Для этой тенденции характерно стремление к максимальному насыщению поэтической ткани ораторскими эффектами. Не без влияния Марино особое внимание придается стилистическому украшателству, искусной орнаментации, виртуозной игре слов, жонглированию макаронизмами, использованию резких контрастов, антитез, параллелизмов, призванных изумить читателя, очаровать его воображение, привлечь изощренностью, необычным блеском формы и экзотичностью фабулы, где элементы фантастики и эффектные повороты сюжета сочетались с эрудиционной глубиной и усложненной образностью, таящей скрытый интеллектуальный подтекст. Новое направление, вбирая современные западноевропейские веяния, в то же время опиралось на античные традиции «серебряного века». Польским теоретикам и поэтам барокко было близко его увлечение формой, особое внимание к средствам экспрессии, патетика и риторико-декламационный стиль, так же как увлечение фантастикой и экзотикой. И если в эпоху Возрождения польские писатели увлекались художниками «золотого века» — Горацием, Вергилием и Овидием, то теперь ведущее место занимают переводы Сенеки, Лукана, Квинтилиана, Стация, Марциала, Клавдиана, Персия. Однако наибольшей популярностью пользуется современная итальянская литература: переводятся Ариосто, Тассо, Марино, Гварини и др. Французские прециозные веяния постепенно распространяются с середины столетия, играя видную роль на рубеже XVII и XVIII вв. и позднее.

Распространение новых западноевропейских влияний (концептизм, культеранизм) и сочетающееся с этим формирование специфически польского вида барокко было связано (и во многом обусловлено) с типом идеологии и культуры Речи Посполитой XVII в., так называемым «сарматизмом» — явлением сложным и неоднозначным. С одной стороны, это типичное порождение Контрреформации: религиозный фанатизм, ханжество, женоненавистничество, ксенофобия. С другой — частые войны, как

¹⁵ Красноречие придает словам окраску (лат.).

оборонительные, так и захватнические, способствовали процветанию культа воинских доблестей¹⁶, развитию патриотизма, граничащего с примитивным национализмом, кастовостью и неотделимого от контрреформационной идеологии. Так появляется теория «Польши — избранного богом народа» и концепция «Польши — твердыни христианства»¹⁷, защищающей римский католицизм от магометанства, православия и Реформации. Апология национального сопровождалась презрением ко всему иностранному. Провозглашение национальной исключительности (тенденция, характерная в эту эпоху не только для Польши¹⁸) повлекло программное отмежевание от европейской культуры и науки, сужение интеллектуальных горизонтов и культурную отсталость. В литературе это получило отражение в течение сарматского барокко. Естественно, последовательная и крайняя реализация идеологических постулатов сарматизма, рассчитанных на шляхетские массы, в основном не коснулась воззрений и творчества высокообразованных представителей аристократии, шляхты и горожан, которые нередко получали образование за границей.

Успешная борьба шляхты за сословную «золотую свободу» против всяких попыток централизации власти в руках короля¹⁹ привела к тому, что страна фактиче-

¹⁶ Отсюда ведет свою родословную идеологический миф сарматизма — воинственные сарматы были провозглашены предками шляхты, как рыцарского сословия, в то время как крестьяне — потомками местных племен, якобы покоренных сарматами.

¹⁷ Впрочем, роль Польши как «*antemurale christianitatis*» отмечалась и рядом видных западноевропейских политиков и мыслителей, среди которых имена Макиавелли и Эразма Роттердамского (см.: *Tazbir J. Rzeczpospolita i świat*. Warszawa, 1971).

¹⁸ Так, например, концепция «третьего Рима», которая стала официально-государственной идеологией русской церкви в том же XVII в., является характерным в историко-типологическом отношении национальным аналогом сарматизма с его концепцией «Польши — твердыни (или аванпоста, оплота) христианства».

¹⁹ С этим связана еще одна сторона идеологического мифа сарматизма — характер культа древности национальной и античной (римская республика). Итак, от сарматов выводилась социальная родословная шляхты не только как особой касты, но и особого народа (в отличие от крестьян — якобы потомков местных племен, покоренных воинственными сарматскими пришельцами), от римлян же выводилась генеалогия отдельных шляхетских (в основном магнатских) родов, республиканские институты и порядки Речи Посполитой (само это название — польская калька с латыни — *res publica*).

ски распалась на ряд провинций, находящихся в руках магнатов, от которых зависели шляхетские вассалы. Поэтому громкие фразы о равенстве и свободе «рыцарского сословия» в шляхетской республике уживались с продажностью шляхты, отстаивающей не общегосударственные интересы, а выгоды своих суверенов, которые нередко в быту и в период политических кампаний демагогически демонстрировали свое панибратство с юридически равным «шляхетским братством». Сословная спесь сочеталась с низкопоклонством и лестью перед вышестоящими, неимоверная жестокость по отношению к крепостным и презрение к бесправным горожанам — с патриархально-евангелическими заповедями, грубые нравы и разгульный образ жизни — с жесткими нормами католической этики и неприкрытым ханжеством. Контрреформационно-милитаристские и шляхетско-сословные основы сарматизма переплетались с тенденциозно утрируемыми чертами национальной культуры Средневековья, которая причудливо сочеталась с вычурно-пышными восточными наслоениями (результат контактов с татарами, турками и персами). Этому стилю жизни и канону воззрений соответствовала не только мода в одежде и убранстве комнат (сочетание польского и ориентального), но и панегирическая, причудливо-помпезная, эрудиционная (нередко примитивизированная и утрируемая) риторика барокко, насаждаемая прежде всего в иезуитских колледжах. Создаваемые или импровизируемые по ее предписаниям пышные, замысловатые и долгие орации разного рода звучали в

В идеологии сарматизма шляхетская республика выступала как наследница республики римской, продолжательница ее социально-политических, идейных и этических традиций. Республиканское фразерство и поза Катона были органичной частью шляхетского идеологического стереотипа.

И здесь также можно провести определенную историко-типологическую аналогию с идеологической доктриной Московского государства этого же периода. Речь идет о концепции преемственности (Рим—Византия—Русь), преемственности исторической, идейно-государственной и генеалогически-династической, сформулированной впервые в «Сказаниях о князьях Владимирских» (нач. XVI в.). Знаменательный факт: в дипломатической переписке, в переговорах с послами Польско-Литовского государства представители Московского государства ссылались на «Сказание...» как на подлинный документ, историческую хронику.

государственных учреждениях и костеле, суде и различных собраниях, встречах, пиршествах, они стали органичной частью этикета — сарматского бонтона, вошли в обиход, психологию, плоть и кровь поляка этой эпохи, став в глазах потомков ее знаком, печатью и символом. Страсть к орации сочеталась с любовью к перу, что, собственно, было своего рода двумя проявлениями одной сущности. Эпоха польского барокко оставила грандиозное количество всевозможных панегириков, эпиталям; эпитафий, эпистол, посвящений, посланий — в стихах и прозе, дневников и воспоминаний, различных сочинений и трактатов. Так сарматизм как тенденция идеологическая перерастал в явление литературы, искусства, науки, культуры²⁰. Сарматизм в литературе представляет особую проблему, причем отнюдь до конца не разработанную. Как уже отмечалось во вступительном разделе, до недавнего времени литературоведы (подобно представителям других общественных наук) в сущности отождествляли с сарматизмом всю эпоху, что приводило как к упрощению вопроса, так и к упрощенным оценкам. Тенденция эта восходит к эпохе Просвещения. Однако историки литературы XIX—XX вв., столь однозначно осудившие предшествующую Просвещению эпоху, не учитывали, что удары просветителей, равно как и острие их критики, были направлены против их непосредственных противников и прежде всего, естественно, против их современников — представителей и но-

²⁰ Сарматизм — прежде всего как тип идеологии и культуры — привлекал внимание в Венгрии и на Балканах. Известно влияние сарматизма на румынское дворянство, а особенно на воззрения, моду и стиль венгерских и хорватских дворян. Во многом это объясняется общностью социально-политической ситуации и историческими факторами борьбы с общим врагом — Турцией, когда неоднократно именно польским войскам принадлежала решающая роль, а слава польских побед, имеющих общеевропейское значение, гремела по всему континенту. В этом отношении знаменательно, что одно из крупнейших достижений славянской эпики XVII в. — поэма Ивана Гундулича «Осман» посвящается польскому королю и полководцу Владыславу IV. (О влиянии сарматизма за пределами Польши см.: *Tazbir J. Rzeczpospolita i świat*. О польском воздействии на румынского писателя и государственного деятеля XVII в. Мирона Костица см.: *Angyal A. Die slawische Barockwelt*. Leipzig, 1961, S. 210—211. Польско-венгерским связям посвящена и статья Андьяла «Barok polski a węgierski». — «Studia z dziejów polsko-węgierskich stosunków kulturalnych». Wrocław, 1969.)

сителей идей сарматизма во всех областях общественной жизни.

В первых десятилетиях XVIII в. сарматизм абсолютно превалирует в литературе — ее теории, эстетике и идеях. Но был ли он таковым в минувшем столетии? Являл ли собой облик эпохи?

Наряду с творчеством художников, составляющих интеллектуальную элиту страны, или писателей, помимо врожденного таланта, обладающих определенным уровнем самостоятельного мышления, в XVII в. была чрезвычайно распространенной количественно преобладающая дилетантская литература, названная в последствии «сарматским барокко».

Графомания становится чуть ли не повсеместным явлением. Модная тяга к перу (как и демонстрация ораторских способностей) была обусловлена самим характером образования, получаемого шляхтой в монастырских школах, где особое внимание уделялось поэтике и риторике. Каждый должен был уметь ораторствовать и рифмовать на заданную тему по заданной схеме. Отсюда столь характерные для литературы сарматского барокко риторичность, панегиризм и ханжеское морализаторство. Общий упадок культуры и образования в «столетии войн», ограниченность интеллектуальных горизонтов, религиозный фанатизм и ханжество периода победившей Контрреформации (вторая половина XVII в.) обусловили как низкий художественный уровень, так и идейный обскурантизм сарматского барокко.

Если творцы польского барокко — аристократы и шляхтичи с высоким европейским образованием и широтой воззрений, то сарматское барокко представляют малообразованные шляхта и духовенство, внутренний мир которых ограничен узкими рамками сарматизма и ортодоксальной Контрреформации. Низкая культура несовместима с глубиной интеллектуализации художественного видения и формальной виртуозностью барокко. Механически копируя систему образности, сюжетно-композиционные схемы, слепо повторяя отдельные приемы, писатели сарматского барокко примитивизировали достижения мэтров, нередко создавая непреднамеренные пародии, комизма которых они, естественно, не замечали. Исчезает филигранная техника стиха и богатая ритмика, вытесняемые ремесленной тяжеловесностью, мо-

нотонностью и унылым однообразием. Изумительная выразительность языка, изысканность и гибкость стиля переходят в гротескную противоположность: прозаизмы, бытовая сочность и скабрёзность разговорной речи, сочетающиеся с причудливой риторической напыщенностью и макаронизмами, призванными иллюстрировать антично-псалтырную «эрудицию» авторов. Интеллектуализированная образность и аллегоризм превращаются в ходульную патетику, а художественное переосмысление материала реальной действительности — в его натуралистическое воспроизведение²¹. В то же время, как каждое явление массовой культуры, сарматское барокко сочеталось с фольклором. Постепенно (особенно в первой половине XVIII в.) особую популярность приобретает народная песня, оставившая глубокий след в поэзии того времени, что впоследствии привлекло романтиков.

Сарматское барокко, развиваясь в тени и под непосредственным влиянием высокого барокко, примитивно имитируя его образно-стилистическую систему (при одновременной утрате его интеллектуальной глубины и эстетического совершенства), само в то же время накладывало отпечаток на творчество некоторых видных писателей, не обладающих аристократической культурой и высокой образованностью (С. Твардовский, В. Коховский, В. Потоцкий и др.). С конца XVII в. сарматское

²¹ Натурализм — характерная черта сарматского искусства вообще: в этом отношении чрезвычайно интересны нагробные портреты как один из видов «сарматского» портрета в польской живописи XVII — первой половины XVIII в. (ср.: *Тананаева Л. И.* Польское изобразительное искусство эпохи Просвещения. М., 1968, с. 27 и сл.). Натурализм в широком смысле этого слова знаменует стиль и образ жизни «рыцарского сословия» (как называла себя шляхта). Именно отсюда это проникает в литературу и придает ей специфический художественный облик. Натурализм, практически не ограничиваемый предписаниями школьных поэтик и риторик, равно как и соображениями этикета (здесь, скорее, наоборот!), был в аспекте литературно-эстетическом воплощением устремленности к дотошно правдивому воспроизведению внешности человека, его одежды, вкусов, слов, воззрений и поступков, его окружения, привязанностей и устремлений. Это наглядно проявляется в живописи, а психологически рельефно — в письмах, дневниках и мемуарах, где автор одновременно выступает и как главный персонаж, повествующий о себе и своей жизни. В аспекте культуры — это отражение, воспроизведение (ныне имеющее ценность исторического документа) внутреннего мира, характера, быта и бытия шляхетского сословия, его идеалов, морали и поведения.

барокко постепенно захлестывает все польское искусство. Вплоть до середины XVIII в. — зари национального Просвещения — не появилась ни одна творческая индивидуальность, равная художникам барокко. Вычурная и напыщенная риторичность с несвойственными польскому языку инверсиями, латинскими построениями и характерными макаронизмами²², натуралистичность, панегиризм, ханжески-морализаторская ортодоксальность и религиозный фанатизм — все это было отражением идеологии и культуры сарматизма эпохи победившей Контрреформации и политико-экономического кризиса шляхетской республики. Против этого восстали художники и идеологи польского Просвещения, которые возродили национальное искусство, обратившись к ренессансным традициям эпохи Яна Кохановского, отвергая сарматский национализм и идеологические догмы феодализма и Контрреформации, творчески используя достижения французского классицизма и просветительские веяния западноевропейских литератур. В то же время без достижений высокого барокко в области версификации и ритмики, в развитии и совершенствовании литературного языка, системы художественных средств и образности, введении и дальнейшей разработки новых жанров был бы немислим высокий эстетический уровень литературы польского Просвещения²³.

Сарматское барокко не было ни продолжением, ни вырождением высокого барокко, являясь его побочным продуктом, созданным дилетантами. Оно существовало параллельно с высоким барокко, а когда отошли его представители, заняло (ввиду всеобщего упадка культуры) главенствующее место. Оценка этих неравнозначных явлений в польском искусстве XVII — первой половины XVIII в. должна быть дифференцированной.

Первые десятилетия XVIII в. ознаменовались дальнейшим углублением социально-политического и экономического кризиса феодальной Речи Посполитой — сказывались как последствия многочисленных изнуритель-

²² Крупнейшие поэты барокко (Я. А. Морштын, В. Потоцкий и др.) были явными противниками макаронизмов.

²³ В этом отношении показательно явное влияние барокко на ряд просветительских писателей, творческое использование ими свершенной предшествующей эпохи.

ных войн минувшего столетия, крестьянские бунты и национально-освободительное движение на порабощенной Украине, так и отсталость крепостнических методов ведения хозяйства, низкий уровень ремесленного производства в городах, лишенных прав еще в конце XVI в. Отсутствие сильной централизованной власти, расшатываемой законодательством шляхетской республики начиная с XVI в., привело к тому, что в сущности страна фактически превратилась в конгломерат феодальных провинций. Магнаты, которые для достижения собственной выгоды не останавливались даже перед национальной изменой, периодически, опираясь на всецело зависящие от них массы мелкой и средней шляхты, срывали (благодаря праву *liberum veto*) общегосударственные сеймы. Страна, клонящаяся к упадку, раздираемая внутренними противоречиями и притом еще лишенная регулярной, по-современному оснащенной и организованной армии, стала все чаще привлекать внимание соседей, заинтересованных в ее ослаблении и бесцеремонно вмешивающихся в ее дела то прямо, то под видом поддержки одной или другой из враждующих группировок.

Контрреформация, победившая в минувшем столетии, наложила характерный отпечаток на мировоззрение, мораль и культуру шляхетской Речи Посполитой. Религиозный фанатизм и ханжество; убогий умственный кругозор, ограниченный элементарными познаниями в риторике и катехизисе; убежденность в национальной исключительности и ксенофобия; сословная спесь, презрение к труду и культ «воинских доблестей»; грубость нравов, жестокость к крепостным и кичливость мифическим происхождением от древних сарматов — все это называлось «сарматизмом» и стало объектом критики тех, кто подготавливал «просвещенный век», как в 60-е годы нарекли свою эпоху поборники преобразований. Идеология сарматизма обусловила не только характер воззрений, образ жизни и психологию шляхты, но предопределила и облик литературы и искусства эпохи, вошедших в историю как сарматское барокко и просуществовавших вплоть до XIX в. Прimitивный ритмический строй, однообразная силлабическая структура и ходульная образность свидетельствовали не только о низкой поэтической культуре тех, кого на уроках поэтики и ри-

торики учили не понимать литературу, а рифмовать и ораторствовать на заданные темы по заданным предписаниям. Это была и своеобразная иллюстрация последствий Контрреформации, которая пресекла многие традиции национального Ренессанса, а своей замкнутой концепцией католической идеологии и культуры привела к вырождению ею же насаждаемого барокко. Стилистические нормы сарматского барокко отражены в «Польской молве» (1720) К. Верушевского, «Рассудительном поляке» (1730) иезуита В. Бытшоновского и др. Как и в минувшем столетии, множество произведений распространяется в рукописях: подавляющая часть типографии находится в ведении монастырей и духовных организаций; властвует католическая цензура. В этот период особенно остро сказывается слабость магнатского меценатства и полное отсутствие покровительства двора, чуждого польской культуре (с конца XVII в. на польский трон избираются саксонские короли). Огромным успехом пользуется «Дианея» Лоредано (два перевода стихом и два прозой), «Колоандр» Д. А. Марини (два издания плюс рукописные варианты). Больше всего переводят французские прециозные романы м-ль де Скюдери, м-м д'Онуа, м-ль де Ля Форс и др., дидактический «Телемак» Фенелона (два перевода, три издания — 1726, 1750, 1755 гг. — плюс рукописный вариант), а также множество «авантюрных» и «скандальных» романов, связанных с именами Бодо де Жюи, Прешака и многих других. Среди тех, кто переводил и перерабатывал западные романы, выделяются Ю. Рачиньский (переводчик Д'Онуа), С. Дзялыньский (переводчик Прешака), М. Завишанка («Артамен» М. де Скюдери, 1720) и др. С этим жанром связана и значительная часть творчества, пожалуй, наиболее одаренного писателя сарматского барокко — Эльжбеты Дружбацкой (1695—1765); одной из довольно многочисленной плеяды женщин, которые в эти времена вошли в польскую литературу. Ее перу принадлежит ряд стихотворных романов, фабула которых восходит к мифологии, фольклору и французской прециозной прозе.

В отношении романа сарматское барокко заслуживает пристального внимания. Рост изданий и рост популярности жанра — несомненные свидетельства распространения определенных литературных вкусов и оп-

ределенной литературной культуры, что подготовило (наряду с новыми веяниями — национальными и западными) качественные изменения в литературном процессе второй половины столетия, изменения, знаменующие эпоху Просвещения. Польский просветительский роман не возник на пустом месте и не был лишь результатом новых влияний извне. Национальная литературная традиция, национальная литературная культура, наконец, национальные литературные вкусы и национальные литературно-идеологические потребности были той почвой, на которой возник первый роман польского Просвещения, явились той системой детерминант, которые побудили «князя поэтов» классициста Красицкого обратиться к «презренному» жанру, игнорируемому классицистическим кодексом.

Пересмотр отношения к литературе периода сарматского барокко не означает абсолютного перечеркивания выводов и суждений предшествующих исследований (что в какой-то степени порой дает о себе знать в последнее время в Польше). Речь идет лишь об объективном анализе более полной череды фактов, об освещении этих фактов в их взаимосвязи и взаимообусловленности, о выявлении их роли, функций, значения для литературного процесса своего времени и последующих периодов.

Особый вопрос — отношение к барокко как к ведущей тенденции общеевропейского искусства и литературы.

В свете объективных данных не выдерживает критики бытующее до сих пор утверждение о барокко как порождении Контрреформации, о барокко как искусстве иезуитском, барокко как отражении и воплощении клерикализма.

Барокко — явление, распространившееся и в странах католических, и протестантских, и православных. Барокко — тенденция в литературе и искусстве, ставшая не только общеевропейской: в Центральной и Латинской Америке, опираясь — как и в Европе — на местные традиции, она способствовала дальнейшему развитию национального творчества, но уже в новом для него русле. Объединяя искусство разных народов, иногда представляющих разные цивилизации, барокко в то же время стимулировало в своем лоне эволюцию национальных первоэлементов, обуславливая тем самым возникнове-

ние творений глубоко самобытных, близких местной духовной и материальной культуре, органически с ней взаимосвязанных, воплощающих и отражающих ее характерные особенности. Так, сближая народы, создавая духовную связь культур, барокко творчески использовало и сохраняло их своеобразие. Открытое для эстетических явлений нехристианского (внеевропейского) мира, барокко вбирало и творчески использовало созданные им ценности. Это отразилось в ориентализме барокко Восточной Европы, мавританских веяниях в Испании и других странах.

Распространению барокко способствовала его характерная черта — усвоение, трансформация и переосмысление местных, национальных элементов — характерных особенностей и деталей архитектуры, изделий умельцев, фольклорных мотивов и образности и т. п. Это отражается в архитектуре католических храмов так же, как протестантских и православных церквей, интерьере, живописи. Это характерно для риторики, театра, литературы и их теории.

В католической Италии, англиканской Британии, лютеранской Германии, кальвинистской Голландии, православной Руси выступают — в той или иной национальной окраске — аналогичные по своей внутренней сущности, логике стиля, принципам поэтики явления. Их своеобразие, равно как сфера существования, масштаб распространенности, характер воздействия, специфика функционирования, философско-эстетическое значение и общественная роль, могут быть выявлены путем конкретных исследований конкретных проявлений в конкретное время и в конкретной среде.

2. СУДЬБЫ ПОЛЬСКОГО БАРОККО В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

В Польше на суждениях ученых о барокко вплоть до недавнего времени тяготели оценки национального Просвещения. При этом, как уже отмечалось выше, не учитывалось, что оценки эти относились преимущественно к так называемому сарматскому барокко, ставшему ведущим направлением первой половины XVIII в. и представленным творчеством дилетантов, типичных представителей шляхетской культуры времен победившей

Контрреформации. Истоки этой тенденции коренятся в недрах минувшего столетия, когда графомания становится чуть ли не повсеместным явлением.

Польское Просвещение было оппозиционно к минувшей эпохе не только идейно, но и эстетически. Борьба за реформы, неотделимая от преодоления культурно-идеологического наследия Контрреформации, сочетавшаяся с программой светского и патриотического воспитания общества, протекала в условиях сопротивления (даже вооруженного) противников преобразований и нависшей угрозы потери национальной независимости. Обращенное против значительной части консервативно настроенных крупных феодалов стремление к централизации власти и консолидации общества на основе единой идеологии приводит просветителей к концепции просвещенного абсолютизма. В искусстве идейно-эстетическим воплощением этой доктрины явился классицизм, противопоставляемый сарматскому барокко политически (новая концепция государственной структуры, призванная сменить изжившие себя принципы шляхетской республики), философски (рационализм) и стилистически (борьба за очищение языка от латинизмов и прочих элементов барочно-сарматской риторики, требование логического построения фраз, гармонии мысли и слова).

Идейно-эстетическая борьба просветителей с сарматским барокко не означала (и не проявлялась) как борьба с высоким барокко — явлением качественно иного плана. Кстати, барочные веяния были довольно значительны в просветительской литературе XVIII в. — об этом свидетельствуют и публикации в первом польском литературном журнале «Развлечения Приятные и Полезные» (1770—1777), и творчество зачинателя просветительской литературы А. Нарушевича, и проза Д. М. Краевского и В. И. Маревича. Профессор Здзислав Либеря отмечает барочные тенденции в стиле основоположника польской просветительской комедии Ф. Богомольца, первого представителя польского сентиментализма Ф. Карпиньского и некоторых других писателей²⁴. Ю. Кшижановский видит «отзвуки барочной религиоз-

²⁴ *Libera Z. Problemy polskiego Oświecenia. Warszawa, 1969, s. 93—130.*

ной лирики» в поэзии К. Бениславской²⁵. П. Матушевская выявляет характер барочного влияния на прозу Е. Китовича²⁶. В. Вейнтрауб отмечает: «Барочный стиль сохранялся в Польше в течение двух веков», что может свидетельствовать «об исключительной его живучести в польской литературной традиции»²⁷.

Теперь, с перспективы времени, в свете новых данных становится все более и более очевидным, что без достижений высокого барокко был бы немислим новый взлет национальной литературы в эпоху Просвещения после упадка и застоя «саксонских времен».

Истоки нового восходят к основам старого. Старое — несущая часть строения. От его запаса прочности зависит форма, объем, масштабность — облик и значимость всего воздвигаемого. В литературном процессе этот запас прочности являют собой накопленные традиции, литературная теория и культура, тип и направленность литературных связей — все что обуславливает уровень художественного мышления и характер творчества. Просветители не начинали с нуля. И не начинали с начала. Их точкой опоры и исходным пунктом были высшие достижения национальной литературы Возрождения и национального Барокко. Использование же ими опыта и свершений западноевропейского (прежде всего французского) Просвещения было бы невозможно без паличия в лоне национальной литературы художественных средств и приемов, стилевых структур и жанровых типов, адекватных или (при определенной «доработке») способных стать адекватными тем, которые использовались в ведущих литературах Запада для распространения новых идей, вкусов, тенденций.

Интеллектуально просветителям было ближе наследие Возрождения. Имена крупнейших его художников появляются в просветительских выступлениях и трактатах. Переиздаются некоторые их творения. Основываясь на этих как бы лежащих «на поверхности» фактах, историки литературы не учитывали связей иных — «внут-

²⁵ *Krzyżanowski J.* Historia literatury polskiej. Warszawa, 1964, s. 470.

²⁶ *Matuszewska P.* Proza Jędrzeja Kitowicza. Wrocław etc., 1965.

²⁷ *Weintraub W.* O niektórych problemach polskiego baroku. — «Przegląd Humanistyczny», 1960, nr. 5/20, s. 10.

ренных». Популярнейшие в литературе польского Просвещения жанры сатиры и героико-комической поэмы — это использование и развитие свершений барочных сатириков братьев Кшиштофа и Лукаша Опалинских; весьма распространенный панегирик в честь просветительских деятелей и меценатов — продолжение и своеобразная идейно-эстетическая трансформация одного из ведущих жанров национальной барочной традиции. Это же относится к идиллии. Из барочных традиций школьного театра вырастает просветительская драматургия. Здесь, на подмостках иезуитской сцены увидели свет первые творения отца польской просветительской комедии Ф. Богомольца, известного по переводам и в России XVIII в. Другие жанры, известные в Польше со времен Возрождения, вошли в просветительскую эпоху в том облике, который придало им предшествующее Барокко. Речь идет не только о жанрах, но и связанной с ними стилевой дифференциации, иерархии, градации и системах художественных средств, приемов, образности, созданных или развитых в XVII в. Все это Просвещение творчески воспримет и критически использует, извлекая урок из опыта предшественников, опираясь на их богатейший теоретический опыт и литературную культуру. Барочную школу прошло все первое поколение творцов польской просветительской литературы, которые в колледжах изучали, а некоторые (Ф. Богомолец, А. Нарушевич) и преподавали поэтику и риторику в соответствии с обязующими программами. Создатели и мастера нового стиля великолепно знали стиль старый. Звонкая октава Красицкого, которая в следующем столетии отзовется в поэмах романтиков, была в польскую литературу введена и в польском языковом материале воссоздана крупнейшим эпиком славянского Барокко Петром Кохановским.

Теперь, в перспективе иной методологии, в свете конкретных фактов и некоторых уже разработанных проблем стала ясна неправомерность суждений представителей польской историографии и словесности XIX в., когда обширная политическая литература, отражающая идеологию сарматизма, шляхетской «золотой свободы» (которая привела к внутренней анархии, экономическому кризису и политическому краху, завершившемуся в конце XVIII в. утратой национальной независимости),

отождествлялась с литературой вообще (в это понятие включалась и литература художественная). В результате художественная литература также приковывалась к позорному столбу как виновник национальной трагедии.

Познание литературы данной эпохи в более полном объеме учеными позднейшего времени, равно как и выделение из сферы письменности художественной литературы, сняло с этой последней обвинение, несправедливость которого ныне очевидна. Прежние и в то же время столь недавние польские определения национального Барокко как «эпоха упадка», «век теологически-панегирический», «иезуитская эпоха» и т. п. отходят в небытие. В этом большая заслуга ученых старшего поколения — Эдварда Порэмбовича²⁸, Романа Полляка, Юлиана Кшижановского и некоторых других, а среди ученых, выступивших в послевоенные годы, прежде всего Чеслава Хэрнаса, Януша Пельца, Яна Блоньского и др. В области искусствознания особо следует отметить работы Яна Бялостоцкого, поднявшего также целый ряд вопросов общетеоретического характера.

Барочные тенденции в литературе и искусстве конца XVI — первой половины XVIII в. характерны и для мира Контрреформации и для мира Реформации. Вместе с западноевропейскими веяниями они проникают в сферу православия, в Центральную и Латинскую Америку, где, переплетаясь с местными традициями, способствуют созданию оригинальных самобытных национальных творений. В Польше это получило отражение в особенностях эволюции национального литературного процесса, охватив также народно-городскую (совизжальскую) литературу, проникнув в фольклор и породив такое колоритное и сугубо национальное, проникнутое специфическим духом шляхетской идеологии и культуры явление, как сарматское барокко.

Рассмотренная выше эволюция литературного процесса, стилистические изменения, новые идеи и культурные веяния — все это не могло не отразиться на эпических жанрах, в том числе и романе как одном из них.

²⁸ Автор монографии о Я. А. Морштыне, этот ученый первым в 1893 г. ввел в польское литературоведение термин *барокко*.

3. РОМАН НА ЗАПАДЕ

Барочные тенденции (концептизм, культеранизм) охватывают все жанры²⁹. Роман не был исключением. В ведущих литературах Европы возникают национальные варианты барочного романа, облик которого предопределен маринизмом в Италии, гонгоризмом в Испании, грёсиеух во Франции, эвфуизмом в Англии. Отсюда эти веяния распространялись в другие западноевропейские страны, а взаимопереплетаясь и вбирая местные национальные особенности и традиции, способствовали возникновению аналогичных явлений не только в литературе, но и культуре.

В этом отношении знаменательно послание, направленное О. д'Юрфе сорока восемью немецкими принцами, принцессами и другими представителями высших сфер феодальной иерархии, в котором они сообщают своему кумиру о создании ими «Académie des Parfaits amants», члены которой, приняв имена персонажей «Астреи», носят такие же, как и они, одежды и исповедуют подобные идеалы.

В истории и развитии европейского барочного романа особая роль принадлежит тому направлению французской литературы, которое получило название прециозного (*la style gré sieux*). Кристаллизуется оно с начала XVII в., когда итало-испанские веяния послужили своего рода стимулом для оригинального творчества писателей, группирующихся в аристократических салонах, которым (как одной из форм меценатства) принадлежит видная роль в развитии литературы. Особое значение для прециозного направления имел салон маркизы де Рамбулье, кумиром и постоянным посетителем

²⁹ В данном контексте это не означает, что барокко было единственным веянием. Существовало позднеренессансное направление, складывавшее классицизм. В европейских литературах соотношение этих явлений выглядело по-разному. Ведущим и плодотворным барокко было, по крайней мере, до середины XVII в. в крупнейших литературах Европы — итальянской, испанской, французской, английской. В первых двух оно сохраняет свои позиции и на протяжении значительной части следующего столетия, в то время как во Франции и Англии со 2-й половины XVII в. постепенно начинает преобладать классицизм.

которого был прибывший из Италии Д. Марино, протеже королевы Марии Медичи.

Новый стиль формируется в результате переплетения национальных традиций Плеяды (в частности, ее петраркизма) с веяниями маринизма и гонгоризма — итальянскими и испанскими. Аналогичные процессы происходят и в фабульно-сюжетной сфере: французская пастораль XVI в. в сочетании с итало-испанскими воздействиями³⁰ переосмысливается создателями так называемых галантных романов, среди которых наиболее прославленным и крупнейшим был автор знаменитой «Астреи» Оноре д'Юрфе (1567—1625). Аристократ, известный эрудит и политик, он создал монументальный роман, состоящий из 60 частей. Они выходили в течение 20 лет: I т.— 1607, II — 1612, III — 1616; заключительные два тома увидели свет уже после смерти автора — в 1627 г. «Астрея» не только принесла О. д'Юрфе заслуженную славу одного из крупнейших мастеров прозы своего времени, став источником массы подражаний в разных литературах и жанрах, она превратилась в своего рода кодекс салонно-аристократического бонтона. Это было не только следствием итало-испанских влияний, но и своеобразная реакция на грубые нравы, которыми отличалась минувшая эпоха и которые продолжали существовать при дворе Генриха IV. Маркиза де Рамбулье, покинув этот двор, создает в духе и стиле «Астреи» первый во Франции литературный салон, где бывали М. де Скюдери, М. М. де Лафайет, Сен-Эвримон, М. де Севинье, Ф. де Малерб и молодой Корнель, создавший в прециозном духе комедию «Мелита» (1629).

Творение, сыгравшее столь важную роль в литературе и культуре своего времени (не только во Франции), оказавшее влияние на многих крупных художников, представляет интерес и как особое звено в цепи развития европейского романа.

Действие «Астреи» разворачивается в Галлии V в. н. э. Аркадский миф пасторалей переплетается с мифом галльских легенд: нимфы, идиллические пастухи и па-

³⁰ Особой популярностью пользовались «Аркадия» (1504) Д. Санадзаро, «Аминта» (1573) Т. Тассо, «Верный пастух» (1590) В. Гварини, среди испанских — «Диана» (1558—1559) Х. Монтемайора и «Галатея» (1585) М. Сервантеса.

стуски появляются вместе с воинами французской древности, их вождами и друидами. Сквозь эту стилизованную дымку истории, преданий и пасторали проглядывает современный мир, его образы, персонажи, конфликты. В идиллическом мире пейзаж проступают черты Форэ — родной провинции писателя и образы ее обитателей — местного дворянства; в среде коварных нимф угадывался двор Генриха IV.

На берегах Линьон, где разворачивается действие романа, властвует любовь, пастухи и пастушки преисполнены нежностью, они изысканны, постоянны и самоотверженны в своих чувствах. Писатель тонко воспроизводит духовный мир — чувство в различных его оттенках, мастерски живописует целые гаммы переживаний — от зарождения любви, первой ее искорки до всепоглощающего пламени, охватывающего все естество героев, от смятения неведомым до робости познания, от отчаяния утраты до счастья обретения. Разнообразие и богатству чувств соответствует сложная сюжетно-фабульная целостность, являющая собой разного типа сочетания и переплетения восьми сюжетных линий. Стиль, отточенный в духе новой поэтики, был насыщен риторическими эффектами и играл видную роль не только как великолепный образец нового типа салонной речи. Это было следствие нового типа художественного видения. Интерес к внутреннему миру, чувствам, переживаниям, мыслям обусловил качественные изменения, получившие отражение в фабульно-сюжетной сфере: событийность, действие (как средоточие занимательности и основа развития сюжета) часто отступают на второй план, вытесняемые самими героями — их монологами и диалогами, отражающими уже явления не внешнефабульного, а психологического плана.

В сфере же структуральной это означало периодическое исчезновение автора-повествователя, уступающего свое место персонажам, которые сами рассказывали о себе — так, как *сами они* думают и чувствуют, а об окружении — так, как *они* его видят. Герой романа начал обретать самостоятельность. Автор-повествователь стал утрачивать полномочия и функции демиурга. Это было следствие развития тенденций «неорыцарского» романа, представленного знаменитыми в свое время «Амадисами» и романами-поэмами Боярдо, Ари-

осто и Тассо (о них уже говорилось ранее), которые испытали воздействие романа античного («Эфиопика» Гелиодора и др.). Произведения эти оказали также влияние фабульно-сюжетного характера на иную жанровую разновидность прециозной прозы — галантно-героические романы, представленные прежде всего именами Марена де Гомбервиля (1600—1674), одного из первых членов французской Академии, участвовавшего также в составлении академического словаря; Мадлены де Скюдери (1607—1701), создательницы известного литературного салона, где бывали М. М. де Лафайет, Ф. Ларошфуко, М. де Севинье и другие представители творческой элиты Франции; Готье де Ла Кальпренеда (1610—1663), служившего при дворе и пользовавшегося широкой известностью и за пределами Франции³¹. В своей фабульно-сюжетной основе галантно-героические романы опирались на исторический материал прошлого Европы и Востока. Естественно, факты, события, персонажи истории переосмысливались в духе прециозности, являя собой не воспроизведение подлинного (или того, что в исторической науке XVII столетия считалось подлинным), а своего рода орнаментированную его кальку. Герои древности, подобно персонажам «Астреи», представляли галантными кавалерами и чувствительными любовниками; утонченно рассуждающими о любви и ведущими изысканные беседы совсем как посетители вошедших в моду аристократических салонов. От античных, средневековых рыцарских и «неорыцарских» («Амадисы») романов, романов-поэм, отмеченных именами Боярдо, Ариосто, Тассо, галантно-героический роман усвоил сюжет, насыщенный элементами приключения, динамикой сменяющих друг друга событий, эффектами неожиданностей, отличающийся географической масштабностью места действия, экзотикой, риторичностью повествования (особенно монологов и диало-

³¹ Перу этих писателей принадлежат популярные в Европе XVII—XVIII вв. романы. М. Гомбервиль — автор «La Caritie» (1622), «Poléxandre» (1632), «La Cithérée» (1640); М. де Скюдери — «Artamène ou le Grand Cyrus» (1649—1653), «Clélie» (1654—1660); Г. Ла Кальпренед — «Cassandre» (1642—1645), «La Cléopâtre» (1647—1658), «Le Faramond» (1661). Романы эти переводились на другие языки и вызвали множество подражаний как в самой Франции, так и за ее пределами.

гов, приобретающих важное значение в раскрытии внутреннего мира персонажей). В то же время от своих генетических предшественников он — подобно романам-поэмам, чей опыт усваивает и развивает, — отличается характерным для барокко интересом к внешности героев, подробными описаниями их внутреннего мира — чувств, мыслей, переживаний. Причем психологические процессы изображаются в движении — смене оттенков и настроений. Воспроизводятся моменты противоречий, колебаний, перехода от одного состояния к другому, чем достигается столь специфическая для барокко атмосфера напряженности, подчеркнутой экспрессии, волнения и тревоги. Этот тип описания распространяется и на пейзаж, открытый и введенный художниками Барокко в живопись и литературу. В эпоху Возрождения это был лишь фон, равномерно освещенный и лишенный перспективы. Теперь пейзаж выступает как органичная часть происходящего действия, отражая и подчеркивая настроение и мысли героев, специфику ситуации и характер ее развития. В литературе, как и в живописи, пейзаж, обретя перспективу, становится объемным, приобретает рельефность, натуралистическую реальность, живость. Этому способствует и барочное открытие светотени, эффекты которой используются не только в целях сугубо изобразительных, но и для достижения и отражения интеллектуально-психологической экспрессии. Пейзаж оживает: он изменяется в зависимости от освещения, поры дня, времени года. Он изменяется и субъективно — когда предстает, отражаемый так, как видит его герой, охваченный теми или иными мыслями, переживаниями, чувствами. Смена настроений персонажа обуславливает характер восприятия им пейзажа. Этот субъективизм восприятия-отражения может исходить и от автора-повествователя (художника), который тем самым усиливает эффективность произведения (и эффект восприятия), и от психологического состояния героя, его изменчивого в своей качественной постоянности (тип, характер) духовного мира. Аналогичную роль играет пейзаж также в отношении явлений оценочного плана, самого характера действия³². Эта

³² В этом отношении знаменательно суждение Сарбевского о том, что события хорошие должны происходить в прелестном месте (Lo-

интеллектуально-психологическая динамика взаимосвязи субъективного и объективного, героя и его внешнего окружения — одно из величайших эстетических открытий барокко, которое наряду с перспективой, светотенью и вытекающими отсюда последствиями в воспроизведении внешнего облика, пейзажа, интерьера, отражения их (как и интеллектуально-психологических процессов) в вечном становлении-развитии имело колоссальное значение для будущего искусства — вплоть до наших времен. Здесь кроется и генезис психологического романа Марии Мадлены де Лафайет «Принцесса Клевская» (1678), давшего начало новой разновидности жанра, которой столь многим обязан роман Просвещения и последующих эпох — от критического реализма до наших дней.

Отсюда начинается история европейского психологического романа. Все, что было до сих пор, является его предысторией. Отказываясь от эффектов событийности и связанной с этим концентрации ситуаций, коллизий, персонажей, Лафайет ограничивает место и время действия, число героев, перенося центр тяжести сюжетного развития из сферы внешней во внутреннюю — от описания истории событий к описанию истории мыслей и чувств, от коллизий материальных к коллизиям духовным, от конфликта с окружением и окружающими к конфликту с самим собой. Это был великолепный итог отживающего³³ к этому времени во Франции (но не за

cus atoneus), а происшествия печальные в месте ужасном (locus horridus). См.: *Sarbiewski M. K. O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer*. Wrocław, 1954, s. 135.

³³ Речь идет об исчерпании творческих возможностей, характере и роли в развитии литературного процесса, но не об увядании количественном, упадке популярности. В этом отношении барочная (прециозная) литература по-прежнему пользовалась колоссальным успехом в так называемых широких читательских кругах всей Европы — также и в течение следующего столетия, — вызывая множество нареканий просветителей и моралистов (в том числе в Польше и России XVIII в.). Особый массовый успех выпал на долю «galantes nouvelles» — своеобразной серии «Chronique scandaleuse», являющейся побочным детищем аристократического галантного романа. Не столь монументальные по объему, произведения этого рода жанровой разновидности основывались на имевших или якобы имевших место событиях недавнего прошлого либо современности — событиях «скандальных», «эротических», героями которых нередко были известные

ее пределами) барочного романа и одновременно рождение качественно нового, немислимого без опыта и достижений предшественников — далеких и близких.

Значение французской прециозной прозы выходит за рамки одной национальной литературы и представляет особый интерес как явление, знаменующее не только определенный исторический этап в эволюции романа, но и оставившее глубокий след в других европейских литературах, в том числе польской XVII—XVIII вв. и русской XVIII в.³⁴

Особое место во французской и общеевропейской литературе XVII в. занимают научно-фантастические романы Сирано де Бержерака (1619—1655), также прошедшего прециозную школу. «Иной свет, или государства и империи луны» (1647—1650) и незавершенная «Комическая история государств и империй солнца» — первый опыт создания философского по своему звучанию романа — той разновидности жанра, которой суждена была головокружительная карьера в следующем

исторические личности — монархи, аристократы, политические деятели и т. п., выступающие в таких романах под собственными именами и — в отличие от стилизации прециозной классики — на исторически подлинном реально-бытовом фоне. Такая связь и преемственность проявлялась не только в плане стилистическом. Г. М. Ла Кальпренед в своих галантно-героических романах стремился к сохранению исторической истины как в отношении событий прошлого, так и деяний известных личностей. Он критиковал Гомбервиля (который наряду с воздействием античного романа и творчества д'Юрфе испытал сильное влияние «Амадисов») за произвольное толкование исторического материала. Свои романы Ла Кальпренед называл «историями» (в этом отношении создатели реально-бытовых романов, антагонистических идейно и эстетически прециозной прозе, не были оригинальны). Творцы «galantes nouvelles» опираются на опыт и достижения галантно-прециозного романа, с тем что если мэтры в поисках сюжета обращались к давно минувшему, то ученики черпали из настоящего (коим является и относительно недавнее прошлое). Их произведения представляют интерес не только как овладение романом материалами современности (хотя и под одним — весьма специфическим — углом зрения), но и как отражение воззрений, быта, нравов, психологии и вкусов определенной общественной среды, эпохи, что в настоящее время является истинным кладом данных для историков культуры и социологов.

³⁴ Исследование этих веяний в русском романе XVIII столетия содержится в труде В. В. Сиповского «Очерки из истории русского романа и повести», т. I, вып. I. СПб., 1909; т. I, вып. 2. СПб., 1910.

столетии — в эпоху Просвещения³⁵. Теперь же, в XVII в. оригинальная попытка марьяжа философии и художественной фикции в фабульно-сюжетной рамке романа осталась непонятой и непризнанной, как, впрочем, все то, что опережает свое время. Влиятельное и широко распространенное прециозное направление, подобно каждому аналогичному по своей структуре явлению литературы и искусства, вызвало различные отзвуки и реакции. О положительных уже говорилось. Отрицательной реакцией — идейной, эстетической и социальной (социологической) — на прециозные романы явилась во Франции реально-бытовая проза, творцами которой были прошедший прециозную школу³⁶ Шарль Сорель (ок. 1600—1677), автор знаменитого, но не оцененного проникнутыми иными идеалами современниками «Правдивого комического жизнеописания Франсиона» (1623); Поль Скаррон (1610—1660), перу которого принадлежит «Комический роман» (1-я ч. вышла в 1651, 2-я — в 1654, 3-я — после смерти автора завершенная Офре — выходит в 1678 г.); Антуан Фюретьер (1620—1688), создатель «Мещанского романа» (1666). Произведения эти, вышедшие из иных кругов, отражают непосредственно наблюдаемую реальность в непосредственных ее проявлениях — жизнь и быт в основном горожан, представителей низших сфер, — будучи своеобразным продолжением и развитием в новых условиях (социально-исторических и художественно-литературных) традиций средневековых народных циклов об Эзопе, Мархолте и Эйленшпигеле. Бытовизму и «авантюрам» фабулы соответствует натурализм описаний, сочность и красочность разговорного языка мещанской семьи, корчмы, улицы и трактира.

Непосредственным истоком французской реально-бытовой прозы был испанский плутовской роман, ведущий свою родословную от «Ласарильо из Тормеса» (1554). Плутовская проза (новеллистика и романы) расцветает

³⁵ К типу романов Спрано де Бержерака, приемам гротеска и бурлеска, столь адекватным характеру заложенной в этих произведениях художественной идеи, восходят «Приключения Гулливера» (1726) Свифта и «Микромегас» (1752) Вольтера, а в Польше — «Приключения Войчеха Здажиньского» (1785) Д. М. Краевского.

³⁶ Роман «Histoire de Cléagénor et de Doristée» (1621), а в значительной степени и следующий роман «Palais d'Angélie» (1622).

в Испании XVII в. Среди множества ее представителей наибольшую известность снискали Матео Алеман (1547—ок. 1614), автор «Гусмана из Альфараче» (1599—1603), Винсент Эспинель (1550—1624) — создатель «Жизнеописания оруженосца Марка из Обрегона» (1618), но особенно — Франсиско де Кеведо (1580—1645), которому принадлежит «История жизни плута по имени Пабло, пример для бродяг и зеркало бездельников» (1626), и Люис Велес де Гевара (1579—1644), написавший «Хромого беса» (1641) — роман, снискавший общеевропейскую славу благодаря переработке Лесажа (1707). Характерной чертой испанского плутовского романа XVII в. является его эволюция в русле барокко, что относится как к фабульной сфере (специфическая фантастика и образы), так и к стилю (концептизм). Испанская плутовская проза переводится и перерабатывается в разных странах Европы, оказывая воздействие на местных писателей. В русле этих веяний развивается творчество Р. Грина и Т. Нэша в Англии XVI в., а в XVII в. — Хеда и Керкмена. В сфере этих воздействий создается в Германии и знаменитое творение Г. Гриммельсгаузена «Приключения Симплициссимуса» (1669). Веяния, пришедшие извне, переплетаются с местными традициями, стимулируя развитие национального романа и способствуя возникновению национальных шедевров, значение которых в ряде случаев выходит за национальные рамки: историю французского плутовского романа открывает «Франсион» Сореля, где испанские воздействия органически сочетаются с традициями прозы национального Возрождения и прежде всего влиянием Рабле.

В атмосфере барокко (концептизм) развивается и итальянский роман, испытывающий воздействие французской прециозной прозы. Среди ряда романистов, пользовавшихся в свое время популярностью (Бионди, Сале, Баттиста, Доттори и др.), европейскую славу снискал Джiovанни Аброжио Марини, создатель «Верного Колоандра» (1640—1641), переведенного вскоре на множество языков.

В английском романе родоначальником стилистических тенденций, близких прециозным, был Джон Лили (ок. 1554—1606), автор «Эвфуэса» (I ч.—1579, II — 1580 г.), давшего название направлению, им порожден-

ному (эвфуизм). В то же время по своему содержанию и идеям роман этот был проникнут духом пуританства³⁷. В английской литературе, в жизни аристократических салонов Д. Лили принадлежит роль, аналогичная той, которую во Франции сыграл О. д'Юрфе.

Крупнейшим последователем Д. Лили был Томас Лодж (1558—1625), перу которого принадлежат «Розалинда, золотое наследие Эвфузса» (1582), «Очаровательная история Форбония и Присцилии» (1584), «Тень Эвфузса, битва чувств» (1592) и др. В XVII в. на английский галантный роман преимущественное воздействие оказывает французская прециозная проза. Из писателей этого времени выделяется Афра Бен (1640—1689), среди романов которой особой популярностью пользовался «Оруноко, или царственный раб» (1688), и Мэри де ла Ривьер Мэнли (1672—1724), в чьем творческом наследии особый интерес представляют произведения, составившие цикл «Новая Атлантида».

Национальные варианты барокко — свидетельство дезинтеграции общего процесса. Их взаимодействие — факт интеграции. Диалектичность генезиса, существования и эволюционирования барокко в руслах разных национальных литератур — разных руслах одного (европейского) бассейна — следует всегда принимать во внимание так же, как и то, что барочный стиль не является детерминантом идеи, идеологии, политики: французская прециозная проза и испанский плутовской роман как явления барочной прозы — красноречивое этому свидетельство³⁸.

Ранее здесь уже отмечалось использование барочной поэтики как в отдельных произведениях, так и в целых литературах, связанных с разными философско-идеологическими концепциями. В каждой литературе барокко

³⁷ Это в сопоставлении, например, с французским прециозным романом еще раз отражает столь часто игнорируемую у нас истину — общность стиля не означает общность идеи.

³⁸ Примеры можно продолжить: французский прециозный роман с присущим ему гедонизмом, эротикой, раскрепощением чувств и пуританство английского эвфуизма. Пример иного рода: испанская или немецкая плутовская проза, с одной стороны, и французский реально-бытовой роман — с другой. Явления адекватные в сфере тематики и идей, но разноплановые стилистически.

получало специфически национальное звучание и окраску, что было обусловлено сугубо национальными потребностями и запросами, детерминированными спецификой национальных традиций, национальной истории, национальной актуальности. Это следует принимать во внимание, исследуя как общественные функции барокко, так и его роль в развитии национального литературного процесса.

Не было единого барокко, как не было единого классицизма, романтизма и т. п. Литература Франции, как и любой другой страны, не может в этом отношении выдвигаться (что случается в литературоведческой практике) в виде некоего зеркала, эталона, стереотипа, модели, отражающих, воплощающих и иллюстрирующих всеобщий процесс, обязательные и типичные для всех национальных процессов закономерности.

Всеобщий процесс — не однородное целое, не механическая сумма отдельных национальных процессов, а результат их сложного взаимодействия, обусловленного сосуществованием в границах одной цивилизации, одной истории, одного времени.

4. ТЕОРИЯ РОМАНА

Эволюции жанра, появлению, развитию и распространению его разновидностей сопутствовало усиление интереса к роману литературной теории и критики. Если в минувшем столетии такого рода проблемы привлекали прежде всего итальянцев, то теперь романом интересуются и немцы (Биркенс, Мошерош, Бухнер и др.), и особенно французы (Сорель, Сирано де Бержерак, Буало и др.). Там, где этот жанр развивался особенно бурно, пользовался популярностью в интеллектуальной среде³⁹, имел успех в высших сферах и входил в литературную моду, там интенсивнее и плодотворнее разрабатывалась его теория — как в аспекте собственно

³⁹ Это отнюдь не означало так называемой массовой популярности. Скорее, наоборот. Массовое чтение, «спустившееся» в своем социальном обращении «вниз», — романы Средневековья, «неорыцарские» («Адамисы») и «скандальные» — уже в силу своего характера не могло пользоваться благосклонностью и вниманием высокообразованного читателя.

литературном, так и общественном, культурном, историческом.

В XVII в. в области романа лидирует Франция. Крупнейшим творением в области его теории, творением, снискавшим европейскую известность, был трактат Пьера Даниэля Юэ, являющий собой историко-литературное обобщение опыта французской прециозной прозы⁴⁰.

Дефиниция, данная Юэ, — роман как вымышленная история любовных приключений, написанная прозой для удовольствия и наставления одновременно, — стала классической не только для своего времени. В том или ином своем качестве и объеме она прослеживается вплоть до нашего времени.

Особым комплексом вопросов, над которыми бились итальянские теоретики минувшего столетия, было выделение и определение специфических — в сопоставлении с другими эпическими жанрами — особенностей романа. С этим непосредственно связана и проблема прозы и стиха.

Юэ родословную жанра ведет от античного романа. Основное же качественное его отличие от эпической поэмы видит в превалировании любовного мотива — интимных отношений и связанных с этим коллизий — со всеми вытекающими отсюда сюжетно-фабульными и формально-стилистическими последствиями. А именно: историческим, военным и политическим событиям и связанным с ними персонажам (являющим фабульно-сюжетную основу эпической поэмы) соответствует величественный, спокойный — высокий — стиль

⁴⁰ Huet P. D. *Traité de l'origine des romans, revue et augmentée d'une lettre touchant Honoré d'Urfé auteur de l'Astrée*. Paris, 1670. У нас о Юэ писал А. Н. Веселовский в статье «Теория или история романа?» («Из истории романа и повести. Материалы и исследования», вып. I. СПб., 1886). Отдельные положения его теории рассматривал В. В. Сиповский в «Очерках из истории русского романа и повести» (т. I, вып. 1. СПб., 1909). В новейших польских исследованиях воззрения Юэ принимали во внимание Т. Крушевская (Михаловская) и З. Синко (см.: *Kruszewska T. Stan badań...; Michałowska T. Między poezją a wtmową*. Wrocław etc., 1970; *Michałowska T. Romans XVII i pierwszej połowy XVIII wieku w Polsce. Analiza struktury gatunkowej*. — «Problemy literatury staropolskiej». S. I. Wrocław etc., 1972; *Sinko Z. Powieść zachodnioeuropejska w kulturze literackiej polskiego Oświecenia*. Wrocław etc., 1968).

повествования. Значению и размаху описываемого соответствует масштабность системы художественных приемов и средств, равно как и специфика литературной условности (вмешательство богов, чудеса и фантастика, гиперболизация и характер метафоричности). Роман, отражающий иную, тяготеющую к камерности сферу человеческих отношений и сочетающихся с ними событий, более связан с обычной, несравненно менее масштабной реальностью и, следовательно, должен быть менее от нее абстрагирован, что усиливает роль фактора правдоподобия и ограничивает либо в ряде случаев вообще исключает те элементы условности, которые свойственны эпической поэме.

Фабульно-сюжетная сфера эпической поэмы обусловлена исторически сложившимися закономерностями литературного развития жанра и отражена в своде правил, которые надлежит соблюдать (логическое, равномерное, подчиненное единому ритму развитие повествование-действие, ограниченное число мотивов и т. д.). Роман в этом отношении менее скован и более объемён. Исходя из реальности французского романа, Юэ утверждает его прозаический облик. О романах в стихах он пишет как об историческом прошлом. Это, естественно, закономерно прежде всего по отношению к современному Юэ французскому роману и — в аспекте дальнейшей истории жанра — является наиболее плодотворным путем развития. Однако составляющий с другими эпическими жанрами особый литературный род и взаимодействующий с этими жанрами, в частности с эпической поэмой, роман наряду с другими ее особенностями использовал и ее стихотворную форму, существуя в таком облике и в XVII столетии и — в ряде литератур — в XVIII, переживая новый расцвет в эпоху романтизма (Вальтер Скотт как автор «Песни последнего менестреля», Байрон, Виньи, Пушкин, Ламартин, Мицкевич, Словацкий).

Выше уже отмечалась плодотворность созданной Юэ концепции романа для европейской теории. Это же — при всех очевидных теперь недостатках — относится и к его внутрижанровой классификации. Здесь французский теоретик выступает сторонником идущей от Платона концепции отождествления красоты и добра, эстетического и этического. Классификационная система Юэ

в конечном счете сводится к разделению романов на совершенные — гармонично сочетающие в себе элементы приятного и полезного (что эффективно способствует воспитанию читателей, привнесению добрых нравов и совершенствованию вкусов), и несовершенные — такого рода эталону не соответствующие вследствие нарушения гармонии этического и эстетического, целей и средств, намерения и реализации.

Следует принять во внимание, что Юэ в своей теории (и защите) романов исходил из прециозной художественной практики. Романов реально-бытовых, плутовских, равно как и типа «*Chronique scandaleuse*», он не принимал во внимание как явления периферийные с точки зрения французской интеллектуальной и творческой элиты того времени, патронируемой ею «официальной» литературы и литературной теории.

Трактат Юэ — ценный документ истории романа и его теории. Но — как каждый документ определенного времени — он односторонен. Облик романа XVII в., складывающийся из разных и нередко антагонистических жанровых разновидностей, несравненно более сложен и многообразен, чем об этом можно судить по труду Юэ. И не лишен внутренних противоречий. Не был единым и монолитным и лагерь творцов, теоретиков и защитников романа. Борьба литературных направлений проложила и здесь такие же границы и разграничения, как и в других литературных родах, как и в художественной литературе в целом. Против теоретически обоснованного и защищаемого Юэ прециозного направления была направлена критика Сореля, Скаррона и Фюретьера, представляющих иную идейно-эстетическую тенденцию. Элементы литературной полемики пронизывали саму художественную ткань их произведений, образуя специфический подтекст и проявляясь в самих названиях. Поскольку название жанра соотносилось либо со старыми его типами (рыцарский, морализаторский и т. д.), либо с популярными современными (галантный, галантно-героический), Сорель, создав на французской почве новую жанровую разновидность, называет ее «историей»⁴¹. А подчеркивая тип ее соотношения с дейст-

⁴¹ Определение само по себе не новое: так назывались некоторые средневековые романы, так называл свои галантно-героические романы Ла Кальпренед.

вительностью и характер, вводит определение: «правдивая комическая» («La vraie histoire comique de France»). Такого рода дефиниция явно оппозиционна по отношению к пасторальному костюму, идеализированной ретуши, древнеисторическим декорациям и прочим ареальным атрибутам прециозных романов. В соотношении с уже существующими названиями жанровых разновидностей симптоматичны и наименования других романов реально-бытового направления: «Комический роман» у Скаррона, «Мещанский роман» у Фюретьера. Это не только информация о содержании, указание на аспект, в котором оно предстает. Это и полемика с предшествующими разновидностями, которые могли быть только рыцарскими, только историческими (галантно-героические), только галантными и т. д. Своего рода памфлетом на прециозную прозу, ее пародией явился роман Сореля «Экстравагантный пастух» (1627), охарактеризованный автором в предисловии как «могила романов» (естественно — прециозных)⁴². Рассматривая полемику этих направлений теперь — с перспективы времени — следует учитывать как полемические издержки обеих сторон, так и объективные качества литературных явлений, которые они представляют. И тут оказывается, что прециозные и реально-бытовые романы XVII в. как бы восполняли друг друга, в сумме создавая общую и единую в своих противоречиях картину литературной эволюции. Это относится к сфере проблемно-тематической: одни описывали жизнь, воззрения, идеалы аристократических сфер, дворцов и салонов, высокообразованной среды, другие — среду мещанскую, город и улицу. Это относится и к направленности воспроизведения: и те и другие стремились к правдивости изображения. И если в реально-бытовых романах эта правдивость отождествлялась с натуралистичностью в обрисовке персонажей, коллизий, фона, то в прециозных она проявляется в углублении психологического рисунка, стремлении познать и отразить внутренний мир, утонченности описаний внешнего облика, чутком и многогранном восприятии пейзажа. Даже в галантно-героических романах, где

⁴² В соотношении с этим современные терминологические споры и противопоставления «старого» и «нового» романа (или антиромана) лишь подтверждают древнюю истину: ничего нового в этом подлунном мире.

действие переносилось в давние эпохи, персонажи обладали психологией и чертами современников XVII в., а пейзаж был отражением современных французских парков и построек. В этой анахроничности проявляется псевдоисторизм и одновременно правдивость прециозной прозы⁴³. Псевдоисторизм в отношении воспроизведения прошлого и правдивость в отражении современного аристократического общества и высокообразованных сфер, интеллектуальной элиты, их быта и нравов. Стремление к правдивости, различно трактуемой и художественно воплощаемой,— знамение литературной эпохи, противопоставившей такого рода тенденции средневековому рыцарскому роману и роману «неорыцарскому» времен Возрождения. Это объединяет оба направления. Ла Кальпренед, как и Сорель, называл свои романы (т. е. ту жанровую разновидность, которую они собой являли) «историей» и критиковал Гомбервиля за произвольное толкование фактов прошлого.

Сорель, Скаррон, Фюретьер подобно д'Юрфе, Ла Кальпренеду и де Скюдери вводили в свои романы *personnages déguisées* — героев, «списанных» с реальных своих современников. Это же относится и к коллизиям. Таким образом, произведения обоих направлений — в результате устремленности авторов к отражению правды — представляли как «романы с ключом». Это уже своего рода крайнее проявление реализации постулата правдивости.

Так разные направления, оперирующие разными типами художественной техники, обращающиеся к разным аспектам общественной действительности и к описанию разной социальной среды, ее воззрений, психологии, нравов, жизни и быта,— при всей своей идейно-эстетической полемичности, как бы восполняя друг друга, в своей диалектической сумме отражают и являют собой единую в своей внутренней сложности тенденцию общей эволюции литературного процесса⁴⁴.

Критика романов «изнутри» — в лагере романистов — лишь одна сторона общественно-литературной

⁴³ В следующем столетии — во времена Просвещения — аналогичные тенденции проявятся в просветительском романе с исторической тематикой.

⁴⁴ Оценивая эти направления теперь, следует учитывать не только их социальное звучание и значение в прошлом, но и то, что при-

истории жанра. Со второй половины столетия — по мере утверждения в интеллектуальной и творческой среде классицизма, ставшего в «век Людовика XIV» официальным направлением, — усиливается критика романов «извне». Эта критика была обусловлена не только борьбой направлений. Со второй половины столетия наступает пора увядания французского романа. Мэтров прециозной прозы сменили эпигоны. Угасает реально-бытовое направление, фактически замыкаемое «Мещанским романом» Фюретьера⁴⁵.

Рыхлые композиционно, лишённые стилистической отточенности и психологического рисунка, основанные

внесли они в историю романа, какую сыграли роль в развитии его техники повествования. Естественно, современному читателю, воспитанному на реалистической прозе XIX—XX вв., реально-бытовая проза XVII столетия ближе уже в силу самой своей проблематики и круга разрабатываемых тем. Когда же литературовед превозносит её лишь на этом основании, критикуя одновременно прециозный роман за тип его проблематики и характер темы, это означает лишь то, что учёный оказался на уровне читателя. Речь идет даже не о явном анахронизме подхода, антиисторизме, конъюнктуре и т. п. Просто бросается в глаза игнорирование (?), искажение (?), незнание (?) конкретных фактов истории и теории романа. Развитие повествовательной техники, отражающее и воплощающее интерес к внутренней жизни, духовным проявлениям реальности, психологизм (как раз то, чего был лишен реально-бытовой роман), — без этих свершений прециозной прозы невозможно представить тот же реалистический роман XIX—XX вв. Создавая искусственные разрывы в генетической линии романа, нельзя создать его историю, проникнуть в его прошлое, чтобы полнее познать настоящее. Рассмаривая роман прошлого, по меньшей мере странно терять перспективу времени и опускаться до уровня одной из полемизирующих сторон далекой старины вместо того, чтобы, пользуясь преимуществами, которые дает эта самая перспектива, увидеть проблему в ее подлинных пропорциях и уяснить роль и значение каждого из антагонистов, создающих одно общее — разноликий облик литературы, той подлинной, которую невозможно свести к единому знаменателю. Те, кто выстраивал по ранжиру, и те, которые по ранжиру выстраивались, литературу не делали и в историю литературы не попали, канув в небытие вместе с изменчивой конъюнктурой и преходящими модами своего времени. Литературу делали те, кто шли своим путем, споря, противоборствуя инертности старого. Такие в прошлом прокладывали путь будущему. Создавая новое для своего времени, они создавали источники нового для последующих эпох. Такими были д'Юрфе и Сорель, де Скюдери и Скаррон, Ла Кальпранед и Фюретьер — антагонисты, которые своим творчеством создали новое романа и подготавливали его будущее. Шли они разными путями. Одним путем (проторенным) идут эпигоны.

⁴⁵ Этому направлению будет суждено возродиться в начале следующего столетия — прежде всего в творчестве Лесажа, вновь обратившегося к испанскому плутовскому роману.

на модели родом из минувшего столетия, произведения реально-бытовой прозы — при всей их плодотворности, очевидной для потомков (с перспективы дальнейшей истории жанра), но, естественно, не замечаемой современниками, — не были основным объектом классицистической критики, ибо существовали вне официальной литературы, пользуясь популярностью у «массового» читателя, равно как и бульварные «*golantes nouvelles*». Главной целью нападок нового официального направления была его предшественница, теперь уже исчерпавшая свои возможности, увядшая и дискредитированная эпигонами⁴⁶, несоответствующая новым веяниям, требованиям, вкусам и моде. Классицистическая критика по отношению к прециозному роману была однозначна — остра, язвительна и преисполнена пренебрежения. Это отразилось и в суждениях ее крупнейшего авторитета Никола Буало. Его отрицательное отношение к роману проявилось в сатире «Диалог героев романа»⁴⁷ и знаменитом «Поэтическом искусстве» (1674). В этом последнем роман, как и басня, даже не был включен в систему жанров.

⁴⁶ В этом отношении знаменателен и литературный памятник критики «изнутри». В 1658 г. выходит «Аллегорическая повесть, или История недавних смут в королевстве Красноречия» Фюретьера — своего рода сатирическое зеркало литературной борьбы эпохи. Здесь появляется описание «Царства романов», повелителями которого были д'Юрфе, Гомбервиль, Ла Кальпренед. Благодеяние сей идиллической страны было разрушено Нервезом и Дезюкото (эпигоны, модные при дворе).

⁴⁷ В «*Dialogue sur les heros de roman*» Буало остроумно изобразил мотивы и приемы прециозного романа, ставшие шаблоном; стиль, превратившийся в манерный стереотип; образы и образность, искажающие правду истории. Несомненно, критика эта столь же справедлива, сколь и односторонняя. Мэтр классицистических правил и правильности не увидел и не захотел увидеть — впрочем, в соответствии с логикой памфлета — то новое и положительное, что внесли романы XVII столетия в историю жанра и в историю литературы. Более того — не заметил проникновения столь близких его сердцу правил и в сферу романа. Элементы классицизма присутствуют в теории Юэ, когда речь идет о романах «правильных» и «неправильных» — построенных в соответствии с законами ясного и логичного развития действия (имеется в виду как формальный, так и идейно-назидательный аспект) или находящихся в противоречии с ними. Французская критика отмечает также в прециозном романе проявление тенденции к единству места и к единству времени (ср., напр.: *Bray R. La Formation de la doctrine classique en France. Paris, 1951, p. 285—87.*)

5. ПОЛЬСКИЙ БАРОЧНЫЙ РОМАН

Старое и новое

Подобно другим жанрам, польский роман эпохи Барокко являет собой продолжение и развитие предшествующих литературных традиций, отражая обусловленные эволюцией литературного процесса качественные изменения как в области художественной техники и литературной культуры, так и в сфере восприятия, рецепции (установка на новое мировосприятие, новые потребности, новые вкусы)⁴⁸.

Взаимосвязь «старого» и «нового» в процессе эволюции литературы и литературной культуры проявляется не только в сфере «внутренней» (художественная структура, фабульный мотив, идейная тенденция), но и «внешней»: переиздаются и распространяются в списках популярнейшие произведения минувшей эпохи. Их присутствие — важный фактор истории литературы и культуры, фактор, который при воссоздании объективной картины прошлого следует постоянно иметь в поле зрения, ибо именно здесь — в облике конкретных явлений — проявляется и связь времен, и исходный пункт нового, и тот материал старого, который оно использует. Итак, в XVII в. прежде всего переиздаются средневековые романы — в том облике, который придало им польское Возрождение, переиздается ренессансная новеллистика. Мотивы эти, популярные как в литературе, так и в устной традиции, подвергаются и переработке в духе новых веяний. Яркой иллюстрацией трансформации ренессансного в барочное являют собой, например, судьбы «Декамерона» Боккаччо в польской литературе XVI и XVII вв.⁴⁹ Переработанные или переведенные впервые на польский во времена национального Возрождения, творения Боккаччо в следующем столетии обретают новый стилистический облик, причем одновременно усили-

⁴⁸ В этой главе не преследуется цель создания обзора всех польских барочных романов и примыкающих к ним, либо с ними связанных жанров. Здесь будут рассмотрены лишь творения наиболее ценные художественно, либо представляющие интерес с точки зрения жанрового формирования.

⁴⁹ Мотивами «Декамерона» в польском романе XVI—XVII вв. занимался Ю. Кшижановский. См.: *Krzyżanowski J. Pogłosy «Dekameronu» w powieści polskiej XVI i XVII w.* — «Szymon Szymonowic i jego czasy». Zamość, 1929.

вается прослеживаемая со времен Средневековья («Великопольская хроника») тенденция к полонизации фабулы⁵⁰. В этом отношении знаменателен приписываемый Хиерониму (Ярошу) Морштыну сборник «Супружеские закуски» (1650), в составе которого в данном случае привлекает внимание «История о Галезиусе, сыне Демокрита, и Филиде, дочери Аристидэса» и «История о Пшемыславе, князе Освенцимском, и о Цэцылии, супруге его» — обе переработки «Декамерона»⁵¹. «История о Галезиусе» восходит к первой новелле пятого дня, «История о Пшемыславе» — к заключительной новелле сборника, которая появилась на польском языке в XVI в. (что уже ранее здесь рассматривалось) в двух вариантах — прозаическом и стихотворном. Однако теперь действие этой новеллы целиком происходит в Польше, герои ее носят польские имена; типы, быт и обычаи выдержаны в польском духе. Национальный фон, специфические персонажи, реалии, атмосфера — все это проникнуто сугубо польским колоритом. Великолепный в своей отточенности, живости и легкости повествования стиль придает целостности художественно завершенный облик, покоряющий — на общем фоне творений этого времени — красочностью и совершенством. Можно предположить, что органичности польского звучания итальянского сюжета способствовало наличие близкого по своей фабуле польского мотива. Имеется в виду предание о Пшемыславе и Людгарде, первые упоминания о котором относятся к XV в. (Хроника Яна Длугоша)⁵². Таким образом, здесь, возможно, не простая переработка новеллы Боккаччо, а своеобразная контаминация двух мотивов — национального (может быть, еще присутствующего в устной традиции XVII в.) и привнесенного извне (распространенного в традиции литературной).

⁵⁰ Такого рода преобразованиям подвергались и весьма распространенные в Польше XVI в. новеллы других итальянских писателей Ренессанса.

⁵¹ Первая — по латинскому варианту Ф. Бертольда, вторая — на основе латинского перевода Ф. Петрарки.

⁵² Согласно Длугошу, Пшемыслав II, князь Великопольский, в 1283 г. приказал убить свою жену Людгарду якобы за бесплодность. Длугош сообщает, что еще в его времена в народе имела хождение песнь об этом событии: кроткая княгиня тщетно умоляет жестокого супруга даровать ей жизнь, отпустив в родительский дом.

Барочные тенденции «Истории о Пшемыславе» рельефно проступают при сопоставлении с обработкой аналогичного мотива в минувшем столетии. Помимо полонизации, вариант Морштына отличается такими специфическими чертами барочного стиля, как орнаментация и риторичность, использование эффекта неожиданности, нагнетенность атмосферы в повествовании и его эмоциональная окрашенность, напряженность действия и сознательно создаваемая изощренность развития сюжета. Это творение Морштына пользовалось, по-видимому, успехом. Станислав Самуэль Шемиот перекладывает его (как и «Историю о Галезиусе») на стихи (1647), а Томаш Наргелевич (Стефан Шолуха?) создает свой прозаический вариант (последняя четверть XVII в.)⁵³.

Жанровое взаимодействие и жанровое взаимопроникновение

Наличие стихотворной и прозаической формы в польской новеллистике и романе XVII в. свидетельствует о присутствии традиций, выкристаллизовавшихся в минувшем столетии. С этим связан и процесс взаимопроникновения жанров, чему, вероятно, способствовала и общность фабульных мотивов. Особенно ярко это проявляется в своего рода трансформации новеллы в фантасию или фразку и наоборот — развертывание их сюже-

⁵³ Вариант этот входит в рукописный сборник романов и новелл «Разные истории», возникший, по предположению Л. Бернацкого, в 1675—1690 гг., или, как полагает современный исследователь Т. Крушевская-Михаловская, между 1689 и 1692 гг. См.: *Bernacki L. Przyczynki do dziejów dawnej powieści polskiej.* — «Pamiętnik Literacki», 1903; *Kruszewska T. Posłowie do: «Historie świeże i niezwyčajne».* Warszawa, 1961 (здесь часть текстов этого сборника); см. также: *Michałowska-Kruszewska T. «Różne historyje».* — «Studium z dziejów powelistyki staropolskiej». Wrocław etc., 1965 (здесь помещен и ряд новелл). Л. Бернацкий автором сборника считал С. Шолуху. Т. Крушевская-Михаловская — Т. Наргелевича. Сборник этот — интересный памятник связи эпох и одновременно отражение нового облика старых мотивов: здесь помещены переработки романов «История о римском императоре Оттоне», «Магелона» и двадцати четырех повествований из «Римских деяний» (в том числе «Аполлоний Тирский»). «Разные истории» характерны полонизацией античных, средневековых и ренессансных мотивов, введением вставок из польской действительности. Повествование сборника отличается колоритным языком и яркими образами в стиле распространенной гавнды (польский, фольклорный жанр устного повествования).

та до границ жанровой специфики новеллы⁵⁴. Аналогичные процессы характерны и для взаимодействия романа и эпической поэмы (о чем уже ранее говорилось), а также новеллы и романа⁵⁵.

Новеллистика и жанр, условно называемый эпиллием (о нем говорилось во II главе), чрезвычайно распространяются в XVII в., также взаимопроникая. В этом отношении характерным примером могут служить сборник Х. Морштына «Филомахия, или афектов горячей любви выражение» (1665)⁵⁶, основанный на мифологических мотивах, и приписываемый С. Х. Любомирскому «Пирам и Тисба»⁵⁷, «История Флоридана с Лидией»⁵⁸ В. Потоцкого и многие другие. Как отмечает Т. Крушевская, такого рода краткие, обладающие единой сюжетной линией творения жили как в литературной, так и в устной традиции. Они встречаются даже в письмах, дневниках и воспоминаниях, свидетельствуя о проникновении романтических мотивов в культурный обиход поляков XVII столетия. Что же касается терминологии того времени, то вместо «новелла» употребляется «история» («*historia*») или «сказание» («*powieść*»)⁵⁹. «Историей» назывался в Польше — по крайней мере с XVI в. —

⁵⁴ В этих жанрах наряду с национальными мотивами широко представлены мотивы западноевропейского Средневековья, новеллистика итальянского Возрождения; и в частности Боккаччо и Банделло.

⁵⁵ Примером такого рода трансформации малого эпического жанра в роман является «Позлащенная дружбой измена» А. Корчиньского (произведение это будет рассмотрено в дальнейшем); трансформация романа в новеллу — «Аполлоний Тирский» из «Римских деяний» и сборника «Разные истории».

⁵⁶ Сюда входят стихотворные «Князя Альфонса, узника арагонского, и Ористеллы, королевы Критской, любовь, смертью ужасной завершенная», «Печальный конец двух влюбленных» (переработка I-й новеллы IV дня «Декамерона»), «История зело прекрасная о Талезе, королевице лидийском, и Перероде, королевице арагонской». Несомненные инонациональные источники первого и третьего творений пока не выявлены.

⁵⁷ Переработка «*Idilli favolosi*» Д. Марини.

⁵⁸ Сохранился рукописный прозаический вариант этого произведения, вышедший из-под пера неизвестного автора, который полонизировал французский роман, что явствует из самого названия: «История французская Лидии с Флориданом». О происхождении творения В. Потоцкого писал Я. Дюрр-Дурский: *Potocki W. Dzieła wybrane*, t. 1. Warszawa, 1953, s. 26.

⁵⁹ Ср.: *Kruszewska T. Stan badań...*, s. 63 i n.

и роман⁶⁰. Такого рода термин — весьма обширный семантически и лишенный жанровой определенности — может косвенно свидетельствовать об отсутствии в Польше теории романа и интереса к ней.

Общность жанрового определения романа и различных малых эпических форм, возможно, объясняется тем, что при такого рода единой квалификации близких (относящихся к одному литературному роду), но в то же время структурально разных явлений, каждое из которых обладает собственной эстетической спецификой, поляки XVII в. исходили только из характера фабулы (любовные «авантюры» как характерный мотив в том или ином освещении), а не специфики ее художественной разработки (что в сумме с типом фабулы являет собой облик жанра).

Лишенный нормативных ограничений, роман, в отличие от иных жанров, издревле признанных теорией и фигурирующих в поэтиках, развивается свободно и стихийно, будучи популярным в разной среде и в то же время не являясь «официальным», существуя вне общепринятой жанровой иерархии. Мерой такого рода вольного литературного статуса является использование романом достижений иных жанров, вбирание фольклорных мотивов и проникновение в фольклор.

Польское знакомство с новым романом Запада

Термин «роман» впервые в Польше появляется, согласно имеющимся ныне данным, в «Обращении», которое

⁶⁰ В польской теоретической мысли эпохи Барокко можно встретить и другие терминологические определения романа. Так, М. К. Сарбевский в известном и за пределами Польши латинском трактате «De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus» (ок. 1626) применял по отношению к средневековым романам типа «Фортуната» термин *margites*, «Эфиопика» же Гелиодора или «Аргенис» Д. Баркляя не получили терминологического определения. Л. Опалиньский в латинском трактате «Polonia defensa contra Joan. Barclaium» (изд. 1648), критикуя французские прециозные романы, называл их *amantium fabulae*. Больше распространение получили польские определения — «*historia*» (как повествование об определенных, правдивых или правдоподобных событиях) и «*fabula*» (повествование о чем-то фантастическом, сказочном, нереальном в представлении поляков XVII — первой половины XVIII в.). (Ср.: *Michalowska T. Romans XVII i pierwszej połowy XVIII wieku w Polsce.* — «Problemy literatury staropolskiej», S. 1. Wrocław etc., 1972, s. 436—437.)

В. Потоцкий предпослал своей поэме «Хотинская война» (1670). Фигурирует он и в предшествующем «Эмблемам» (1658—1680) З. Морштына Посвящении. В научных работах этот термин впервые, как пока можно судить, появляется в трактате Станислава Хэраклиуша Любомирского «О стиле, или способе говорить и писать», который является частью цикла «Бесед Артаксеса и Эвандра» (1683)⁶¹. Это, по всей видимости, связано с проникновением в высокообразованную польскую среду современного французского романа⁶². Суждения Любомирского совпадают с тезисом Юэ, когда оба они называют романы вымышленными историями — в отличие от истории подлинной. Любомирский хорошо знал драгоценную литературу. «В Италии и особенно во Франции, — замечает он, — больше всего таких книг. Люди значительные при дворе, даже девицы и дамы писали, которые ученым стилем и сметливостью своей (иногда мужской превыше) свидетельством желали быть славными»⁶³.

Даже на основе сохранившихся книг и рукописей XVII в. можно представить, что высокообразованные поляки читали в оригиналах д'Юрфе, де Сюдери, Д. Марино, Де Прешака и множество произведений второстепенных авторов французских, итальянских, испанских барочных романов и новелл⁶⁴. Великое творение Сер-

⁶¹ Это творение, продолжая в жанровом отношении ренессансные традиции, восходящие к «Придворному» Л. Гурницкого, в то же время характерно некоторыми явно проступающими элементами композиционно-сюжетной организации, свойственной роману. Ч. Хэрнас не без основания видит здесь истоки дидактического романа польского Просвещения (см.: *Hernas Cz. Barok. Warszawa, 1973, s. 403*).

⁶² Сам Любомирский (1642—1702) — поэт, прозаик, талантливый лирик, крупный политический деятель и публицист — в юности провел несколько лет во Франции (пребывание при дворе Людовика XIV, учеба), Испании, Италии и Германии, что наложило отпечаток на его творчество и эстетические воззрения. Изложенные в «Беседах Артаксеса и Эвандра», они не утратили известности и в следующем столетии.

⁶³ *Lubomirski S. H. Wybór pism. Wrocław, 1953, s. 212—213.*

⁶⁴ Эти издания и рукописи отмечены в уже упоминавшейся библиографии Я. Рудницкой (*Rudnicka J. Bibliografia powieści polskiej 1601—1800. Ossolineum, 1964*). Любомирский в своем трактате перечисляет следующие драгоценные романы французских и итальянских писателей: М. de Scudéry «Artamène ou le Grand Cyrus», «Clélie»; G. F. Biondi «L'Eromena»; A. Luca «La Stratoniça»; G. A. Marini «Il

вантеса было известно по французскому переводу: «Дон Кихот» фигурирует в каталоге (1675) Замойской Академии и каталоге библиотеки короля Яна Собеского. На польский переводился Д. Марино (наряду с другими — великолепный перевод фрагмента «Адониса», сделанный Я. А. Морштыном), «Астрея» д'Юрфе (фрагмент 3 ч. в переводе Яна Кароля Рубинковского впоследствии был издан в 1741 г.), «Адам» Д. Ф. Лоредано (в переводе Кшиштофа Пекарского), Ф. Андреини, чей «*La Bravure del Capitano Spraventi*» под пером Кшиштофа Пекарского превратился в «Страшного богатыря» (I ч. — 1652; II — 1665 г.) и др. Среди множества печатных и рукописных переводов и переработок популярных на Западе романов интересна рукописная «История Сафо», переработка 10-й ч. «*Artamène, ou le Grand Cyrus*» М. де Скюдери. Мотивы из Овидия переплетаются здесь с фантазией неизвестного польского автора, в конце концов выдающего замуж легендарную поэтессу с Лесбоса. Появлялось и множество часто анонимных печатных либо круживших в рукописях переводов и переработок романов второстепенных, главным образом французских и итальянских писателей, как, например, стихотворная «История Клеандра и Калисты», также стихотворная «История Кретында и Розэклары, королевны Критской» и др.

Судьбы польского романа новой эпохи

Новеллистика, разного рода малые эпические жанры представляют особый интерес при изучении истории польского романа. Жанры эти с XVII в. вплоть до эпохи Просвещения явно преобладают над романом. И именно они — в значительной степени — подготовили последовательное, равномерное и стремительное разви-

Colloandro»; G. F. Loredano «*La Diane*»; F. Pallavicini «*La Taliclea*»; G. de La Calprenéd «*La Cléopâtre*», «*Le Faramond*». Б. Губрынович отмечал, что произведения д'Юрфе, Гомбервиля, де Скюдери читались при дворе королей Владыслава IV, Яна Казимежа, Яна Собеского, были они и в библиотеках просвещенных магнатов. (*Gubrynowicz B. Rozwój powieści w Polsce*, cz. II. *Powieść epoki baroku i czasów saskich*. — «*Dzieje literatury pięknej w Polsce*», PAU, cz. 2. Wyd. 2. Kraków, 1936, s. 527—529).

тие польского романа со второй половины XVIII в. Здесь, в границах малых эпических форм (прежде всего в сопоставлении с романом XVII в.) развивалось повествовательное искусство, совершенствовалась техника сюжетостроения, вбирался опыт зарубежной прозы — то, что наряду с достижениями национального романа и поэмы составило такой фундамент литературной традиции и литературной культуры, без которого был бы невозможен стремительный взлет романа эпохи Просвещения.

Ослабление романа, определенное его затухание, наблюдаемое в первой половине XVII в., обусловлено, по-видимому, разными внутренне неоднородными факторами.

На основе материала Средневековья и в неизмеримо большей степени Возрождения и Барокко можно отметить наличие в Польше соответственно некоторого или значительного числа жанровых разновидностей романа, созданных на Западе. В силу специфики национальной истории романы эти (если речь идет о Средневековье и начальной фазе Возрождения) в ранний период распространяются на латыни, обретая польское звучание с некоторым запаздыванием. Затем эти романы — переводные и адаптированные — стимулируют и оригинальное, самобытное, национальное творчество, которое, однако, в данном жанре не получает особого развития вплоть до эпохи Просвещения, когда в области романа, как и во всей литературе в целом, наблюдается очередной перелом, происходящий в результате коренных изменений общественно-исторического и философско-эстетического характера.

Между Ренессансом и Просвещением развитие польского романа было сковано и социально-историческими факторами и факторами литературы и культуры.

На Западе эволюция романа была связана с урбанистической цивилизацией (народные романы средневековья, плутовской роман Испании и реально-бытовой во Франции нового времени) и с двором и салоном (рыцарские романы Средневековья, «неорыцарские», пасторальные и прециозные — в новые времена).

Польские города, скованные шляхетским законодательством и лишённые самостоятельности еще в конце XVI в., приходят в XVII в. в упадок, усугубленный

войнами и внутренними общественно-политическими и экономическими потрясениями Речи Посполитой⁶⁵. Процесс их возрождения начинается лишь в эпоху Просвещения — со второй половины XVIII в.⁶⁶ Литературного салона, аналогичного западному, в Польше не было вплоть до эпохи Просвещения. Меценатство же королевского двора, магнатов и некоторых высших духовных сановников не распространялось на романы, отдавая предпочтение поэзии, а в эпоху Барокко также и театру (драматургия, опера, балет). Развитию национального романа в XVII в., возможно, не способствовали и бурные времена войн и внутренней смуты. В такие периоды отсутствия стабилизации — политической, социальной, культурной — обычно преобладают малые жанры. На создание больших не хватало времени и... жизни: на полях сражений в цвете лет гибло поколение за поколением.

Сковывающим развитие романа фактором литературного и культурного характера было пренебрежение крупных художников к «массовому» жанру, что дает о себе знать, по крайней мере, вплоть до середины XVII в.: барочные романы видных писателей — «Прелестная Пасквалина» С. Твардовского, «Психея» Я. А. Морштына, «Аргенида» и «Силорет» В. Потоцкого, как и «Позлащенная дружбой измена» А. Корчиньского, возникли во второй половине столетия. Согласно подсчетам Т. Крушевской, из 188 известных текстов свыше ста относятся именно к этому времени⁶⁷. Я. Рудницкая располагает иными данными, сопоставляя 106 памятников XVII в. с 728 XVIII в. или 272 в период 1601—1764 гг. (как условные рамки Барокко) и 562 в 1765—1800 гг. (как условные границы Просвещения)⁶⁸. При некоторых расхождениях⁶⁹ данные эти отражают как несомненный

⁶⁵ Как было сказано ранее, польский роман расцветает именно в эпоху Возрождения — в период расцвета городов — и в городах. Массовые издания романов были рассчитаны на массового и прежде всего городского читателя.

⁶⁶ Именно в эти времена зарождается и получает распространение новый тип романа — просветительский, являющийся непосредственным истоком бурного развития жанра в следующем столетии.

⁶⁷ *Kruszewska T. Stan badań...*, s. 67.

⁶⁸ *Rudnicka J. Bibliografia powieści...*, s. 10.

⁶⁹ Расхождения эти вполне объяснимы, если учесть, что обе исследовательницы имели дело не только с печатными изданиями, но и

и значительный рост популярности романа, так и увеличение числа переводов, переработок, наконец, самобытных творений.

Новые веяния — новые литературные связи

Эти назревающие в середине столетия перемены связаны прежде всего с французскими влияниями. Вначале сугубо политические контакты с Францией преобразились в контакты персональные, перейдя в сферу культуры, литературы, искусства. Источником новых веяний был прежде всего королевский двор. Женой королей Владыслава IV (1595—1648), а затем его брата Яна Казимежа (1609—1672) была Мария Людви́ка Гонзага, энергично проводившая профранцузскую политику. Приехавшая с ней в Польшу в качестве придворной дамы Мария Казими́ра д'Аркэн была женой крупного политического деятеля Я. Замойского, а после его смерти, выйдя замуж за Яна Собеского, она становится с 1674 г. польской королевой. С развитием дипломатических связей с Францией растет интерес к французской литературе и искусству, науке и философии. В Польшу приезжают французские художники. Польский иезуитский театр поддерживает непосредственные контакты со сценой своих французских собратьев. Французская мода проникает не только на королевский двор, но и в магнатскую среду, и в круг связанной с ней образованной шляхты. Смешанные польско-французские браки — явление для этой эпохи отнюдь не единичное.

Французская мода проникает в сарматский быт. В этом отношении колоритным документом придворной моды, личной жизни аристократов и их литературных увлечений (барочные итальянские романы, драгоценная французская проза) является почти тридцатилетняя переписка полководца, а затем короля Яна Собеского (1624—1696) со своей супругой. Вычурный стиль, имена и образы, почерпнутые из античной мифологии, библии и модных барочных романов, рельефно (и нередко комично) характеризуют отважного рыцаря, попавшего

с целыми дебрями разного рода рукописей, однозначное определение жанровой специфики которых — учитывая особенности литературной эпохи — задача не из легких.

под каблучок обожаемой «Марысеньки» (под этим именем и вошла в польскую историю Мария д'Аркэн).

Выше уже говорилось об известности в Польше барочных романов Запада. Отмечался и знаменательный процесс взаимодействия романа с другими эпическими жанрами. В этой связи целесообразно отметить некоторые из известных ныне рукописных сборников. Ценным памятником раннего периода польско-французских литературных связей, усиливающихся в «саксонские времена» (конец XVII — первая половина XVIII в.) и расцветающих в эпоху Просвещения, является рукописный сборник «Истории свежие и необычные». Его составляют переработки 84 французских новелл, одного французского романа⁷⁰ и три польские новеллы, записанные (как явствует из заметок составителя) по устным рассказам. Автор неизвестен. Сборник, по-видимому, относится к концу XVII — началу XVIII в. и возник в окружении воеводы Яна Станислава Яблоновского. Имена французских писателей, чьи произведения были для польского автора своего рода исходным фабульным материалом, в какой-то степени, по-видимому, свидетельствуют как об ориентации поляков в современной французской литературе, так и об их вкусе. Почти половину сборника составляют переработки новелл Жана Пьера Камю (1582—1652), епископа, известного в свое время представителя прециозного направления, друга О. д'Юрфе. Тематика его творений почерпнута из итальянской и испанской новеллистики, равно как и современности. Действие одного из романов Камю («L'Iphigene de Mr. de Belley. Rigner Sarmatique», 1625) происходит в Польше XVI в. О его знакомстве с историческими трудами Кромера свидетельствует, по мнению Ю. Кшижановского, и одна из новелл, переработанных польским автором. События, описанные в ней, как и в трех других новеллах, Камю поместил в Польшу. Впрочем, локализация эта весьма условна (речь идет о мотивах, известных со времен античности и Средневековья) и аналогична «польским» мотивам у Кальдерона или Шекспира. Окра-

⁷⁰ Источники польских вариантов выявил Ю. Кшижановский. См.: *Krzyżanowski J.* «Historie świeże i niezwyčajne». — «Pamiętnik Literacki», 1930. Двенадцать новелл сборника были изданы Т. Крушевской: «Historie świeże i niezwyčajne». Warszawa, 1961.

шенная морализаторством, новеллистика Камю, по-видимому, пользовалась популярностью среди польских монахов. Ксендз Петр Квятковский в своем сборнике «Театр жизни человеческой» (1736) переложил на стихи несколько его новелл. Другим французом, привлечшим автора «Историй свежих и необычных» был Франсуа Россе (ок. 1570—1619), известный в свое время переводчик с итальянского и испанского⁷¹. В его новеллах, пользовавшихся в свое время большой популярностью, описывались ужасные преступления, фантастические происшествия и необыкновенные авантюры. Причем все, как и у Камю, было приправлено изрядной дозой назидательности. Польское звучание обрели 12 новелл из сборника «Les Histoires Tragiques de Nostre Temps» (1614). Героем одной из них является польский студент, ставший жертвой двух монахов — гомосексуалистов⁷². Несколько польских новелл восходят к творениям Клода Малинга (1580—1653), увлекавшегося исторической тематикой (среди героев его новелл Генрих IV, Дмитрий Самозванец, Валленштейн и другие исторические персонажи). Другим источником фабул польского сборника были шесть томов (1686—1688) известного в свое время в Европе труда Антуана Варилля (1624—1696) «Histoire des Révolutions arrivées dans l'Europe en Matière de Religion», где описывалась история религиозных войн XV—XVII вв. Особый интерес представляет переработка плутовского романа «Mémoires de Mr. L. C. D. R.», принадлежащего перу Готье Сандра (1644—1712), автору «Mémoires de M. d'Artagnon» (1709) — прототипа «Трех мушкетеров» Дюма. Польский автор сохранил последовательность сюжета, равно как и саму основу фабулы: мальчиком де Рошфор убегает из дому, становится бродягой и вором, потом оказывается шпионом кардинала Ришелье, а затем Мазарини. Действие разворачивается в Англии, Бельгии и других странах. Произведение Г. Сандра наряду с вышедшим на латыни

⁷¹ Ему принадлежит перевод «Неистового Орlando» (1615) Аристо, «Дон Кихота» (1618) Сервантеса, «Влюбленного Орlando» (1619) Боярдо.

⁷² Ю. Кшижановский сопоставляет новеллы такого рода с английскими «horror and mystery tales» и позднейшей преромантической прозой типа «романа ужасов» (см.: Krzyżanowski J. «Historie świeże...», s. 388).

«Гусманом из Альфараче» М. Алемана (Гданьск, 1652) — единственные пока известные образцы плутовского романа в Польше XVII в.

Стиль «Историй свежих и необычных» близок разговорному, отличается простотой, непосредственностью и лаконизмом. Это может быть достоинством⁷³, но в равной степени — и свидетельством художественного несовершенства: копирование, живая запись разговорной речи проще воссоздания на основе национального литературного языка художественных средств, приемов, эффектов, аналогичных тем, которые присутствуют в переводимых или перерабатываемых творениях. При сопоставлении польских вариантов с их прообразами оказывается, что польский автор «отбрасывал весь риторико-морализаторский балласт»⁷⁴. Может быть, это был сознательный акт писателя, но может быть, что перевод этих мест, воспроизведение их тонкостей было ему не под силу. Знаменательно, что его интересовала прежде всего фабула. Художественное своеобразие обработки, специфика средств и приемов воспроизведения остались вне поля зрения (либо вне возможностей?). Автор польского сборника последовательно сохранял содержание, создавая не художественный перевод, а конденсированное изложение сюжета. Может быть, именно в этом проявилось как художественное, так и теоретическое отставание польского литератора: и новеллы, и роман сведены к единому критерию занимательности (сугубо фабульной) и к единому жанру («история»). Лаконизм стиля, соответствуя лаконизму сюжетно-фабульного воспроизведения (точнее, изложения), не был ли отражением «лаконизма» художественных возможностей анонимного автора?

Вторжение устной традиции, живого разговорного языка в повествовательную манеру литературной прозы отражает и другой рукописный сборник, названный первым ее исследователем К. Никлевичувной «Истории итальянские и испанские»⁷⁵. Сюда входят: «История о Дон Жуане и княгине Савойской» (перевод новеллы

⁷³ Так полагает Ю. Кшижановский.

⁷⁴ См.: *Krzyżanowski J.* «Historie świeże...», s. 388.

⁷⁵ См.: *Niklewiczówna-K.* Do genezy «Nadobnej Paskwaliny», — «Pamiętnik Literacki», г. 39, 1951.

Маттео Банделло «Amore di Don Giovanni de Mendoza e de la duchessa de Savoia»); «О прекрасной Пасквалине» (как предполагает К. Никлевичувна — польский перевод одного из многочисленных подражаний «Дианы» Монтемайора); «История о печальной смерти двух безмерно влюбленных» (мотив Ромео и Джульетты, перевод новеллы М. Банделло «La sfortunata morte di due infelissimi amanti»); «История о бедном мавре по имени Абиндараэс, как ему в любви везло» — испанская новелла «Historia del moro Abindarraez y de la hermosa Jasifa», вошедшая в «Inventario» (1565) Антонио де Веллегаса и в IV гл. посмертных изданий (начиная с 1561 г.) «Дианы» Монтемайора; «Диана» (начальный фрагмент «Дианы» Монтемайора); «Конец любви двух людей» (переработка 1-й новеллы IV дня «Декамерона») — список из уже упоминавшейся «Филомахии» Морштына; три фразы неизвестного происхождения. Сборник этот, по-видимому, принадлежал княгине Констанции Сангушко (1651—1691) и был создан, вероятно, во второй половине XVII в. неизвестным автором, возможно связанным с магнатским двором. Как отмечает К. Никлевичувна, переводчик стремился к текстуальной верности, некоторые отступления от оригиналов объясняются непониманием им текста либо стремлением к назидательности. Знаменательна тенденция полонизации — приближения содержания к польскому читателю, его понятиям, обычаям, представлениям.

Наряду с переводом (1633) «Poetica de Dios» Кеведо сборник этот — ценное свидетельство польско-испанских литературных связей XVII в. (контакты с Италией — как можно судить на основании сохранившихся источников — были неизмеримо богаче).

**Польский колорит заимствованных мотивов.
Возрождение — Барокко:
связи и антагонизмы эпох**

Сборники такого рода — переводные и на языке оригинала — были на польской почве источником романтических мотивов, распространенных в устной традиции (гавэнда) и подвергавшихся литературной переработке. Может быть, именно к таким творениям генетически восходит и фабула «Занимательной истории о королев-

не Банялюке из страны восточной», которая вошла в приписываемый Х. Морштыну сборник «Супружеские закуски» (1650). Этот эпиллий, или своего рода небольшой роман в стихах, основан на мотивах популярных в Италии XVII в. сборников восточных повестей и сказок⁷⁶. Прекрасный королевич теряет возлюбленную в результате козней злой волшебницы. После долгих странствий благодаря помощи трех добрых отшельников он находит любимую в день ее свадьбы. Она узнает суженого по перстню, а он на рыцарском турнире обретает право стать ее мужем.

«Банялюка» пользовалась необыкновенной популярностью в течение двух столетий, перейдя в устную традицию и фольклор. Название это стало во времена Просвещения нарицательным для определения барочных романов с фантастическими мотивами, столь ненавистных просветителям, бьющимся над укоренением в обществе новых идей, нового стиля и новых вкусов. Может быть, именно в «век разума» возникло бытующее до сих пор выражение «плести банялюки», т. е. нести несусветную чушь.

Сборник «Истории итальянские и испанские» интересен и тем, что в определенной степени проливает свет на происхождение другого известного произведения того же, что и «Банялюка», жанра — «Прекрасной Пасквалины» (1652—1653, изд. 1655) Самуэля Твардовского (? — 1661), крупного поэта, историка и переводчика. По типу художественного видения произведение это типологически близко прециозному роману во Франции, романам типа знаменитого «Верного Колондара» (1640—1641) Д. А. Марини, «Эромены» (1624) и других подобного рода творений Д. Ф. Бионди, «Дианеи» (1627) Д. Ф. Лоредано — в Италии, популярной в Европе историко-аллегорической «Argenis» (1621), написанной на латыни Джоном Барклаем (шотландцем, родившимся во Франции, связанным с ее культурой и искусством) и, наконец, прославленному творению испанской литературы «Диане» (1558—1559) Х. Монтемайора. С этим последним «Прекрасная Пасквалина» связана и генетически. Как предполагает на основе данных текстуального ана-

⁷⁶ Ср.: Krzyżanowski J. Hieronima Morstyna «Banialuka». — «Spr. Tow. Nauk Warsz.», wydz. 1, 1935.

лиза К. Никлевичувна в уже упоминавшемся выше исследовании, прозаический вариант из рукописного сборника «Истории итальянские и испанские» и творение Твардовского восходят к пока не известному исследователем произведению одного из многочисленных западноевропейских подражателей Монтемайора. Однако если «Пасквалина» из сборника являет собой текст, исковерканный малограмотным переписчиком, стилистически неровный, может быть даже восходящий к устному пересказу (?), то «Пасквалина» Твардовского — ценный образец польского барочного романа, носящего непосредственный отпечаток художественного мастерства его создателя.

Прекрасная испанка красотой своей затмила Венеру, вызвав гнев богини и ее месть. Познав горечь неразделенной любви, прелестная Пасквалина отправляется в паломничество. Цель ее странствий — храм Юноны, покровительницы девушек, матерей, семьи. Преодолев все искушения, которые расставляют на ее пути Венера и Купидон, Пасквалина обретает мир и спокойствие под покровительством Юноны, становится монахиней при ее храме, а затем сама основывает монастырь. Влюбленный в юную красавицу Купидон — сын Венеры и исполнитель ее воли — отчаявшись, вешается на миртовом дереве.

Взаимопроникновение античности и христианства, мира древних и современности эпохи Контрреформации, сочетание персонажей мифологических и реальных — явление, характерное для литературы и искусства барокко, — здесь благодаря специфике художественной обработки приобретает «свойский», привычный вкусам и воззрениям поляков середины XVII в. колорит и звучание. Это характерно и для стиля, где чисто литературная образность сочетается с сочными сарматско-бытовыми сравнениями, возвышенный аллегоризм и патетичность — с разговорными нотками. Это проявляется и в типе описания, когда чужая мифология, экзотика, удивительные персонажи сочетаются со свойственными

⁷⁷ Существование литературных произведений в устной традиции, а затем их «возвращение» (с характерными для данной формы распространения наслоениями) в письменность документируется замечаниями автора рукописного сборника «Истории свежие и необычные» (конец XVII — нач. XVIII в.).

именно польской действительности, стилю жизни и образу мышления прозаизмами повествования, натурализмом описаний, характером отношений, типом восприятия, спецификой психологической реакции. Это воплощается и в самом характере переосмысления фабулы, сюжета, типов, образности и идей в духе воззрений времен Контрреформации. Основной конфликт — противоборство Пасквалины с Венерой — предстает здесь как борьба двух начал: духовного и плотского, добродетели и греха, вечного и преходящего. Этот типично барочный мотив предстает в специфически контрастном свете как при воспроизведении внешней, так и внутренней — психологической — реальности. Характерная для барокко проекция такого рода раздвоенности, противоречий извне во внутрь делает этот конфликт всеобъемлющим и всепоглощающим — макро- и микрокосмическим. Пасквалина, сочетающая в себе прелести физические и духовные, являет собой в то же время их противоречие и борьбу. Внутренняя гармония трактуется как душевное удовлетворение, психологическая уравновешенность, достигнутая соответствием конкретных деяний этическим (христианским) нормам, и, в сущности, означает победу духовного над телесным, нарушение одного равновесия для создания иного. Здесь — пессимизм барочной концепции, не верящей в ренессансную гармонию физического и духовного. Здесь и ее оптимизм: вера в духовную мощь личности. Здесь разрушение одной гармонии, но здесь же и созидание иной, когда на смену ренессансному тезису о гармонии в противоречии новая поэтика вводит новый тезис о противоречии в гармонии.

«Прекрасная Пасквалина» Твардовского — ценный памятник, отражающий распространение и воплощение новых идей в польской литературе. Р. Полляк проводит тонкие сопоставления образа Пасквалины с распространенным в барочной живописи образом кающейся Магдалины, а мотива смерти Купидона — с мотивом смерти святого Себастьяна⁷⁸.

Барочность мотива произведения Твардовского проступает при его сопоставлении с вариантом рукописного сборника, где христианско-назидательное звучание не-

⁷⁸ См.: Pollak R. Wstęp i wyd.: *Twardowski S. Nadobna Paskwalina*. Kraków, 1926.

сравненно слабее и где дает о себе знать прорывающаяся ренессансная стихия земного. В этом отношении знаменательны и фабульные отклонения: в рукописном варианте Пасквалина не основывает монастырь в Лиссабоне, а, вернувшись сюда после паломничества, въезжает в оставленный побежденной Венерой дворец «и теперь там пребывает в неопишуемой роскоши, принимая у себя всех тех людей, которые тут и при Венере были, а благодаря славе неслыханной известно, что и двор она начинает содержать более достойный и великолепный, нежели Венера имела»⁷⁹.

Новая обольстительная Венера, утопающая в роскоши и развлечениях, превращается у Твардовского в смиренную настоятельницу, а языческий храм — дворец наслаждений — в монашескую обитель.

Барочные черты «Пасквалины» Твардовского проявляются и в самом типе воспроизведения. В этом отношении знаменательна тенденция к описанию различных психологических состояний, к отражению смены настроений, мыслей и чувств. Привлекает внимание и стремление к созданию портретной характеристики. Теперь — с перспективы времени — особенно интересны ярко выписанные пейзажи, фон действия, интерьер. То, что в эпоху Возрождения было лапидарно, однотипно, недвижно, теперь обретает размах, красочность, динамику изменений. Нередко уже не характер ситуации создает атмосферу повествования, придает особый колорит персонажам и действию, а именно пейзаж, интерьер — его колорит, изменчивость, приковывающая внимание пышная декоративность. С точки зрения сюжетной композиции «Прелестная Пасквалина» состоит из двух то параллельных, то взаимопереплетающихся линий (мотив главной героини, мотив Венеры и Купидона) с множеством ответвлений в виде вставных эпизодов, представляющих собой либо рассказы отдельных персонажей, либо описание судьбы некоторых из них, либо развернутое воспроизведение отдельных событий, происшествий. Такая организация повествования; естественно, сказывается на ритме действия — более динамичном в первой и третьей частях и весьма замедленном во второй части. Соперничество Пасквалины с Венерой как кон-

⁷⁹ «Historie świeże i niezwyčajne», s. 108.

структивная ось, вокруг которой группируются отдельные сцены, не всегда выполняет свою сюжетно-структурную функцию концентрации целого: дает о себе знать центробежный характер вставных эпизодов.

Реализация постулатов барочной поэтики — теперь, с перспективы времени — выглядит местами весьма тяжеловесной или даже примитивной. Тут дает о себе знать не столько высокое, сколько сарматское барокко. Но именно здесь и таятся, по-видимому, принципы популярности этого произведения Твардовского у современников, которых привлекало пышнокрасочное обилие поражающих воображение приемов и средств — обилие, переходящее в нагромождение, впечатляющая фабульная экзотика, модная — но отнюдь не глубокая — внушительно-тяжеловесная эрудиционность. Все это, соответствуя польским вкусам, обусловило польское звучание, в сущности, чуждой для поляков по своему содержанию фабулы⁸⁰.

Тенденция к полонизации инонациональных творений — одна из характерных (как ранее уже отмечалось) черт польского барокко — выступает в разных жанрах. В этом отношении знаменателен перевод (1662) Я. А. Морштына корнелевского «Сида»: специфические сдвиги в характеристике, манерах и стиле диалогов героев, самом фоне — все это обусловило перенесение действия в атмосферу реальности, близкой полякам XVII в.⁸¹ Аналогичные черты наряду с явными намеками на специфически польские явления, общественно-политические события, государственные институты, быт и нравы присутствуют и в стихотворном романе Вацлава Потоцкого (1621—1696) «История об Аргениде, королевне сицилийской»⁸² (переработка «Argenis» Д. Баркляя). Роман отличается характерным для творческой манеры этого крупного польского писателя

⁸⁰ Единственный элемент полонизации в нестилистического характера — появляющееся уже в заключительной части предсказание войны с восставшей Украиной. Этот анахронизм, резко выделяясь на фоне других, впрочем характерных для эпохи, выглядит не столько как художественный прием, сколько как вторжение волнующей и бурной современной действительности в литературу.

⁸¹ Ср.: *Folkierski W.* «Cyd» Kornela w Polsce. — «Rozprawy AU Wyzd. Filol.», t. 57, 1919.

⁸² I редакция возникла до 1669 г., II — после 1672, III — около 1678, IV — после 1691 г.; 1-е изд. — 1697 г.

XVII в. красочным, выразительным языком и образностью, почерпнутыми из живой разговорной речи. В то же время стиль отличается инверсиями, латинизированными оборотами, разнообразными, но далеко не всегда отточенными рифмами. Другой роман Потоцкого — «Силорет»⁸³, где встречаются элементы сюжета и отдельные образы «Эфиопики» Гелиодора (использованной наряду с другими источниками), также является типичным образцом барочной экзотики, причудливо запутанной фабулы, изобилующей необыкновенными персонажами, феерическими событиями и остроэффектными приключениями, где развлекательность сочетается с морализаторством. Подобные тенденции проступают в стихотворных новеллах (эпиллиях) Потоцкого, где используются библейские и античные сюжеты, мотивы, почерпнутые из исторических трудов и распространенных в это время в Польше разного рода новеллистических сборников.

**Литературная фикция:
заимствование и созидание**

Заимствование сюжета, равно как и комбинация нескольких чужих мотивов (хотя это последнее уже свидетельствует об иной — более высокой — стадии в развитии концепции литературной фикции), наряду с преобладанием стихотворной формы отражает — в сопоставлении с ведущими литературами Запада — отставание польской литературной культуры в области жанра романа.

Явления, рассмотренные здесь на примере творчества крупных писателей, отражают, по-видимому, преобладающую до конца века тенденцию, воплощенную в писаниях множества второстепенных и безвестных ныне авторов. Линия Кромера — самостоятельное созидание литературной фикции на основе реальных, имевших место в действительности событий — остается (как и в минувшем столетии) явлением отнюдь не распространенным. Более того — известные ныне литературные памятники могут свидетельствовать лишь о том, что она почти затухает. Тем больший историко-литературный

⁸³ Написан между 1674 и 1691 гг., издан впервые в 1764 г.

интерес представляют — при всем их художественном несовершенстве — романы Германа Дробишевского, поэта и проповедника, жившего во второй половине столетия. Его творения составили рукописный сборник «Повести из истории польской на манер новелл итальянских», возникший, по-видимому, после 1686 г.⁸⁴ Сюда входят стихотворные «истории» о «Дмитрие, царе московском и Марине Мнишек», о венской победе Собеского, а также о разных магнатских родах, причем в этом последнем случае преобладают своего рода польские аналоги западноевропейских «Chronique scandeleuse». Из романов Дробишевского до сего времени издан один — «Описание Калиновских»⁸⁵. Здесь, как и в других творениях, составляющих сборник, описаны подлинные лица и воспроизведены события, имевшие место в 1625 г. А произошло вот что: Ежи Калиновский влюбился в свою двоюродную сестру. Ее отец, галицкий староста Миколай Струс, прославленный в боях сподвижник гетмана Жулкевского, воспротивился помолвке по причине слишком близкого родства. Тогда Калиновский с отрядом волоских и сербских гайдуков проник в замок через пробитую в стене брешь, похитил возлюбленную, не забыв о богатом приданом — золоте, драгоценностях, нарядах и т. д., — а, войдя в раж и желая особо досадить старому упряму, заодно очистил арсенал и захватил несколько пушек с крепостных стен (удар по гонору и престижу старого вояки немалый!). Струс обратился с жалобой к королю. По монаршему повелению было назначено во Львове судебное разбирательство, на котором староста галицкий добивался прежде всего возвращения награбленного добра⁸⁶.

Литературный — романический вариант вышеизложенных событий, выглядит следующим образом: влюбленные кузен и кузина вкушают запретный плод. Волею Струса они разлучены. Узнав о своей беременности, несчастная Струсувна пишет возлюбленному отчаянное

⁸⁴ Ср.: *Kruszewska T. Romany o Kalinowskim i Strusównie.* — «Zbiórka kultury», z. 1, 1960, s. 188.

⁸⁵ Это творение Дробишевского было подготовлено к печати Т. Крушевской, опубликовавшей его под названием «Роман о Калиновском и Струсувне».

⁸⁶ См.: *Łoziński W. Prawem i lewem*, t. I. Lwów, 1904, s. 273 i n. Ср.: *Kruszewska T. Romany o Kalinowskim...*, s. 192 i n.

письмо, где просит спасти ее от отцовского гнева. Тот высылает своих людей, прибывающих на ладьях к галицкому замку. Радушно принятые Струсом, они ночью при содействии мамки и четырех придворных увозят Струсовну к любимому. Добившись у короля судебного разбирательства, Струс тайно вводит в город вооруженный отряд, желая схватить ослушников и их сподвижников. Коварный замысел не удался, ибо и Калиновский в предчувствии неожиданностей провозит в город своих людей, спрятанных в мешках с солью. На суде, проигрывая дело, Струс потребовал возвращения, по крайней мере, бежавших с дочерью мамки и четырех слуг. Обуянный гневом и жадной мести, он приказывает публично их четвертовать.

Итак, у Дробишевского эта история явно романизирована: конфликт перенесен из сферы сугубо материальной в идеальную — переживания разлученных влюбленных, похищение как акт отчаяния и единственная возможность спасти любимую; последовавшие затем преследования и месть отца свершались лишь ради возвращения дочери. Идеализированы и персонажи: с одной стороны, страдающие влюбленные, их сподвижники и помощники, с другой — черствый, жестокий отец и его приспешники. Специфическому переосмыслению подверглись и сами факты: сугубо «земные» и прозаические мотивы, события предстали в свете благородных порывов, горячих чувств, сердечных страстей и противостоящих им непонимания, насилия, свирепости. Любовник, проявивший столь однозначную заботу о сундуках души-девицы, здесь даже не участвует в похищении (и хищении), вздыхая в тиши своего поместья. Рачительный папаша, столь решительно и настойчиво добывающийся возвращения похищенного добра, здесь предстает как родитель, ослепленный отцовской любовью и жадной мести. Тем самым подлинные факты были приведены в соответствие с литературным вариантом конфликта и его действующими лицами. Трагические нотки развязки — казнь друзей и сподвижников молодой четы⁸⁷ — венчает литературный вариант истории в соответствии с распространенным романическим стереотипом. Так,

⁸⁷ Подлинность этого факта не подтверждается известными документами.

вся эта история предстает в романе Дробишевского в специфическом преломлении. Исследование его характера дает интересный материал для изучения истории формирования литературной фикции в польском романе, ее концепции, типа и характера соотношения с реальностью.

Рассмотренные отступления от подлинности уже сами по себе иллюстрируют пути и направленность формирования литературной фикции (а тем самым и наличие определенного вида литературной культуры, ее уровень и функционирование). Несовпадение истории и сюжета может свидетельствовать либо о сознательном акте писателя, следующего логике выбранного им стереотипа романической условности со свойственной именно этому стереотипу концепцией сюжетного развития и конфликта, типом расстановки и характером трактовки персонажей, либо о том, что автор, опираясь на устную традицию, воспроизвел историю так, как она вошла в фольклор, как гласила о ней молва, как он сам ее услышал⁸⁸. Дробишевский ли автор этой фикции или неизвестные создатели устной традиции, гавэнды⁸⁹ —

⁸⁸ Эта скандальная история приобрела широкую известность. Т. Крушевская («Romans o Kalinowskim...», s. 194) публикует анонимное стихотворение серед. XVII в., сохранившееся в рукописи, — «Плач Струсувны, что с Калиновским... двоюродным братом... из Галича от родителей убежала».

⁸⁹ Гавэнда прочно вошла в польский обиход, будучи неотъемлемой частью разного рода встреч, пиров, забав, развлечений различных сфер — от городского трактира и деревенской корчмы до шляхетской усадьбы и магнатского дворца. Отзвуки гавэнды появляются не только в романах, мемуарных жанрах, эпистолярных памятниках XVII—XVIII вв., но и в поэзии, что особенно характерно для сарматского барокко. «В литературной жизни шляхты послеренессансного периода, — писал Р. Полляк, — все более преобладает, особенно с середины XVII столетия, искусство живого слова над словом письменным. Магнат... шляхтич, наконец, однодворец... все высоко ценят искусство красноречия. Оно является главными воротами, через которые входят в нашу литературную культуру стилистическая манера барокко, а одновременно оно — золотой ключ, открывающий двери к умам и сердцам, вызывающий высшее восхищение в жизни общественной и светской. Это искусство можно было постичь в школе, как ремесло, от иезуитских учителей поэтики и риторики. Тут в разных упражнениях, устных и письменных, выковывается барочный стиль, искусные синтаксические конструкции, искусственные инверсии, тут во всю пекутся стихи и сколачиваются рифмы» (см.: *Pollak R. Od Renesansu do Baroku. Warszawa, 1969, s. 24*).

в данном случае трудно сказать однозначно⁹⁰. И, думается, не это самое важное. Главное — наличие определенного уровня и облик литературной культуры, отраженной в факте эволюции от подлинности к литературной фикции, формирующейся под влиянием литературных и фольклорных веяний, тенденций, традиций. Здесь — свидетельство не только присутствия, но и распространения определенных стереотипов как знаков того или иного вида литературной культуры (причем речь идет как о творческой специфике художника, так и об особенностях читательского восприятия, потребностей, вкусов, на которые данное произведение рассчитано, которые оно призвано удовлетворить, а — в силу этого — соответствовать их нормам и требованиям). В данном случае характер трансформации факта в литературную фикцию не только дает основание говорить о культуре романа в творческой и читательской среде, но и отражает специфику этой культуры.

Эпическая поэма и роман

В творении Дробишевского воплотилась знаменательная тенденция взаимопроникновения эпических жанров. Ранее здесь уже говорилось о влиянии романа на эпическую поэму и эпической поэмы на роман. Процесс этот рассматривался в связи с эволюцией западноевропейского романа.

В Польше с середины столетия особенно бурно начинают развиваться эпические жанры и прежде всего — в светской литературе — героическая поэма, фабульным материалом которой служат важные события современности, а в религиозной поэзии — многочисленные «мес-

⁹⁰ Т. Крушевская («Romans o Kalinowskim...», s. 195 i p), акцентируя стилизацию Дробишевским истории «под роман», не принимает во внимание наличие столь сильной и распространенной в Польше этого времени устной традиции, фольклора, также идеализирующего и стилизующего подлинные события. Возможность же именно такого генезиса фикции у Дробишевского тем более вероятна, что история Калиновского и Струсувны сама по себе весьма «романична». Нельзя исключать и возможность воздействия популярного в мещанской и шляхетской среде переводного романа на гавэнду, в русле которой могла возникнуть литературная фикция, формировавшаяся, таким образом, под опосредствованным через устную традицию влиянием романа.

сиады» и «христиады», где используются библейско-агиографические мотивы, проникающие также в романы (Казимеж Аушпургер «История об одиннадцати тысячах девиц», 1674). Преобладание эпики до конца XVII в. и в период сарматского барокко (первая половина XVIII в.) было обусловлено как самим характером изобилующей драматическими событиями эпохи войн, восстаний, конфедераций, внутривосточной и религиозной (утверждение Контрреформации) борьбы, так и стремлением поэтов барокко к освоению новых жанров, где, в отличие от лирики, особое значение приобретает фабула, сюжетная организация материала, искусство композиции, что в сумме ограничивает буйную свободу формотворчества, нередко самоцельного эксперимента и игры художественными средствами и приемами, свойственными лирике, и обуславливает поиски гармонии творческой фантазии с особенностями и требованиями жанра. Так барочная лирика, совершенствуя художественную образность, оттачивая поэтический язык, обогащая ритмико-версификационную систему, подготовила переход национальной литературы к освоению новых, масштабных художественных форм.

Рождение польской эпической поэмы связано с именем Петра Кохановского (1566—1620), племянника великого поэта национального Возрождения Яна Кохановского. Королевский секретарь, получивший образование в Кёнигсберге и Падуе, он на склоне лет оставляет службу и отдается литературным занятиям. В 1618 г. появляется его «Гоффрид, или Освобожденный Иерусалим» (перевод Тассо), дважды переиздаваемый в течение века и пользующийся колоссальной популярностью. По-видимому, несколько позже Кохановский сделал перевод «Неистового Орlando» Ариосто, который в течение двух столетий распространялся в рукописях⁹¹. Придерживаясь формы и стиля оригиналов, Кохановский вводит в польскую версификацию октаву. Выразительность и впечатляющая образность описаний (особенно батальные сцены) нередко достигают совершенства пер-

⁹¹ На издание, по-видимому, не дала разрешения духовная цензура. 1-я ч. появилась в печати лишь в 1799 г., а полностью это творение Кохановского увидело свет в 1905 г. (ср.: *Pollak R. Od Renesansu...*, s. 174).

воисточников, в то же время приобретая местами оригинальный колорит творческого своеобразия польского поэта (усиление рыцарско-патриотических мотивов, характерных для польской действительности и польской литературы в эпоху частых войн). Творения Кохановского, став формально-стилистическим эталоном для польской эпики XVII в.⁹², оставили глубокий след и в польской литературе XVIII—XIX вв.⁹³ Кохановский был одним из первых, кто обратился к переводам современной светской художественной литературы Запада, прокладывая путь новым итальянским веяниям в польском искусстве. Появившиеся в этот же период переводы Дю Барта, свидетельствуя о проникновении французских влияний, оказали известное воздействие на религиозную эпiku, чрезвычайно распространенную в эпоху Реформации и Контрреформации.

Влияние Тассо — Кохановского проступает в многочисленных эпических и описательных поэмах XVII в., авторы которых не смогли, однако, достигнуть композиционного совершенства и стилистического единства оригиналов. В романах — прежде всего стихотворных — воздействие эпической поэмы сказывается как в композиции материала, принципах сюжетного развития, так и в отдельных приемах, стиле, типе трактовки персонажей⁹⁴. Эта тенденция проявляется даже в творчестве писателей второстепенных, свидетельствуя тем самым

⁹² Одновременно в чрезвычайно распространенных в это время стихотворных исторических хрониках, рифмованных описаниях походов и битв — произведениях, стоящих на грани художественной литературы и исторического документа, — чувствуется эстетическое влияние ренессансного «Похода на Москву» (1583) Я. Кохановского, первого, еще несовершенного опыта польской эпической поэмы, также написанной на основе походного дневника К. Радзивилла.

⁹³ Украинский перевод поэмы Тассо конца XVII — начала XVIII в. и чешский в XIX в. сделаны по польскому варианту Кохановского.

⁹⁴ В этом отношении значение труда П. Кохановского трудно переоценить. Крупный художник, опираясь в полонизации «романических частей» «Гофрэда» и «Орlando» на язык высокообразованной среды, продолжил и вознес на небывалую до сих пор для польской литературы высоту то, что начали и делали до него писатели, переводчики, авторы мемуаров и путевых заметок, обладающие более скромными творческими возможностями, принадлежащие к иной социальной среде со свойственными ей литературными вкусами, литературным языком и культурой. Они, как пишет Р. Полляк, «наш еще сырой язык с трудом приспособляли, выискивали слова для выражения нового содержания, проблем, до сих пор нам чуждых, необыч-

как о своей масштабности, так и о степени знакомства поляков с эпикой, об их литературной культуре. В этом отношении роман Дробишевского весьма показателен. Здесь звучит апострофа — эпическое обращение к Эрато, музе поэзии, эпически воспеваются рыцарские доблести Марчина Калиновского (брата героя), участника войн со шведами и Русью. Описания польских событий здесь как бы накладываются на литературно-античный фон, соотносятся с ним (в сознании автора и читателей): например, плавание на ладьях к замку и буря из 1-й книги «Энеиды» Вергилия⁹⁵. В заключительной части непосредственно вводится мотив троянского коня из гомеровской «Илиады». Боги и персонажи античности сопутствуют польским героям. Эпически воспеваются рыцарские доблести персонажей. Однако в целом романическое начало явно преобладает. Эпическое же используется для развития и усиления романического — риторизации повествования: выделения отдельных фрагментов, мотивов, мыслей путем придания им своего рода эпических котурнов; расширения фона, масштабности и значения событий и персонажей; развертывания обобщений идейно-назидательного звучания. В силу такого рода вспомогательных функций и спорадичности использования это эпическое вкрапление растворяется в романической стихии.

Польский образец галантного романа

Особо следует остановиться на, пожалуй, наиболее совершенном из ныне известных польских романов

ных описаний, экзотических приключений». Тем самым польская литература и литературный язык усваивали «романический материал» обоих итальянских шедевров». До переводов Кохановского «аналогичные, а нередко просто идентичные мотивы, образы, ситуации и соответствующий им стиль мы найдем в разных польских текстах... а особенно в десятках переводов и переработок чужих романов, новелл, анекдотов, «историй», «непотребных сказаний» (см.: *Pollak R. Od Repesansu...*, s. 163—164). Тем самым для творений П. Кохановского была подготовлена почва и в сфере литературы, литературной культуры, и в сфере читательского восприятия.

⁹⁵ Т. Крушевская («*Romans o Kalinowskim...*», s. 194) видит также аналогии с мифом об аргонавтах, «Одиссеей», проводит параллель между мотивом любви Калиновского и Струсувны и мотивом инцеста из известных в Польше «Метаморфоз» (IX) Овидия, подчеркивает связь письма Струсувны с овидиевыми «Героинями».

XVII в. — творении Адама Корчиньского «Позлащенная дружбой измена». Особо — ибо пока не выяснено его происхождение. Переработка ли это инационального произведения или самостоятельное развитие известного средневекового мотива об обманутом муже? Решение этого вопроса чрезвычайно важно для освещения проблемы истории и эволюции художественной фикции в польском романе, а — во взаимосвязи с этим — и литературной культуры, в частности культуры жанра романа.

В настоящее время степень известности данного явления диктует тип его анализа: т. е. рассмотрение романа как конкретного произведения на фоне литературы своей эпохи — вне комплекса проблем генетического характера.

Об авторе этого романа в стихах известно крайне мало: жил в конце XVII, а возможно и в начале XVIII в. Родом, вероятно, из Корчина (в районе Перемышля). Происходил из мелкопоместной шляхты. Его произведения (помимо романа — фразки, а возможно и поэма «Восхваление груди») позволяют предполагать, что автор был (учился?) в Италии. На этом же основании можно судить о том, что он знал латынь и украинский. Изредка встречаются у него также выражения итальянские и еврейские. Роман свидетельствует о знакомстве Корчиньского с творчеством Овидия (мотив деревьев, танцующих под звуки лютни Орфея). Среди фразек встречаются переводы из Оуэна, ссылки на Сенеку. Рукопись романа сгорела во время Варшавского восстания (1944), разделив судьбу многих ценных памятников польского прошлого. Первое издание, осуществленное на основе копии известным исследователем польского Возрождения и Барокко Р. Полляком при участии С. Саского, появилось в 1949 г.

Этот замечательный образец позднебарочного галантного романа в стихах гармонично сочетает авантюрные, бытовые и любовно-эротические мотивы. Действие происходит в итальянском городе. Прекрасная итальянка, которую держит взаперти опостылевший старый муж, пленяется молодым поляком, поселившимся в доме напротив. Обаянием, прелестью, хитрыми уловками она очаровывает вначале стойкого юношу и добивается желанной цели. Однако этого ей мало. Лю-

бовные утѣхи сопровождаются увлекательной, но опасной игрой. По наущению прелестной любовницы поляк знакомится с ее мужем, почтенным членом магистрата, приглашает его к себе и во время пышного угощения рассказывает о скором приезде своей жены, показывая при этом перстень. Старик поражен, увидя перстень своей супруги, и спешит домой. Но его подземным ходом опережает евнух-посредник, возвращая перстень ветреной красавице. Потом аналогичная проделка повторяется с перенесенным к любовнику портретом: изображение жены старика выдается за изображение супруги поляка. При следующем визите старик опять видит знакомый перстень на руке юноши, знакомый портрет на стене да еще комнатную собачку своей супруги. В довершение ко всему поляк показывает ему отрез сукна (который старик недавно купил обожаемой жене) и с невинным видом спрашивает, не переплатил ли. От эпизода к эпизоду нагнетается атмосфера и ускоряется ритм действия. Отдельные сюжетные линии (история евнуха и его посредничество; история хозяина дома, где живет юный любовник; история отношений итальянской четы; история любовной интриги) направлены к единому пункту: их встреча порождает кульминацию, их дальнейшее переплетение ведет к развязке и эпилогу.

Старый роконосец приглашен на обед в честь приезда «жены» своего «друга» поляка. «Подготовленный» предшествующими событиями, он тем не менее при виде юной красавицы, как две капли воды похожей на его супругу, не может поверить в столь чудесное совпадение. Однако беседа, которую его польский «друг» ведет с женой по-польски (среди любовных утех нашлось время и на уроки польского языка!), успокаивает ревнильца. Он сопровождает молодую чету в карете до близлежащего портового города и после прощального пиршества, проводив взглядом корабль, увозящий любовников, вечером возвращается домой, дабы познать всю правду, ставшую всеобщим достоянием и приведшую горожан к шутливому выводу: «Раз поляки обладают такой штукой, то не им к нам, а нам к ним надо ехать за наукой».

Вообще произведение это в сопоставлении с другими польскими романами XVII в. отличается развлекательным характером, непосредственностью тона повествова-

ния. По-видимому, этому — отдохновению от напряженного следования за сюжетом — служили и фразы, следующие после каждой из глав.

Назидательность, дидактизм, воплощаясь в авторских отступлениях или вклиниваясь в монологи и диалоги персонажей, были явлением структурально чуждым, нарушающим художественную гармонию и психологическое правдоподобие. Вторгаясь в повествование, они не только нарушали его внутреннюю художественную логику, они — в аспекте восприятия (рецепции) — разрушали иллюзию реальности описываемых событий и ситуаций, прерывая или разрывая читательское сопереживание, его целостность, а тем самым ослабляли или даже сводили на нет художественный эффект воздействия литературной фикции.

В романе Корчиньского повествование, отмеченное стремлением к правдивости воспроизведения (ярко выписанные бытовые и психологические детали, живо набросанный фон), насыщено комизмом, а юмор сочетается со скепсисом (в отношении женской добродетели) — иногда с оттенком сарказма, сатирической окрашенностью — и неназойливыми назиданиями мужьям (уже или еще не обманутым). Поучения такого рода (впрочем, весьма редкие) в основном довольно удачно вписываются в общий тон повествования и, замедляя, естественно, ритм сюжетного развития, тем не менее являют собой довольно органичный — в аспекте рассказчика — элемент общего целого, выступая как своеобразные авторские отступления-рефлексии⁹⁶. Отступления эти характерны для эпического типа повествования, который в романе Корчиньского нередко вытесняется типом лирическим или — чаще — драматическим — в зависимости от характера описываемых событий. Так, эпическое звучание завязки (приезд юного поляка и начало знакомства с прекрасной итальянкой) перерастает в лирическое (описание смятения в душе героя, повествование о зарождающемся чувстве), а с развитием интриги и связанным с этим ускорением ритма и конденсацией ситуаций и эпизодов усиливается и начинает преобладать элемент

⁹⁶ Р. Полляк высказывает предположение, что дидактические вставки были введены автором, дабы легче пройти духовную цензуру.

драматический⁹⁷. Переход от одного типа повествования к другому отражается либо в усилении роли рассказчика (выступающего то в роли эпика, то лирика), либо в усилении роли монологов и диалогов. Этим структуральным особенностям художественной организации материала соответствуют фабульные разновидности в сфере содержания. В этом отношении «Позлащенная дружбой измена» предстает как мозаичное панно, переливающееся богатством и разнообразием цветовых пятен, сливающихся в единый, цельный сюжетно-композиционный образ. Бытописание и «авантюры», психологизм и сатира, эротика и лиричность, жанровые зарисовки и приключенчество — все это в своем взаимосочетании, во взаимодействии персонажей и сцеплении ситуаций, в специфичности взаимопереплетения мотивов, вейний, тем — воссоздает рельефную картину жизни, нравов, идеалов, устремлений и типов эпохи.

В сопоставлении с другими эпическими творениями польской литературы XVII в. бросается в глаза мастерство Корчиньского в воссоздании сцен, которые в «Позлащенной дружбой измене» нередко преобладают над изложением фабулы — столь типичным для польской повествовательной манеры этого времени и столь характерным как признак ограниченности художественных возможностей писателя и свидетельство отставания польского романа по сравнению с общим западноевропейским уровнем.

Корчиньский, преодолевая трудности, связанные с отсутствием соответствующих условий и национальных традиций в литературе и литературной культуре, несомненно, превосходит других польских романистов, приближаясь к современной для его эпохи технике романа.

Пересказ событий у него вытесняется их живописанием. Сценки предстают как синхронное воспроизведение повествователем ситуации, где характер и динамика действия обусловлены спецификой взаимодействия персонажей. При такого рода концепции воспроизведения воз-

⁹⁷ В этом отношении справедливо суждение Р. Полляка о том, что «роман этот в такой степени приближается к драме, что кажется ее транспозицией» (*Pollak R. Od Renesansu...*, s. 288). Однако следует отметить, что это не распространяется на весь тип повествования в целом.

растает не только удельный вес действующего лица как элемента сюжетостроения, но и число (сумма) аспектов, в которых это лицо предстает и проявляет себя. Обычный со времен Средневековья стереотип взаимосвязи типа и его поступков — графически упрощенный, оперирующий лишь общими контурами, одной-двумя характерными (и характеризующими) чертами, — здесь вытесняется явно намеченной психологической тенденцией, стремлением к воспроизведению поступков и реакций в их обусловленности характером персонажа, особенностью его внутреннего состояния в данный момент и спецификой ситуации, в которой он оказывается. Одноцветные контуры наполняются яркими мазками. Прimitивная и ограниченная схема взаимосвязи типа и его действий расцветчивается радужной палитрой жестов, мимики, движений и поз, вызванных сложностью или даже свойственной реальности сумбурностью переплетения внешних и внутренних факторов. В этом отношении особенно удачны сцены, где персонажи силою обстоятельств попадают из одной полярной ситуации в другую: итальянка, общающаяся с постылым своим рогоносцем после любовного свидания с юным поляком; подозрительный итальянец, метнувшийся домой, завидя перстень жены на руке пригласившего его на обед поляка; и целый ряд других. Описания эти привлекают введением многоплановости воспроизведения, обусловленной психологической углубленностью конфликта.

Каждое из действующих лиц для достижения своих целей вынуждено играть определенную роль по отношению к другим. В зависимости от типа композиции, характера связи с тем или иным персонажем, наконец, преследуемой цели, внутреннего состояния, уровня степени самообладания и «актерских» способностей одно и то же лицо играет разные роли, в то же время оставаясь собой. Это вызывает у него внутреннее напряжение, психологический накал, угнетенность, прорывающуюся во вспышках, реакциях, поступках, необъяснимых внешними обстоятельствами (в которых что-либо в той или иной форме выплескивается наружу), не связанных с ними, даже им противостоящих (например, поведение неверной жены дома, ее задумчивость, нервозность, рассеянность, равнодушие и озлобленность в общении с обожающим, предупредительным, временами даже заис-

квивающим мужем). Тем самым воспроизведение действия и персонажей предстает в двух планах — внешнем и внутреннем — наблюдаемом и незримом, физическом и психологическом. Их сочетание, взаимопереплетение и пересечение обуславливают глубину и объемность изображения человеческих отношений и человеческих характеров. Со стремлением к психологической разработке коллизий и персонажей связаны здесь и первые в польской литературе опыты описания природы, как бы подчеркивающие внутреннее состояние героев, гармонирующие с ним. Также привлекает внимание аллегорическое описание изменений пейзажа и его аллегорическое восприятие героями: любовник, вторя себе на лютне, воспеваает радостные перемены в природе, грустной и омертвевшей зимой, а теперь — с дуновением весеннего ветра — пробуждающейся к жизни. Влюбленная воспринимает это как иносказание об ожидаемых переменах в их жизни.

Психологический тип отражения возможен при определенном уровне развития техники воспроизведения внешнего; психологические реакции проявляются в мимике, жестах, специфических движениях, типе восприятия тех или иных явлений. Корчиньский в этом отношении предстает как крупный мастер эпической художественной пластики. Внешний рисунок персонажей создается либо описанием их облика, либо воспроизведением их реакции, движений, поступков, либо — чаще — комбинацией этих двух вариантов.

На фоне ныне известных давних польских романов бросается в глаза мастерство Корчиньского в воссоздании жанровых сценок, обращает на себя внимание живость и непосредственность его повествования, не скованного соображениями назидательности (когда развитие сюжета обуславливается не логикой действия, а дидактическими намерениями автора). В этом отношении великолепны сцены появления юного поляка и ухищрений итальянки, стремящейся обратить на себя его внимание; обеды «друзей» — любовника и рогоносца, завершающиеся пиршеством с участием жены одного в роли жены другого⁹⁸; наконец, мастерски выписанный эпизод с пья-

⁹⁸ Здесь рискованная игра достигает апогея: войдя в азарт, влюбленная парочка, возбужденная вином и ослепленная страстью, так расшалилась на глазах старика, что автор вынужден был прервать

ницей-шкипером, чей корабль должен увести вероломных любовников. Особый интерес представляют пластичные, искрящиеся юмором описания комнаты прекрасной обольстительницы, ее занятий и времяпрепровождения, комнатной собачки. Эти легкие, прихотливо-изысканные, пронизанные чувственностью и игривостью картинки носят явный налет рококо как поздней стадии барокко в его салонном варианте. Привлекают они и как первый в польской литературе портрет «модной дамы»⁹⁹, столь популярный впоследствии в разных жанрах национальной литературы и искусства эпохи Просвещения.

Наряду с уже отмеченным ранее и характерным для барокко появлением углубленных и детализированных описаний пейзажа и интерьера роман Корчиньского отличается также типично барочным стремлением к воспроизведению картин природы, событий и т. п. не в их статике, а в динамике — с изменяющимся планом, освещением, перспективой. Художник стремится создать синхронный повествовательный эквивалент визуального восприятия наблюдаемого-происходящего. В этом отношении привлекает внимание эпизод отплытия корабля, увозящего любовников, или описание его постепенного отдаления от берега и исчезновения за горизонтом — так, как это видит оставшийся на пристани провожающий — обманутый, но ничего не подозревающий итальянец.

Возрастает значение и роль фона действия, выписанного с учетом законов перспективы, с рельефностью и светотеневыми эффектами, свойственными стаффажу барочной живописи. В этой связи привлекает внимание эволюция значения детали в портрете и фоне: отдельная, выхваченная и контрастно означенная черточка (во внешности, манере, характерах персонажей; интерьере, пейзаже, где происходит действие) становится важным средством художественной экспрессии — элементом создания индивидуализированного облика и психологической характеристики. Отсутствующий в ренессансном романе или едва намеченный фон действия обретает

свое повествование, ибо: «...не хватало лишь едва, дабы действие любви свершилось у стола».

⁹⁹ Польский аналог «щеголихи» в русской литературе XVIII в.

здесь специфическое для барочной эпики качество: превращается в органичную составную часть сюжетосложения, оттеняя типы и ситуации, конкретизируя, характеризуя и восполняя их. Действие (как и тип фабульного материала), утрачивая абсолютную монолитность в системе повествования, ее ткани, фактуре, начинает соотноситься с местом, где оно происходит. Место становится важным фактором типизации, характеристики, индивидуализации персонажей и их взаимосвязей — т. е. самого действия, являющегося воплощением и конечным результатом отношений героев. Отношения эти получают углубленное освещение в результате присутствия психологического аспекта, а в силу этого выступают как отношения личные, в отличие от безличных, остраненных отношений персонажей средневекового романа, лишенных индивидуальности. Если раньше в центре внимания повествователя и основным объектом повествования, его подлинным «героем» было действие, событийность, то теперь им становится личность.

Такого рода изменение соотношения в сфере сюжета и художественной техники отражает эволюцию жанра и эволюцию рецепции — общественных постулатов, потребностей, вкусов, обусловленных развитием христианского типа западной культуры от деперсонализации Средневековья к персонализму нового времени.

**Возрождение и Барокко:
проблема личности
в общественной действительности
и ее литературные последствия**

Интерес к личности, характерный для Возрождения, углубляется, обретая онтологическую разработку в период Барокко. О барочной концепции личности уже говорилось выше. Здесь особо хочется подчеркнуть, что проблематика эта, которой уделялось столько внимания в философии, литературе и искусстве XVI—XVII вв., была отражением актуальных потребностей общества и насущных чаяний составляющих его индивидуумов, что было связано с интеллектуальным расколом эпохи Реформации и Контрреформации. Отдельные личности и целые народы оказались перед лицом выбора. От характера выбора зависело, по представлениям тех времен, инди-

видуальное вечное бытие (в отличие от бытия земного, преходящего). Но где критерии верности выбора? Вопрос этот перерастал в мучительную интеллектуально-психологическую драму личности, столь характерную для этой эпохи. Объект, осознавая себя, свое «я» и выбирая соответствующий этому «я» идеал — проявляя тем самым активность, — превращался в субъект. Так раскол в христианстве и полемика враждующих тенденций стимулировали бурный — массовый — процесс формирования индивидуального самосознания. Поэтому если во времена Средневековья для распространения новых идей был необходим преимущественно союз креста и меча, то теперь возникла потребность в союзе креста и слова — идеологии и философии, доктрины и красноречия, схемы и искусства. «Ловцы душ» — как и во времена Средневековья, — ведя борьбу за умы и сердца масс, в своих доктринах, теориях и пропаганде, в отличие от Средневековья, ставили личность в центре внимания, как основной объект, принимая тем самым во внимание не только дух времени, но и результативность собственной миссии. Этот новый подход детерминировал усиленную разработку проблемы личности в плане философском, социологическом, психологическом учеными, идеологами, художниками.

Своего рода литературно-эстетическим следствием социально-философских устремлений эпохи явилось психологическое углубление конфликта и связанное с этим выдвижение на первый план персонажа не как типа, а личности; развитие художественной техники и совершенствование приемов и средств воспроизведения такого вида восприятия и трактовки реальности. Новая концепция личности отразилась и на специфике массового мировосприятия. Интерес к индивидуальному, субъективному, неповторимому в своей единичности — все это стало знаменем времени, накладывая отпечаток в равной степени и на эстетические вкусы, литературные концепции, сферу рецепции и на воззрения вообще. В этом отношении весьма знаменателен для эпохи расцвет мемуарных и эпистолярных жанров. В основной своей массе авторы не предназначали их для издания. Желание же запечатлеть *свою* жизнь, *свои* мысли, *свое* восприятие и оценки является ярким свидетельством колоссальных сдвигов по сравнению с временами Средневековья, отра-

жением перелома в мирозерцании, осуществленного эпохой Возрождения, продолженного и углубленного в эпоху Барокко, документом человека, осознавшего себя как индивидуум, личность. И в этом Барокко, оппозиционное Возрождению, продолжает и углубляет его завоевания. И здесь Барокко, обратившееся к интеллектуальному наследию Средневековья, этому Средневековью оппозиционно.

Мемуары и роман: связи и взаимопроникновение

Памятников мемуарной литературы Барокко (XVII в.) и сарматского Барокко (конец XVII — первая половина XVIII в.) сохранилось превеликое множество. Достаточно отметить, что в последующие столетия было издано (целиком или во фрагментах) свыше 400 творений этого рода¹⁰⁰.

Мемуарная и эпистолярная литература представляет особый комплекс исследовательских проблем, разработка которых имеет значение и для истории, и для литературы, и для истории культуры, и для социологии. В данном случае этот материал привлекает своими взаимосвязями с романом. С одной стороны, роман — как массовое чтение — оказывал несомненное (хотя, возможно, и неосознанное авторами известных рукописей) воздействие на стиль и манеру повествования, тип воспроизведения ситуаций, характер обрисовки образов. С другой — сама мемуарная литература по мере своего бурного развития и распространения начала оказывать воздействие на национальную художественную прозу. В этом отношении фактом весьма знаменательным является принадлежащий перу Красицкого первый польский просветительский роман «Приключения Миколая Досвядчиньского» (1775, изд. 1776 г.) — эталон новой жанровой разновидности, стилизованной «под мемуары».

Бурные события польского «столетия войн», которые часто служили канвой для европейских романов, повестей и новелл, в самой Польше отражались в разного рода «записках», «мемуарах», «описаниях», «повестях»,

¹⁰⁰ См.: *Maliszewski E. Bibliografia pamiętników polskich i Polski dotyczących. Warszawa, 1928.*

пользовавшихся колоссальной популярностью и — при отсутствии постоянной прессы¹⁰¹ — игравших роль своего рода информатора в области современной истории, политики, военного дела, географии, культуры разных стран и народов. Часто эти произведения издавались или распространялись в рукописях. Нередко благодаря искусству повествования эпистолярные жанры оказываются на грани документа и художественной литературы. Будучи отражением не только исторических событий, быта, нравов, но и психологии, образа мыслей, разговорного языка и стиля письменного изложения авторов, эти произведения — ценнейшие памятники прозы XVII в. — оказали сильное воздействие на художественную литературу (особенно на исторический роман) в XIX—XX вв. Мемуары писали придворные сановники и мелкая шляхта, дипломаты и кнехты, полководцы и священники. Среди массы дошедшей до нашего времени эпистолярной литературы выделяется «Начало и развитие московской войны» (1612) выдающегося полководца и мудрого политика Станислава Жулкевского¹⁰². Написанное изысканным и великолепным в своей строгой логичности построением языком, это произведение по своему характеру и форме относится к жанру «Записок» (*commentarii*), известных в Польше прежде всего благодаря прославленным творениям Юлия Цезаря. События московской войны, увиденные глазами простого солдата, описываются в дневнике Самуэля Маскевича¹⁰³. Капеллан Войцех Дэмболэнский в своих мемуарах (изд. 1623) с сарматским пылом описывает перипетии польских наемников (знаменитых «лисовчиков») в Германии во время Тридцатилетней войны и Хотинского сражения с турками. Иного рода дневник дипломата Станислава Немоевского¹⁰⁴, описывающего период царствава-

¹⁰¹ Непериодическая печатная пресса существовала в Польше со 2-й половины XVI в. (рукописная еще раньше). Первым периодическим изданием был «Польский Меркурий», выходящий в 1661 г. еженедельно сперва в Кракове, затем в Варшаве (редактор и издатель — королевский секретарь Х. Пиноччи, печатник Я. А. Горчин).

¹⁰² Рус. изд.: Муханов П. А. Рукопись Жулкевского. Начало и успех московской войны. М., 1835.

¹⁰³ Рус. изд.: «Сказания современников о Димитрие Самозванце», т. V. СПб., 1834; Новое польское изд.: «Pamiętniki Maskiewiczów». Warszawa, 1965.

¹⁰⁴ Рус. изд.: «Записки Станислава Немоевского». М., 1907. О картинах Москвы в творениях Маскевича, Немоевского и других поляков

ния Лжедмитрия, жизнь московского двора и последующее свое пребывание в русском плену. Замечания о политике и нравах перемежаются разного рода рефлексиями (также и литературными). Интересны романтические приключения Марка Якимовского, попавшего в турецкий плен, проданного в Египет, организовавшего бунт и прибывшего на захваченной галере в Италию, где его встретили с энтузиазмом и чествовали как героя. Его «Краткое описание захвата небольшой александрийской галеры» было сперва известно в итальянском варианте (1623), а в 1628 г. было опубликовано на польском языке. Среди массы разного рода дневников, мемуаров, эпистолярных памятников особый интерес представляют «Воспоминания» Яна Хрызостома Пасэка (ок. 1636 — ок. 1701), сарматского вояки, шляхтича-прощелыги, сутяги и авантюриста. Участник войн со шведами (в Польше и Дании) и с Россией, осевший впоследствии в своем имении (а за год до смерти приговоренный на вечное изгнание за нарушения общественного спокойствия), он на склоне лет сочно и колоритно, со всей своей сарматской непосредственностью и простоватостью описывает то, что довелось ему увидеть на своем веку. В эти времена в Германии Гриммельсгаузен создает своего знаменитого «Симплициссимуса», чтобы поведать о многом лично увиденном и пережитом. Пасэк — польский Симплициссимус — сам берется за перо и рассказывает о своем бурном прошлом. «Воспоминания» — своеобразный рукописный документ не только эпохи с ее историей, нравами, бытом, психологией, но и запечатленный на бумаге распространенный фольклорный жанр гавэнды (устное повествование, отличающееся живой и свободной манерой, где доминирует личность рассказчика, накладывающая отпечаток на характер излагаемого, специфику обрисовки образов и событий, их оценку, равно как и сам стиль). Гавэнда оказала сильное воздействие на многочисленные дневники и воспоминания XVI—XVIII вв. Ввиду отсутствия канонов национальной литературной прозы нормы фольклорных жанров, разговорных стилей выступают и как эталоны в письменной прозе. Опубликованные в 1836 г.

XVII в. см.: *Рогов А. И.* Польские описания Москвы XVII века.— «Советское славяноведение», 1972, № 2.

«Воспоминания» Пасэка оставили глубокий след в польской литературе XIX в., во многом повлияв на формирование жанра исторического романа-гавэнды (стилизованное повествование от лица простоватого героя-шляхтича, непосредственного участника описываемых событий). Роман-гавэнда Х. Жевуского, И. Крашевского и др., поэтическая гавэнда В. Поля, Л. Кондратовича (Сырокомли) и др. многим обязаны колоритному мазовецкому шляхтичу, который взявшись за перо, и не подозревал, что войдет в историю литературы. В то же время и сама литература наложила отпечаток на творение Пасэка. Ранее, при анализе романа Дробишевского говорилось о взаимосвязи литературы и устной традиции. Многие говорят за то, что роман наложил отпечаток и на «Воспоминание» при посредничестве этой устной традиции. Р. Полляк первым из современных исследователей обратил внимание на романические особенности творения Пасэка: «Здесь мы далеко отходим от летописания и мемуаров в узком этого слова значении и вступаем, скорее, в область романа... А как только отбросим... риторические демонстрации, вставки чужого пера и рыхлость, сугубо хронографические мелочи, тогда откроется — в качестве ядра целостности — ряд романических картинок, свободно связанных личностью главного и единственного героя. Им является сам автор»¹⁰⁵. Р. Полляк подчеркивает, что «Воспоминания» «составляют ... ряд рассказов в виде ситуационных картин с широким тематическим диапазоном, воспроизводящих разные стороны современной жизни, военной, бивуачной, бытовой. Именно в них кроется ядро этого произведения, до сих пор не источенное временем»¹⁰⁶. Принимая во внимание культурный уровень Пасэка, общую атмосферу и тип его повествования, можно предположить, что романичность его творения опосредствована, т. е. проникла сюда через гавэнду. Такого мнения придерживается и Р. Полляк¹⁰⁷. Это весьма вероятно, если принять

¹⁰⁵ Pollak R. Wstęp do: *Pasek J. Ch. Pamiętniki*. Warszawa, 1963; s. 9.

¹⁰⁶ Там же, с. 25.

¹⁰⁷ Там же, с. 12 и сл. Р. Полляк также вскрыл характер связи стиля Пасэка с литературной и устной традицией. Отзвуки риторических концепций попадают в «Воспоминания» через устную традицию, разговорный язык. В лучших своих и наиболее ярких фрагментах про-

во внимание тип культуры и характер совместного времяпрепровождения, специфику общения в Речи Посполитой XVII в. «В общении, в разговорах и беседах, — писал видный польский историк культуры В. Лозинский, — преобладал главным образом момент повествовательный ... Рассказ, а не разговор развлекал круг друзей и скрашивал вечера у камина»¹⁰⁸.

Конструкция отдельных эпизодов в «Воспоминаниях» аналогична фацеции, весьма распространенной в устной и письменной польской традиции¹⁰⁹. Одна сюжетная линия, концентрирование во времени и пространстве действия, в центре которого перипетии одного персонажа или история одного события, — все это характерно для устной манеры повествования с ее максимальной сюжетно-композиционной концентрацией, обусловленной установкой на слушателя. По-видимому, и сам генезис письменной формы «Воспоминаний» Пасэка восходит к его мастерству устного рассказчика. Пасэк, как предполагает Б. Хлебовский, «воспроизводил на бумаге лишь ряд готовых, завершенных уже рассказов... Многократное повторение так обработало их форму и так внедрило их в память Пасэка, что он воспроизводил их на письме не задумываясь, как бы под собственную диктовку. Точно таким же образом возникали древние эпосы и народные песни; создающий их поэт имел в качестве сотрудников всех, кто прислушивался и повторял за ним эти творения; в их восхищении или равнодушии он находил единственный указатель совершенства или ошибок»¹¹⁰.

Современный польский исследователь литературы XVII в. Я. Дюрр-Дурский назвал творение Пасэка «романом-воспоминанием»¹¹¹. Действительно, именно так

за Пасэка «обособляется как система языка и стиля, свойственного искусству живого слова, развивающегося спонтанно, естественно, независимо от всяческих теорий и школы, в соответствии с традициями живого повествования в среде одновременно и мелкошляхетской и военной» (Там же, с. 52).

¹⁰⁸ Łoziński W. *Zycie polskie w dawnych wiekach*. Kraków, 1964, s. 170.

¹⁰⁹ Ср.: Rytel J. *Pamiętniki Paska na tle pamiętnikarstwa staropolskiego. Szkic z dziejów prozy narracyjnej*. Wrocław, 1962, s. 184—185.

¹¹⁰ Chlebowski B. *Pisma*, t. 3. Warszawa, 1912, s. 353.

¹¹¹ Dürer-Durski J. *Powieść polska XVII wieku*. — «Odrodzenie», 1946, N 51—52, s. 3.

воспринимаются эти мемуары потомками — и не только в силу насыщенной приключенчеством и бытописанием фабулы, но и благодаря колоритному стилю, самой манере повествования. Однако здесь мы вступаем в сферу рецепции. Значение и функционирование творения в эволюции литературного процесса и в социальной действительности, читательском восприятии — явления разных планов, специфика которых обусловлена разными рядами разных закономерностей. Один и тот же объект в сфере собственно литературной и в сфере рецепции выступает в разных своих проявлениях и качествах, тем самым как бы раздваиваясь. Итак, речь идет о двух бытиях одного объекта. При этом особую роль играет фактор времени: отсутствие конкретно-исторического аспекта в исследовании приводит к тому, что из поля зрения ускользает не только специфика данного явления в ту или иную эпоху, в той или иной социальной и национальной среде, его характерные для данного времени роль и значение, проявляющиеся в двух выше-названных сферах, — ускользает и сам процесс эволюции его литературного и социального бытия, а тем самым — его внутренняя сущность.

Генетически творение Пасэка относится к мемуарному жанру. Однако в силу своей насыщенности элементами, свойственными роману и особенно гавэнде, «Воспоминания» эти были для современников прежде всего запечатленной на письме гавэндой. С конца XVIII — начала XIX в., когда после потери национальной независимости особое значение и размах приобретает сбор и популяризация памятников минувшего — как свидетельств национальной истории и культуры, призванных сохранить в лишенном государственности народе национальное самосознание, — самобытные, глубоко национальные по духу своему мемуары Пасэка становятся и памятником литературной письменности и историческим документом. Их обаяние испытали на себе крупнейшие художники начиная с Мицкевича¹¹². Под их непосред-

¹¹² Суждения Мицкевича интересны как мнение эрудита филолога и одновременно художника. Интересны они и как свидетельство писателя периода расцвета польского исторического романа, на который столь значительное влияние оказало мемуарное и эпистолярное наследие прошлого. Итак, в лекции, прочитанной 21.XII 1841 г. в Collège de France Мицкевич говорит: «Мемуары эти интересны как

ственным влиянием возникает роман-гавэнда (30-е годы XIX в.) — явление до сих пор живое в польской литературе и культуре. Вызвав к жизни новый литературный жанр, «Воспоминания» Пасэка (наряду с другими подобными творениями минувших эпох) благодаря этому жанру обрели своего рода литературную нобилитацию; роман-гавэнда, будучи литературной стилизацией «под мемуары» человека простоватого, непосредственного, по своему колоритного, выступает как явление структурально мемуарам близкое¹¹³. Присутствие в польском читательском сознании, польской литературной культуре XIX—XX вв. романа-гавэнды обусловило аналогичное восприятие давних à la Пасэк мемуаров.

Влияние и взаимопереплетение романа и гавэнды с мемуарными жанрами в ряде случаев придавало этим последним специфически литературный облик, не только

исторический памятник и как произведение искусства». Затем, характеризуя стиль Пасэка, его манеру, любовь к деталям, Мицкевич констатирует: «Он, так сказать, угадал литературный жанр исторического романа». И далее интересное сопоставление: «Французские военные мемуаристы всегда вдаются в оценку планов военачальников, результатов боев, не входя в детали. И только у романистов исторической школы, например, у Вальтера Скотта, мы находим замечательные детали из жизни воинов, замечания о движениях полков, о схватках один на один. Описывалась и доблесть простых воинов, но не найти мемуаров, которые бы в такой степени сравнивались с «Воспоминаниями» Пасэка. Поэтому и обладают они всем очарованием исторического романа». И ниже: «Стиль его классичен. Он обладает свободой, обаянием и легкостью прозы французских мемуаров, а вместе с тем абсолютно славянский». «Стиль этот,— отмечает Мицкевич в следующей лекции,— невозможно воспроизвести на французском, трудно ему подражать и на польском языке. Стиль этот пропал, исчез вместе с выборными сеймами... Если бы было предпринято издание «Воспоминаний» с иллюстрациями, то вместо точек и запятых... следовало бы ввести какие-нибудь знаки, которые означали бы жесты рассказчика, указывали бы, что в этом месте он подкручивает усы, в этом вынимает палаш, ибо жест такой временами заменяет слово, объясняет фразу» (*Mickiewicz A. Dzieła, t. X. Warszawa, 1955, s. 21 i p.*).

¹¹³ В этом отношении «Воспоминания» Пасэка типологически сопоставимы с «Приключениями Симплициссимуса», стилизованными под мемуарный жанр. Оба эти творения близки и как литературные памятники, возникшие в одну эпоху, и как ее культурно-исторические свидетельства. Сближают их и образы главных героев, хотя один из них — литературный, а другой — реальный. В таком контексте сопоставлялись здесь ранее творение Пасэка и творение Гриммельсгаузена. В таком контексте Пасэк был назван здесь польским Симплициссимусом.

осознаваемый, но и сознательно воссоздаваемый их авторами, которые свои творения предназначали уже не для самих себя и узкого круга родственников и близких друзей. В этом отношении интересным историко-литературным документом, свидетельствующим о процессе беллетризации мемуаров, является «Сделка, или описание всей жизни одной сироты» — творение Анны Станиславской, создаваемое в те же годы, что и знаменитые «Воспоминания» Пасэка. Пятнадцатилетней девочкой Анна — в результате интриг мачехи — была выдана замуж за человека, выжившего из ума, но зато богатого. Лишь королевское вмешательство помогло расторгнуть этот брак, порожденный сделкой интриганов и корыстолюбцев. Спустя некоторое время Анна обретает семью. Муж гибнет в походе. Тридцати двух лет она теряет третьего — наиболее близкого ей человека. Два года спустя не сломленная жизненными невзгодами Анна Станиславская приступает к описанию своей жизни. Возникает творение интимное и в то же время рассчитанное на общественный резонанс: в повествовании явно ощущается цель, преследуемая автором, — изложение «фабулы» (своей «истории») для назидания и предостережения читателей. Беллетризм «Сделки» проявляется и в самой стихотворной его форме¹¹⁴, характерной для современных эпических жанров (в том числе и романа). Труд этот предназначался автором для печати, о чем свидетельствует и окончательный беловой вариант с обращенными к читателю вступлением, заключением и примечаниями.

«Сделка» представляет интерес и с точки зрения дальнейших судеб линии Кромэра в истории эволюции литературной фикции. Фабульным материалом здесь являются факты собственной биографии. Последовательность их изложения (развитие сюжета) обусловлена их причинно-следственным развертыванием в реальности. Сюжетно-стилистическая схема романа здесь ощущается лишь как пункт соотнесения, эталон литературного воспроизведения, художественного моделирования реальных, имевших место в действительности коллизий, ситуаций, отношений и связей, проступая как своего рода свод принципов и схема характеристики персонажей,

¹¹⁴ Давний восьмисложный стих восьмистрочных стрóf.

зерцало приемов воссоздания фонда и атмосферы действия, предписание для применения тех или иных художественных средств в зависимости от тех или иных особенностей реального материала, подлежащего художественному переосмыслению — запечатлению на письме. Так в мемуарных жанрах обрела новое бытие и эволюционировала линия Кромэра, в то время как в романе преобладало заимствование — использование готовых сюжетных схем, обретающих польское национальное звучание благодаря специфическому колориту стилизованного звучания, наполнению национальным материалом либо одновременному использованию двух этих тенденций в национальном переосмыслении инонационального материала.

Мемуарная и эпистолярная письменность Польши XVII — первой половины XVIII в. — не только ценный документ оригинального творчества, отражающего и воплощающего национальное своеобразие польской действительности, культуры и литературы, отражающего и воплощающего в сфере как фабульной, так и стилистической. Эта область польской литературы была также школой формирования нового типа литературной фикции, приобретающего превалирующее значение со времен Просвещения.

Первый польский просветительский роман был написан в форме мемуаров.

Анна Станиславская — первая из ныне известных польских писательниц — предшествует целой плеяде женщин-литераторов периода сарматского барокко. Здесь — если речь идет о беллетризованных мемуарах — особый интерес представляет творение «доктора медицины и окулистки» (как она сама себя величает) Саломеи Регины Русецкой-Пильштыновой «Описание путешествий и приключений в жизни моей», написанное в Стамбуле (1760) и предназначенное для издания, о чем свидетельствует предисловие «К уважаемому Читателю» и оглавление, помещенное в конце рукописи.

Тринадцати лет, выйдя замуж за медика, Русецкая покидает отчий дом, выехав в Стамбул. Переняв искусство врачевания и расставшись с мужем, она — помимо Турции — побывала на Балканах, в Австрии, Германии и России. Ее приключения поистине романтичны и читаются как роман. Впрочем, роман, написанный дилетан-

том: сказывается не только характер дарования, но и степень образованности и интеллектуальный уровень этой эмансипантки XVIII в., которая благодаря врожденным способностям проходит путь от самоучки до медика-профессионала, самостоятельно устроявая свою жизнь.

Уступая Пасэку в искусстве живописания, творение Русецкой-Пильштыновой выделяется на фоне богатого мемуарно-эпистолярного наследия своего времени живостью и непосредственностью разговорного стиля изложения, как правило свободного от риторических нагромождений и утрированного использования поэтических средств и приемов, что было столь характерно для эпохи сарматского барокко. Неподдельная искренность сочетается с драматизмом отдельных сцен, яркостью жанровых зарисовок, юмором и лиричностью. Описания событий, фактов, разного рода явлений не заслоняют здесь — в отличие от большинства других известных мемуаров — образ и личность самого автора — его переживания, мысли и намерения, наконец, личную драму. Тем самым — в отличие от типичных, наиболее распространенных польских мемуаров тех времен — стирается грань между регистрацией фактов, событий, случаев и случайностей из жизни и воспроизведением судьбы человеческой, где эти факты, события, случаи и случайности — фон, контекст, причина жизненных перипетий и духовной драмы личности. В этом манера изложения Русецкой-Пильштыновой сближается с художественным типом воспроизведения, свойственным роману.

Особый интерес — как своеобразное претворение опыта эпистолярной литературы и беллетристики — представляет творение, недавно открытое проф. М. Климовичем.

В 1746 г. А. П. Заторский, ученик и последователь предвестника польского Просвещения С. Конарского, издает «Дополнение» к своей вышедшей в этом же году книге о хорошем тоне¹¹⁵. Это «Дополнение» имеет форму переписки нескольких пар друзей и влюбленных. Демонстрируя вежливый и красивый (в соответствии с западноевропейским этикетом) стиль письма,

¹¹⁵ *Zatorski A. P. Uwagi do zupełnego zabierającego się w stan małżeński szczęścia służące, t. 1. Kraków, 1746; «Przydatek do uwag zupełnemu stanowiących się szczęściu służących etc. osobliwy», t. II. Wrocław, 1746; 2-е изд. 1760.*

Заторский одновременно воспроизводит конфликт, лежащий в основе отношений переписывающихся лиц и находящий выражение в содержании писем. Такое изображение конфликта во всех его фазах — завязке, кульминации и развязке — является некоторым основанием для рассмотрения «Дополнения» в качестве своеобразного художественного произведения своего времени, как это и анализируется в исследовании М. Климовича¹¹⁶.

Барочный роман часто оперирует формой письма как художественным приемом непосредственного и экспрессивного выражения человеческих мыслей и чувств. В эпоху Просвещения Ричардсон делает этот прием основой композиции своей знаменитой «Памелы» (1740). Немного позже во многом аналогичную композицию создает в немецкой литературе последователь Ричардсона Х. Ф. Геллерт («Жизнь шведской графини фон Г***», 1747—1748, польский перевод 1755 г.), а затем во французской — Руссо («Новая Элоиза», 1761). Заторский создает¹¹⁷ лишь внешне подобный тип: само намерение автора (равно как и данное им название) свидетельствует о принадлежности этого творения к письмовнику (и лишь в рамках этого жанра можно говорить о нешаблонной реализации польского автора). В то же время характер реализации привел к тому, что возникло произведение, стоящее на грани письмовника и романа в письмах. Несомненной заслугой Заторского является оригинальная для данного периода польской литературы попытка отобразить средствами национального языка мир интимных переживаний. В письмах персонажей «Дополнения» напыщенные сарматско-барочные тирады нередко уступают место естественной, лишенной инверсий и макаронизмов речи. Кроме того, сам способ изображения конфликта в переписке, отражение его в письмах (как форме интимного изложения мыслей и чувств) знаменует (в плане сюжетно-композиционном) достойную внимания ступень развития польской литературы. шаг на пути к психологическому живописанию. В отношении как способа повествования (личные впечатления,

¹¹⁶ См.: «Pamiętnik Literacki», z. 4, 1958.

¹¹⁷ Следует отметить, что создает, по всей вероятности, самостоятельно, независимо от Ричардсона, произведения которого не были переведены в Польшу XVIII в.

излагаемые от первого лица), так и принципов отображения и характеристики действительности¹¹⁸ «Дополнение» можно соотносить с традициями национальной мемуаристики, эпистолярной литературы и гавэнды (преобладание элементов разговорной речи, отображение бытовых сцен, обыденной жизни, введение чисто польских отношений и типов).

Мемуары — литературная фикция — стиль

Произведения мемуарных и эпистолярных жанров, отражая уровень литературной культуры, ее специфику и характер, соотношение с устной традицией, в то же время представляют интересный материал для исследования формирования и развития мастерства создавать и созидать литературную фикцию на национальном материале, т. е. художественно отражать национальную действительность, материальную и духовную.

В переводимых, адаптируемых, перерабатываемых романах, пришедших извне, элементы национального если и появлялись, то лишь как отдельные ячейки, которыми польский переводчик (автор) заполнял чужую заимствованную конструкцию-сюжет. В творениях, возникших на национальной почве, уже сам национальный материал диктовал логику созидания этой конструкции. Это же распространяется и на собственно языковую сферу: не стесненный эталонами переводимого (перерабатываемого) образца, поисками национальных аналогов, польский автор окунается в родную языковую стихию и творит в соответствии с ее живыми, естественными для него и органично ему присущими нормами национального языка, в соответствии с тем, как говорит он сам и окружающая его среда. Язык дружеских встреч и официальных собраний, язык общественно-политических дебатов в разного рода государственных учреждениях (весьма многочисленных и представительных, что было обусловлено самой структурой шляхетской демократии Речи Посполитой), язык приятельских вечеринок

¹¹⁸ Запечатлевается только важное с точки зрения самого рассказчика-персонажа, только то, что удивило его, поразило, привлекло, или же только то, что имеет непосредственное значение для его интересов, то, что играет важную роль в его жизни.

и воинского бивуака, язык, почерпнутый из модных романов и заученный в школе на уроках поэтики и риторики, язык семейного общения и заезжей корчмы — все это, попадая в литературное творение, не только способствовало художественно адекватному воссозданию исторической специфики эпохи, ее колорита, самих языково-стилистических норм, но и запечатлеvalo отражающийся в языке тип культуры, широту кругозора, характер мировосприятия, интеллектуально-психологический уровень и социальный облик персонажей, а прежде всего, естественно, главного героя (если речь идет о мемуарных жанрах), коим является сам автор-повествователь.

**Роман сарматского барокко:
польская трансформация прециозности**

Особенность языковой семантики повествования обретает особые функции и значение в романе сарматского барокко, которое становится ведущим с конца XVII в. Многочисленные переводы и переработки западноевропейской — прежде всего прециозной — прозы, издаваемые в это время в Польше, представляли стилистически перевоплощенными, причем это не был польский аналог стиля оригинала. Это был польский аналог («аналог»?) типа культуры¹¹⁹. Действие такого варианта происходило в той же, что и в оригинале, стране и среде, герои выступали под теми же именами, перед глазами польских читателей представал тот же конфликт и разыгрывались те же события, однако все это было представлено так, как если бы происходило в Польше, — все это соответствовало типу общения в Речи Посполитой, было созвучно представлениям польских чита-

¹¹⁹ В Польше не было салонов, играющих столь значительную роль в судьбах европейской культуры, искусства и литературы. Начиная с XVI в. польский королевский двор, дворцы отдельных высокообразованных магнатов и представителей духовенства не были институтами с постоянной и определенной линией культурной политики, выкристаллизовавшимся типом меценатства, неугасающим очагом инспирации: сказывалась — наряду с иными социально-историческими факторами — инертная сила давних традиций, чуждость польской культуре выборных королей-иностранцев, равно как и само отсутствие стабилизации в эпоху частых войн и социально-политических потрясений.

телей, естественно для них — их нравов, обычаев, манер, наконец, самого стиля (точнее — в зависимости от среды, ситуации и места действия — стилей) изъяснения.

Теперь — с перспективы времени — эффект сопоставления западного оригинала и польского варианта будет только комичен. Для читателя. Для читателя, который такого рода сопоставление воспримет по аналогии с сопоставлением вергилиевой «Энеиды» с «Энеидой» Котляревского¹²⁰. Исследователю же сведение национального оригинала и инонационального варианта на одну плоскость, один уровень сравнительного анализа приносит интересный материал, дающий представление о характере и закономерностях изменений, направленности и типе смещений в семантике языкового слоя «раздвоившегося» на два национальных варианта произведения — процессов, таящих в себе суть национального переосмысления инонациональной фабулы при сохранении внешних ее атрибутов (композиция, сюжетная реализация фабулы, персонажи, события и ситуации, время и место действия).

Именно в этой сфере языковых фактов таится ключ к рецепции западноевропейского романа в Польше периода сарматского барокко.

Творения Фенелона, Д. А. Марини, де Скюдери, д'Онуа и многих второстепенных писателей, творящих в русле ведущих тенденций своего времени, воспринимались польским читателем как близкие окружающей его польской действительности, соответствующие его обычаям, нравам, представлениям, вкусам — как будто действие этих романов и не происходило в чужих, столь отличных от Речи Посполитой по своей культуре, общественному укладу и государственному устройству стра-

¹²⁰ С научной точки зрения это последнее сопоставление нелогично, ибо творение Котляревского не что иное, как *задуманное* травести творения Вергилия, его литературное переосмысление, реализованное в соответствии с канонами героин-комической поэмы. Переосмысление же западного романа в литературе сарматского барокко осуществлялось на основе приведения его фабульно-стилистического звучания в соответствие с актуальными культурно-историческими реалиями польской действительности. Комический эффект сопоставления такого рода явлений — результат контраста двух типов культур, трансформация изысканных героев в персонажи, которым под стать контуш, слущкий пояс, козацкий оселедец да сарматский ус.

нах, как будто их герои носили не парики и камзолы, а контуши и слущкие пояса, были не салонными дамами и кавалерами, а шляхтичами и шляхтянками с присущими им манерами, стилем изъяснения, типом общения. Такого рода метаморфозы претерпевали на польской почве даже западноевропейские произведения с фантастической фабулой, лишенной, как правило, в силу самой своей специфики национального колорита. В этом отношении интересна «Фабула о князе Адольфе» (изд. 1752 г.) Э. Дружбацкой — поэтическое повествование о чудесном перенесении повелителя Роксолании на остров, где правит богиня Счастье. Князь и богиня воспылали страстью. В любви и неге триста лет пролетело для них незаметно: остров был неподвластен Времени. Случайно узнав об этом, закрутил князь, захотелось ему повидать родные места. Но едва он покинул остров, как был достигнут и коварно умерщвлен давно уже разыскивающим его Временем.

Творение Дружбацкой — переработка вставной новеллы из II ч. романа «Histoire de Nypolite, Comte de Duglas» (1690)¹²¹, принадлежащего перу графини М. К. д'Онуа, известной французской романистки (некоторые ее произведения переиздаются до сего времени). Роман этот был переведен Юзефом Рачиньским (1-е изд. — 1743, 2-е — 1756 г.). Трудно сказать, воспользовалась ли Дружбацкая оригиналом или переводом — тем более, что и прозаический вариант Рачиньского, и стихотворная «Фабула» Дружбацкой характерны типичной для сарматского барокко полонизацией, сочетающейся с тенденцией к «реализму». Произведение Дружбацкой, как крупнейшего художника сарматского барокко, заслуживает в этом отношении особого внимания. Стремление приблизить действие, персонажей и фон к реальности¹²² — видимой (польским писателем) действительности, наблюдаемому (польским читателем) окружению — сказалось в типичном для сарматского барокко натуралистическом выписывании деталей, тщательном воспроизведении того, что в оригинале было лишь слегка намечено или очерчено легким контуром, окрашено

¹²¹ *Borowy W. Družbacka i pani d'Aulnoy.* — «Pamiętnik Literacki», 1920.

¹²² А тем самым — к польско-сарматскому читателю, обожающему конкретность лишь в ее кондовости и ядрепости.

полутонами, лишь оттеняя действие (дворцы, интерьеры, убранство, пейзаж, зрелища и т. п.). Сарматизм любил «натуральность», конкрет, очерченный рельефно и вычурно, расцветченный ярко и пышно, да притом оправленный в тяжелую (побогаче да подороже!) раму с резьбой в золоченом древе либо словесах — этих свидетельствах соответственно материального и «эрудиционного» престижа.

Там, где для высокообразованного человека Запада было достаточно намека, для «сармата» требовался опус на тему с тезисом и антитезисом, с параллелями библейскими, мифологическими и историческими, с цитатами из авторитетов, с панегириками и анафемами, чтобы в конце все эти бисерные нити риторики стянуть в единый узел утверждения и назидания.

Так изысканные, отражающие высокую культуру мыслей и чувств высказывания, монологи и диалоги персонажей оригинала превращались в типичные перлы доморощенной сарматской риторики. То, что отражало внутренний мир, легкие полутона, гамму психологических состояний, теперь превратилось в демонстрацию владения риторической техникой — явление столь характерное для сарматского типа общения, отражающее (по сарматским представлениям) эрудицию и одновременно выступающее как сарматский аналог светской беседы и официальных речей.

Легкие полутона — живописующие, психологические, интеллектуальные, — которые в оригинале ласкали взор, волновали чувства, побуждали воображение, здесь превращались в аляповатые мазки, контрастное накладывание негармонирующих красок — без сочетаний, оттенков и переходов.

Там, где для человека новой западной культуры нужно было дать лишь контур, стимулирующий ассоциативные связи, детерминирующий работу воображения, возбуждающий труд фантазии, — здесь надлежало этот данный контур заполнить граненым камнем, разукрасить золотом и самоцветами, устлать коврами (персидскими) и затенить древами (экзотическими). Именно это — конкретное, цветастое и роскошное — пленяло сарматский взор и пробуждало сарматское воображение.

Так фон, оттеняющий действие, выдвигался на первый план, это действие оттесняя. Атмосфера духовного

преображается в атмосферу материального. Дворцы, одежды и развлечения персонажей затмевают самих персонажей, их мысли, чувства, переживания.

Продиктованные национальным типом культуры, вкусами и потребностями местных читателей, смещения в заимствованной инонациональной структуре охватили и фабульно-событийную сферу: так, любовь князя и богини завершается «законным» венчанием по католическому обряду; столь же соответствуют литургическим предписаниям и местные «крестины»; так же недопустимы здесь и разводы¹²³.

В результате такого рода смещений, обусловленных типом национальной культуры, исчезает поэтическая дымка, филигранная отточенность, благородная изысканность и обаяние сказочности оригинала. Этому способствуют и специфические для сарматского барокко смещения в лексике и фразеологии: оперирование прозаизмами, обыденными словами и разговорными оборотами.

Тенденция к натурализации предмета описания сочетается с тенденцией натурализации самого описания. Такое стилистическое оформление поэтической фабулы прозаическим материалом живого разговорного языка, свойственного обыденному общению, приблизило эту фабулу к польскому читателю, его вкусам, представлениям, потребностям — типу восприятия, но это — придав ей новое качество — одновременно и отдалило ее от первоисточника¹²⁴.

Роман и проблемы оценки сарматского барокко

На рассмотренном выше примере видно, сколь неоднозначно может быть (и, как правило, всегда бывает) литературное явление (эпоха — период — направление — произведение).

¹²³ Ср.: *Borowy W. Drużbacka i pani d'Aulnoy*, s. 35.

¹²⁴ Вышеизложенные факты дают интересный материал для истории и теории художественного перевода в барочной Польше. Проблемы эти еще ожидают своего исследователя. (Искусство перевода в следующей — просветительской — эпохе было рассмотрено в ценной работе Я. Зентарской: *Ziętarcka J. Sztuka przekładu w poglądach literackich polskiego Oświecenia. Wrocław etc.*, 1969. Об этой книге см. мою рецензию в бюллетене ВГБИЛ «Современная художественная литература за рубежом», 1971, № 3.)

Сарматское барокко — явление, изученное еще менее полно, чем барокко, при всех своих особенностях, отмеченных явными чертами упадка и вырождения, в то же время продолжало и в некоторой степени даже углубило процесс формирования национального облика польской литературы¹²⁵. Причем, может быть, окажется, что, завершая этот процесс в древнепольской литературе, сарматское барокко в то же время таит в себе истоки нового национального облика новой польской литературы. Это относится и к стилю, и к фабульно-сюжетной сфере. Констатируя их несомненную примитивность (в сопоставлении не только с современной им литературой Запада, но и с предшествующими этапами развития национального литературного процесса), следует в то же время принимать во внимание факт, что здесь — зародыши тенденции, которая кристаллизуется в эпоху Просвещения и расцветает во времена романтизма (от национальной тематики, героя, проблем, стиля — к национальному самосознанию). Именно в период сарматского барокко в польской литературе особенно усиливается идущий еще от Средневековья процесс насыщения фабулы национальными реалиями, придающими специфически польский колорит действию и фону, на котором оно разыгрывается, обуславливающими национальный облик персонажей, темы, идей. Воздействие национальных реалий охватывает и сам стиль повествования — языковой материал и манеру изложения. В результате все произведение как художественная целостность, его атмосфера были пронизаны национальным духом.

Связанная с Западом, польская литература с первых веков своего существования опиралась на исторически сменяющиеся поэтики, приходящие с Запада и общие для всего типа западнохристианской цивилизации. В Польше, как и в других западноевропейских литературах, каждая из этих поэтик — при всей общности своей специфики — получала определенное национальное звучание, обусловленное самой сферой ее применения и фун-

¹²⁵ Характерно, что именно в это время столь широкую популярность приобретает народная песня — застольная, обрядово-бытовая и др., — которая начинает оказывать влияние на литературу, проникать в нее и приобретать литературное звучание.

кционирования. Однако во времена сарматского барокко западная поэтика впервые обретает польское звучание в такой полноте. По-видимому, причина и сущность этого — в слиянии «официальной литературы» с «литературой устной», являющейся специфическим порождением шляхетской культуры. Процесс этот сложный и неоднородный. В нем можно выявить присутствие разнородного национального фольклора — шляхетского, городского, крестьянского. По-видимому, в какой-то степени назреванию и кристаллизации письменно-беллетристической формы этого процесса способствовало совизжальское течение¹²⁶. В конечном итоге этот симбиоз трансформированной на польской почве западной поэтики и фольклорной стихии породил литературу, являющуюся художественно адекватным отражением (и воплощением) культуры сарматского барокко — ее идейно-эстетических и интеллектуально-психологических стереотипов.

При общей оценке данного периода следует принять во внимание и ту роль, которую сыграло сарматское барокко в популяризации литературы, приданию ей массового характера, а тем самым — в распространении широкой литературной культуры. В этом отношении художественный уровень литературы сарматского барокко находится в обратно пропорциональной зависимости от ее социального значения.

Сарматское барокко заслуживает пристального внимания и если речь идет о романе. Распространение, популяризация и культура нового западноевропейского романа в Польше, появляясь в XVII в., усиливается к его концу, обуславливая продиктованный читательскими запросами рост числа переводов и переработок в первой половине XVIII столетия. Это внесло качественные изменения в судьбы романа на польской почве: характерное для XVII в. влияние эпической поэмы вытесняется собственно романической техникой повествования; стихотворная форма постепенно уступает место прозаической. Присутствие западноевропейского романа и его

¹²⁶ Естественно, эти фольклорно-литературные явления имели социально-историческую подоплеку: идеология, культура, школа (что уже ранее здесь рассматривалось). В отношении литературы сарматского барокко в качестве главных детерминантов выступают идеология сарматизма, шляхетская культура и школа периода победившей Контрреформации.

постоянно увеличивающаяся популярность, стимулируя творчество национальных писателей и переводчиков, в то же время способствовало дальнейшему развитию на польской почве культуры жанра, что в сумме подготовило появление польского просветительского романа — нового жанрового типа новой литературной эпохи.

6. ПОЛЬСКОЕ БАРОККО И РОССИЯ

Польская литература XVII в. занимает ведущее место в славянском мире. Сильное воздействие оказывает она на восточно-славянские литературы. После двух эпох южнославянских влияний пришло влияние западнославянское, открывающее пути к науке, культуре и искусству Западной Европы. Именно из Польши приходят к нам популярные в свое время на Западе сборники нравоучительных повестей и рассказов «Великое Зерцало»¹²⁷, «Римские Деяния», сборник новелл, басен, анекдотов, шуток и изречений «Апофегмата», рыцарские повести «Мелюзина», «История об Оттоне цесаре римском», распространенная у нас «История о рыцаре Петре Златых Ключей», назидательные повести, как, например, «История семи мудрецов» и др.¹²⁸ Эти переводы оказали большое влияние на русскую литературу не только в XVII—XVIII вв. Судьбы отдельных мотивов можно проследить в творчестве Державина, Пушкина, Некрасова, Толстого, Гаршина и др., а также в лубочной литературе XVIII — начала XX в. Русская культура XVII в. вбирала лишь то, что соответствовало ее особенностям, уровню ее развития и обусловленным им потребностям. В Польше XVII в. эти творения Средневековья функционировали как явление массовой культуры. У нас они сошли до аналогичного уровня к концу XVIII в.

¹²⁷ Уточняя данные, приводимые русскими исследователями «Зерцала» А. Н. Веселовским, А. Н. Пыпиным, П. В. Владимировым, А. С. Орловым, О. А. Державиной, следует отметить, что польский перевод этого латинского творения (1605) Иоанна Майора, сделанный Шимом Высоцким, появился в 1612 г.

¹²⁸ Ныне из русских переводов с польского, сделанных в XVI в. известно 26; в 1-й половине XVII в. — 13, а во 2-й — 114 (см.: *Луппов С. П.* Книга в России в XVII веке. Л., 1970, с. 17). В большинстве это были переводы произведений светского характера, что, по-видимому, отражает потребности русской культуры в процессе ее секуляризации.

В XVII же веке они вместе с новой тематикой и формой принесли новые идеи, свежие мысли, близкие новому мироощущению, порожденному теми социально-экономическими сдвигами, которые переживало русское общество. Из Польши к нам пришли басни Эзопа, отдельные новеллы «Декамерона» Боккаччо, «Метаморфозы» Овидия и «История Иудейской войны»¹²⁹ Иосифа Флавия. Одновременно переводятся польские фавеллы, фразы, шутки, песни и стихи (духовные и светские). Сильное влияние на развитие русской поэзии оказала польская теория и польский силлабический стих; а на развитие театра и театрализованных зрелищ — теория и практика школьных сцен Польши. «Ученость» и «книжность» шли к нам либо прямо из Польши, либо при посредничестве украинских и белорусских книжников, прошедших польскую школу поэтики и риторики. Это влияние прослеживается от Симеона Полоцкого до Ф. Прокоповича и его учеников в первой половине XVIII в. Идеино-политическая и философско-религиозная несовместимость восточнославянских и польских национальных, государственных и теологических доктрин отнюдь не означала несовместимость эстетическую, художественную. Характерный пример: имевшая столь громадное значение для судеб науки, культуры, литературы и искусства восточных славян в XVII в. Киево-Могилянская академия, противопоставляясь в своей идеино-философской теории и практике католицизму польских воевод, в то же время использовала поэтику и риторику своих противников. Или — если речь идет не об институте, а личности — пример Симеона Полоцкого, крупнейшего и влиятельнейшего восточнославянского писателя XVII в., который творил в духе теоретических предписаний польской поэтики и риторики, а также писал по-польски и на латыни, ибо эти языки были не только более совершенны в отношении литературной

¹²⁹ Впервые на Руси творение Флавия появилось в переводе с греческого в конце XII в. (см.: *Истрин В. М.* «Иудейская война» Иосифа Флавия в древнерусском переводе. — «Учен. зап. высшей школы г. Одессы», т. II, с. 27—40; *Мещерский Н. А.* Из наблюдений над древнерусским переводом «Истории Иудейской войны» Иосифа Флавия. — «Доклады АН СССР. Сер. 13», № 2, 1930, с. 19—25; *Гудзий Н. К.* «История Иудейской войны» Иосифа Флавия в древнерусском переводе. — «Старинная русская повесть». М.—Л., 1941, с. 38—47). Новый перевод с польского относится ко 2-й половине XVII в.

культуры, художественной экспрессии¹³⁰, но и являлись средством межславянского (польский) и общеевропейского (латынь) общения и приобщения к западноевропейскому типу культуры. Во второй половине XVII в. польский язык постепенно становится языком двора и образованной среды, играя ту роль, которая впоследствии выпала на долю французского. Его влияние охватывает лексику, морфологию, фонетику. Польский язык обрел и массовую популярность: по словам С. Полоцкого, в Белоруссии, на Украине и в Москве многие полюбили «сладкое и согласное пение польския Псалтири стиховно предложения», а некоторые хотя и пели кан-

¹³⁰ Естественно, речь идет о соотношении с русским литературным языком, возникшим на народной основе. Эта новая стилистическая система, зарождающаяся в некоторых жанрах («хождения», повести, публицистические творения, разного рода руководства бытового, хозяйственного, лечебного и прочего характера) в конце XVI в., обретает определенность в середине XVIII в. (см.: *Виноградов В. В. Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв. М., 1938*). В XVII же веке церковнославянский книжно-литературный язык еще сохраняет ведущую роль. По своим художественно-экспрессивным возможностям он может быть сопоставим с латынью и польским, правда лишь в пределах тех жанров, которые были свойственны и древнерусской письменности. В этой связи следует отметить влияния генетического и связанного с ними языкового характеров на русскую письменность, идущие из письменности белорусской и особенно украинской, которые одновременно играют роль посредников в проникновении к нам польских и западноевропейских веяний. Здесь наряду со школьными поэтиками и риториками следует отметить роль тех жанров (как, например, вирши, театральные сочинения), которые ранее — по сравнению с древнерусской литературой — были освоены литературными украинской и белорусской. Этот процесс усвоения опыта соседних восточнославянских литератур (а через их посредничество — и литературы польской) особенно усиливается после воссоединения Украины с Московским государством. Для русского литературного языка это был период заметного западноевропейского влияния, получившего отражение прежде всего в лексике и отчасти в синтаксисе. С середины XVII в. благодаря прежде всего украинскому посредничеству в русский язык проникает определенное количество латинских слов, укоренившихся ранее в письменности Юго-Западной Руси, причем многие из них сохранили первоначальные черты польского посредства. Собственно польское воздействие на русский язык этого периода также просматривается весьма отчетливо. Об этом, в частности, писал академик Виноградов, отмечая также и факт проникновения к нам определенного количества слов из западноевропейских языков в том их облике, который они обрели в польском (см.: *Виноградов В. В. Очерки..., стр. 30—33*). О польско-русских языковых связях, см.: *Kochman S. Polsko-rosyjskie stosunki językowe od XVI do XVIII w. Słownictwo. Ossolineum, 1975*.

ты «мало или ничтоже знающе» польский, но «от сладости пения увеселяющесея духовне»¹³¹. Это побудило Симеона перевести «Псалтырь» на русский. Его популярнейшая «Рифмотворная Псалтырь» (1768, изд. 1680 г.) создавалась под влиянием ренессансной «Псалтыри» Я. Кохановского (известной на Руси и в подлиннике). Эта книга была одной из тех, что стали для будущего реформатора русского стиха М. В. Ломоносова «вратами учености»¹³².

Польская трансформация западноевропейских мотивов и стилей, проникая на Украину и в Белоруссию, подвергалась здесь новой, очередной адаптации в соответствии с местными традициями и актуальными общественными потребностями. В этом преобразованном своем облике они попадали на земли Московского государства (наряду с аналогичными веяниями, шедшими сюда и непосредственно из Польши), где опять подвер-

¹³¹ Симеон Полоцкий. Избранные произведения. М.—Л., 1953, с. 213.

¹³² Помимо указанных здесь ранее работ, посвященных древнерусско-польским взаимосвязям, следует отметить исследования Р. Лужного, увенчанные своего рода суммирующей статьей «Literatura polska w Rosji w wieku XVII i XVIII (Problematyka, stan i potrzeby badań)». — «O wzajemnych powiązaniach literackich polsko-rosyjskich». Wrocław etc., 1969. В этом сборнике см.: *Krzyżanowski J.* Z pogranicza folkloru polskiego i rosyjskiego; *Lewin P.* Intermedia wschodniosłowiańskie a intermedia polskie. См. также: *Lewański J.* Związki literackie polsko-ruskie w dziedzinie dramatu wieku XVII i XVIII. — «Z polskich studiów slawistycznych». Warszawa, 1958; *Pozdniejew A.* Polskie pieśni w rękopiśmiennych śpiewnikach rosyjskich XVII—XVIII wieku. — «Pamiętnik Literacki», 1962, z. 1—2; *Lewin P.* Intermedia wschodniosłowiańskie XVI—XVIII wieku. Wrocław etc., 1967; *Лужный Р.* Древнепольская традиция в литературе русского Просвещения. — «Русская литература XVIII века и ее международные связи». Л., 1975; *Malek E.* Romans staropolski na Rusi. Stan i potrzeby badań. — «Slavia Orientalis», 1976, N 3.

Опытом обобщения этой проблематики являются соответствующие разделы университетского учебника «Literatura rosyjska» (t. I. Warszawa, 1970; 2-е изд. — 1976), написанные В. Якубовским и Р. Лужным.

Из давних работ заслуживают внимание: *A. Croiset van der Kop.* Die Russische Übersetzungen polnischer Literaturwerke. Ein Beitrag zur Geschichte der Geistigen Bildung Russlands in XVI und XVII Jahrhundert. — «Archiv für slawische Philologie», 1909, XXX, H. 1—2, s. 57—89; *A. Croiset van der Kop.* Altrussische Übersetzungen aus dem Polnischen. I. De morte prologus. Berlin, 1907; *Łoś J.* Na marginesie «Rozmowy Mistrza ze Śmiercią». Lwów, 1925.

гались местной адаптации или корректировке. В свою очередь этот внутренне дифференцированный восточно-славянский вариант использовался южными (православными) славянами, которые в силу этнической и религиозной общности, равно как и общности политических устремлений (общий враг в лице Османской Порты), обращались к политическим и культурно-историческим свершениям восточных славян¹³³.

Значение литературы польского барокко выходит далеко за собственно национальные рамки. Если учесть ее ключевую роль в распространении ценностей западноевропейской цивилизации среди восточных славян и повышенный интерес этих последних к оригинальным творениям своих западных собратьев, ясно, что изучение польской литературы эпохи Барокко поможет выявить генезис ряда важных явлений в украинской, белорусской и русской литературах, равно как в архитектуре, живописи, культуре, поможет понять как общие закономерности и взаимосвязи в развитии славянских литератур, так и роль каждой из них в общеславянском литературном процессе — поможет тем самым создать в будущем их общую историю. Некоторые предпосылки для этого уже имеются. Особо и с особенной благодарностью следует вспомнить ценное наследие старого отечественного литературоведения и прежде всего работы Ф. И. Буслаева, А. Н. Пыпина, А. Н. Веселовского — зачинателей и основоположников изучения нашей литературы в ее славянском и общеевропейском контексте. Эти ученые создали солидный фундамент, на котором, однако, до сих пор еще не возведено соответствующее здание. Имеющийся ныне обширный историко-литературный материал и фактографические данные далеко не полностью переосмыслены в свете им современных философско-эстетических представлений и категорий. Именно в этой связи особую актуальность в нашем литературоведении обрела проблема барокко.

У нас термин «барокко» применительно к русской литературе конца XVII — начала XVIII в. впервые — и весьма осторожно — употребляется Л. В. Пум-

¹³³ О роли Украины и России в барочной письменности народов Югославии XVII—XVIII вв. см.: *Павић М.* Историја српске књижевности барокног доба. Полит. Београд, 1970.

пмянским¹³⁴, который утверждал наличие связей отечественной литературы с литературой немецкой (вторая силезская школа). Вообще же сам термин «барокко» в отношении русской литературы¹³⁵ был у нас введен не этим ученым (как полагает Д. С. Лихачев¹³⁶), а Б. Пуришевым¹³⁷ и Д. Благим¹³⁸ при характеристике творчества Г. Р. Державина. Проблема русского Барокко как особого историко-литературного этапа была впервые поставлена и рассмотрена И. П. Ереминым в исследовании «Поэтический стиль Симеона Полоцкого» (ТОДОРЛ. М.—Л., 1948, т. VI). Однако эта ценная работа (которая до сих пор является единственной, если речь идет о введении в научный обиход конкретного, фактографического материала, связанного с русским литературным барокко) довольно долго оставалась явлением единичным. В последние годы общеевропейский интерес к барокко в некоторой степени распространился и на советское литературоведение. Появился ряд интересных работ, посвященных проблеме барокко в русской литературе (здесь прежде всего следует выделить известные исследования Д. С. Лихачева и А. А. Морозова). Вопрос этот весьма сложный и мало исследованный у нас. И тем большее значение — при всей их полемичности, а может быть, и благодаря ей (ведь, как говорили древние, в спорах рождается истина) — приобретают работы этих ученых, благодаря которым не только по-новому и глубоко освещается целый ряд важных явлений, но и устраняются многие явно устаревшие, ошибочные, порой упрощенные или просто вульгаризированные суждения о барокко в восточнославянских литературах.

¹³⁴ Пумпянский Л. В. Треднаковский и немецкая школа разума.— «Западный сборник», 1. М.—Л., 1937.

¹³⁵ По отношению к искусству и литературе Запада термин «барокко» в советской науке еще раньше употреблялся Луначарским в курсе лекций, прочитанных в 1923—1924 гг. в Коммунистическом университете им. Я. М. Свердлова. См.: *Луначарский А. В. История западноевропейской литературы в ее важнейших моментах*, ч. 1. М., 1924.

¹³⁶ Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков. Л., 1973, с. 202.

¹³⁷ См. статью «Барокко»: «Литературная энциклопедия», т. 1. М., 1929, с. 354.

¹³⁸ См. статью «Державин»: «Литературная энциклопедия», т. 3. М., 1930, с. 217.

В дискуссиях о барокко в России — было ли оно у нас, была ли это эпоха или одна из тенденций эпохи — сталкиваются разные аргументы, различные системы доказательств, опирающиеся, однако, в основном на одни и те же литературные факты. Эти факты подвергаются различным, иногда прямо противоположным интерпретациям, где в качестве исходного пункта рассуждений-доказательств берутся одни и те же формально-тематические приемы, встречающиеся в определенном произведении, творчестве одного писателя, наконец, литературном наследии целой исторической эпохи. Взаимосключаемость выводов, полученных полемизирующими сторонами, опирающимися на один и тот же фактографический материал, обусловлена в значительной степени тем, что недостаточно вычленили из художественной ткани произведения определенные приемы как таковые. Важно выявить их функцию, характер взаимодействия и тип взаимодействия. Эти качества в разные эпохи отнюдь не адекватны (в отличие от приема как такового), они изменяются, обретают разный философско-эстетический, разный сугубо содержательный и соответственно сугубо формальный смысл, отражая исторически разные типы художественного видения и мироощущения. Чтобы постичь внутреннюю специфику данных явлений, т. е. реконструировать их структуру, необходимо освоить и привлечь материалы соответствующих данному отрезку времени поэтик. В противном случае современному литературоведу не избежать элементарных ошибок анахронизма, когда представления, понятия, опыт и эмоции его, человека иной эпохи, соотносятся с явлениями прошлого и тем самым интерпретируют их в духе настоящего. Археологи, искусствоведы обезопасили себя от такого рода смещений: реконструируя памятники прошлого, они руководствуются философско-эстетическими представлениями этого прошлого. Для историков литературы такими неоценимыми свидетельствами воззрений давно минувших эпох являются поэтики. Вплоть до времен романтизма поэтики — школьные и светские — были не только учебниками, на которых воспитывались поколения читателей и писателей, не только творениями, формирующими художественные представления, вкусы, стиль изъяснения, но и своего рода литературными кодексами, которые одно-

временно и детерминировали, и отражали специфику литературной практики и — шире — литературной культуры определенной страны, определенной эпохи. Поэтики не были явлениями застывшими. Они изменялись вместе с развитием литературного процесса. Крупнейшие творцы, гении, которые всегда были лишь единицами, расширяли или даже опрокидывали своим художественным творчеством отдельные общеобязующие эталоны и со временем сами возводились в эталоны поэтиками последующих времен. Причем речь идет не только о разных, сменяющих друг друга литературных направлениях, но и явлениях внутри одного и того же направления. Это можно проследить даже на примере классицизма, наиболее формализованного, т. е. обладающего наиболее высоким (в сопоставлении с предшествующими литературными тенденциями) теоретическим самосознанием и, что следует из этого, наиболее кодифицированном из литературных направлений. При этом, если речь идет о внутридоктринальных изменениях, имеются в виду не только национальные разновидности классицизма, но и их первоисточник — французский классицизм XVII—XVIII вв.¹³⁹

Изучение поэтик необходимо для проникновения в идейно-художественную суть творений прошлого, для познания специфики художественного видения писателей минувшего и типа восприятия читателей тех времен. Поэтому без знания поэтик невозможно решать узловые проблемы давних литературных эпох. Без привлечения литературно-теоретической мысли прошлого споры о специфике художественных явлений могут оказаться малопродуктивными ввиду опасности интерпретационного сдвига, когда современные представления (не говоря уже об эмоциях!) современного литературоведа подменяют представления теоретиков далекого прошлого, теоретиков, отражающих специфику мировосприятия и художественного видения своего времени.

Между тем у нас в отношении изучения древнерусской литературной теории после работ Н. Петрова (пе-

¹³⁹ Ср.: Bray R. La Formation de la doctrine classique en France. Paris, 1927. Bunnep Ю. Б. Формирование классицизма во французской поэзии начала XVII в. М., 1967; Pietraszko S. Doktryna literacka polskiego klasycyzmu. Wrocław etc., 1966.

чатавшихся с 60-х годов XIX в. в «Трудах Киевской духовной академии»), В. Перетца¹⁴⁰ и В. Резанова¹⁴¹ сделано не так уж много. Украинское литературоведение пополнилось книгой Г. Сивоконя «Древние украинские поэтики»¹⁴². Следует отметить, что зарубежные слависты изучению поэтик уделяют особое внимание. Первенствуют здесь поляки — вот лишь некоторые из новых работ, появившихся в последнее время: З. Шмыдтова «Поэты и поэтика» (1964), С. Петрашко «Литературная доктрина польского классицизма» (1966)¹⁴³, Б. Отвиновска «Модели и стили прозы в дискуссиях на рубеже XVI и XVII вв.» (1967), З. Рындух «Наука о стилях в польских риториках XVII в.» (1967), Э. Сарновска-Тэмэриуш «Мир мифов и мир значений. М. К. Сарбевский и проблемы знаний о древности» (1969), Т. Михаловска «Между поэзией и красноречием. Условности и традиции древнепольской новеллистической прозы» (1970), Я. Соколовска «Споры о барокко» (1971) и др., как например, новейшая книга Э. Сарновска-Тэмэриуш «Путь на Парнас. Проблемы древнепольских знаний о поэзии» (1974). Особо следует отметить осуществленное С. Скиминой критическое издание (1954, 1958) поэтики М. К. Сарбевского, снискавшего в свое время европейскую известность.

Непосредственный интерес для наших специалистов наряду с этими исследованиями представляет книга Паулины Левин «Лекции поэтики в русских учебных заведениях XVIII в. (1722—1774) и польские традиции»¹⁴⁴. Здесь описаны найденные автором новые, не-

¹⁴⁰ Перетц В. Историко-литературные исследования и материалы, т. I, СПб., 1900.

¹⁴¹ Резанов В. К истории русской драмы. Экскурс в область театра иезуитов. Нежин, 1910; Резанов В. К истории русской драмы. Поэтика М. К. Сарбевского по рукописям музея кн. Чарторыйских в Кракове. Нежин, 1911.

¹⁴² Сивоконь Г. Давні українські поетики. Харків, 1960.

¹⁴³ Об этой книге см.: Лупатов А. В. Проблемы классицизма. — «Советское славяноведение», 1969, № 3.

¹⁴⁴ Lewin Paulina. Wykłady poetyki w uczelniach gosyjskich XVIII w. (1722—1744) a tradycje polskie. Wrocław etc., 1972. О книге П. Левин см.: Лупатов А. В. Польское Возрождение и Барокко в русских поэтиках XVIII века. — «Русская литература», 1974, № 4. Более подробно основные положения этой книги изложены мною в «Реферативном журнале», сер. 7, 1974, № 1, с. 142—145.

исследованные или малоизвестные рукописные школьные поэтики, проанализированы некоторые содержащиеся в них материалы в сопоставлении с материалами польских поэтик и получен ряд выводов, показывающих, где, какими путями, как и в чем проникали в русскую теоретическую мысль (а отсюда и в художественную практику) эстетическое наследие античности, переосмысленное представителями западноевропейского и польского Возрождения и Барокко, наследие, которое попадает к нам через Польшу при украинском и белорусском посредничестве.

Итак, русская теоретическая мысль, по крайней мере, в XVIII в. (а возможно, и раньше, как это было на Украине и в Белоруссии) вобрала и использовала концепции М. К. Сарбевского и Э. Тесауро. Из поэтов польского Барокко пользуются известностью прежде всего тот же Сарбевский, П. Кохановский, А. Инэс, С. Твардовский, В. Коховский, С. Невеский и др. В то же время барочные тенденции отнюдь не всегда выступают в своем «чистом» виде: как в теории, так и в художественной практике они переплетаются с ренессансными веяниями (в этом отношении, если речь идет о польских воздействиях, знаменательна известность Я. Кохановского). По-видимому, уже теперь можно полагать, что барокко в России не являло собой облик эпохи, как, например, это было в Польше XVII—первой половины XVIII в. Оно проникало к нам наряду с другими веяниями — более ранними (например, некоторые произведения античности, средневековая проза, ренессансная поэзия) и более новыми, сосуществуя и взаимодействуя с местными литературными традициями. Однако для полной реконструкции литературного процесса в России XVII—XVIII вв. необходимо дальнейшее изучение давней русской теоретической мысли, а *в ее свете* и художественной практики начиная с XVII в.

Здесь, не вдаваясь в споры — было или не было барокко в литературах восточных славян, — следует отметить, что все, приходившее из Польши XVII — первой половины XVIII в. к восточным славянам, было проникнуто барочным духом и облачено в барочную форму. Даже творения Ренессанса, которые в новую эпоху подвергались идейному и формальному переосмыслению в

духе новых веяний. Несущие на Русь свет новых идей украинские и белорусские книжники — от безвестных и малоизвестных до Симеона Полоцкого и Феофана Прокоповича — прошли польскую школу, где и поэтика, и риторика отражали (и воплощали) дух времени. Литературная практика и теория этих книжников соответствуют усвоенным ими обязующим канонам барокко¹⁴⁵. Но существовало ли на Руси барочное мироощущение в более широком масштабе? А если и существовало в тех или иных массовых формах, было ли оно осмысленным? Иначе — скрывалось ли за барочными явлениями в литературе, искусстве, культуре Руси барочное самосознание?

Русские переводы, переработки и подражание польским кантам, поэзии, прозе, театрално-зрелищным действиям были подражанием барочным формам, канонизированным и предписанным школьными поэтиками и риториками. Но насколько адекватны были эти переводы, переработки и подражания? Адекватны философски и эстетически? Стилистически и идейно? Отражались ли на них и качественно видоизменяли ли русские традиции и русская актуальность, русские чаяния и русские потребности?

На это могут ответить лишь конкретные исследования, конкретное сопоставление польского и русского материала. Здесь необходимы совместные усилия польских и русских ученых, наших специалистов по русской литературе и наших полонистов.

¹⁴⁵ Говоря о воздействиях польского барокко, следует учитывать и выводы Л. В. Пумпянского о проникновении к нам барочных веяний, также в их немецком варианте (вторая силезская школа) — этом местном аналоге европейского концептизма, типологически близком концептизму польскому и генетически восходящему к общему источнику — маринизму в итальянской литературе. В данной связи можно выдвинуть предположение, что более ранние польские барочные веяния в русской литературе подготавливали предпосылки для восприятия ею эстетически подобных тенденций из других литератур.

ЭМПИРИЧЕСКОЕ И РАЦИОНАЛЬНОЕ: ПРОБЛЕМЫ ФАКТОВ И ПРОБЛЕМАТИЧНОСТЬ ОБОБЩЕНИЙ

В ходе этой работы, в процессе анализа конкретного материала неоднократно вставал вопрос о характере межлитературных связей, их специфике и роли в разные историко-литературные эпохи. Этот вопрос важен как для исторического обобщения конкретного литературного материала (художественного и теоретического), так и для самой методики исследования этого материала, подхода к нему и его интерпретации.

Проблемы влияний и заимствований, историко-литературных аналогий и творческого развития уже ранее созданного иным творцом или иной литературой — все это обретает весьма существенное значение как при разрешении проблемы традиций и новаторства, выявления специфики развития определенного литературного процесса в определенные периоды, так и при создании синтеза истории определенной национальной литературы, комплекса литератур определенного региона (состоящего из отдельных, но определенным образом взаимосвязанных литератур), наконец, общеевропейской литературы (которую составляет комплекс литературных регионов).

1. ЛИТЕРАТУРНЫЕ ВЛИЯНИЯ И ТИПОЛОГИЧЕСКАЯ ОБЩНОСТЬ. СООТНОШЕНИЕ И КРИТЕРИИ

В свое время компаративизм¹ внес важный вклад в изучение истории литературного процесса, раздвигая узконациональные рамки исследований и указывая на

¹ Исходя из чисто прагматических соображений, условно пользуюсь этим определением для обозначения разных методологических школ XIX — начала XX в., занимавшихся изучением литератур в их связях. В подобном объеме этот термин используется нашими колле-

сферу межлитературных связей. Собственно, это был один из первых шагов на пути создания истории мировой литературы, предстающей не как конгломерат отдельных национальных литератур, а единое, взаимосвязанное и взаимодействующее целое, являющееся плодом общих социально-исторических закономерностей человеческой цивилизации. Как каждый первый шаг, каждое начинание, и компаративизм имел свои сильные и слабые стороны, не будучи в этом отношении каким-то исключением. Теперь, с перспективы времени, как всегда отчетливо видны достижения и просчеты. А это дает возможность логичной и объективной оценки данной тенденции. Компаративизм в нашей науке — этап настолько прошлый, что теперь о нем можно говорить спокойно и уравновешенно. Его просчеты нужно помнить, чтобы их не повторять, достижения — чтобы использовать и развивать.

Из обширного наследия отечественного компаративизма представляет интерес разработка проблемы влияний². Я имею в виду теорию культурно-исторической школы (А. Н. Пыпин, Н. С. Тихонравов, Н. П. Дашкевич, Алексей Н. Веселовский и др.), согласно которой влияния и заимствования подготавливаются и обуславливаются культурно-историческими условиями жизни определенного общества, его социальными и духовными потребностями. Это положение сохраняет свою актуальность. Возьмем к примеру XVII век в русской литературе, когда после двух эпох южнославянских влияний пришло влияние западнославянское. Из Польши приходят к нам популярные в свое время на Западе средневековые романы и нравоучительные сборники. Если в данный исторический период эти творения Средневековья в Польше как бы «сошли вниз», став явлением массовой культуры (наряду с также переводимыми в

гами из социалистических стран также и в отношении разных направлений в современном литературоведении, разрабатывающих аналогичную проблематику. У нас в данном случае еще не выработана дифференцированная терминология, а само понятие «сравнительное литературоведение» далеко от однозначной интерпретации (см.: Кишкин Л. С. О современном содержании понятия «сравнительное литературоведение». — «Советское славяноведение», 1968, № 4).

² Не останавливаясь здесь на просчетах и ошибках — они общеизвестны.

это время с польского на русский (фацециями, фрашками, жартами, сборниками виршей — духовных и светских), то на Руси они фигурировали в качестве составной части культуры элитарной (как в Польше эпохи Средневековья и раннего Возрождения). Эта девальвация духовно-художественных ценностей в одной национальной среде при одновременном возрастающем их значении и прогрессивном, стимулирующем воздействии — в другой обусловлена конкретной исторической спецификой, детерминирующей уровень развития, направленность и характер потребностей определенного общества, народа, государства. Русская культура XVII в. вбирала извне и использовала только то, что соответствовало достигнутой ею ступени развития и отвечало свойственным ей духовным запросам. Литературные памятники, о которых говорилось выше, привлекали на Руси той новизной тематики и тем новым типом художественности, которые были близки новому мироощущению, формирующемуся в результате местных социально-экономических и политических преобразований. Эти памятники приносили идеи и мысли, созвучные сдвигам, переживаемым русским обществом, а одновременно переосмысливались на русской почве в свете новой национальной действительности и исконных традиций. Дальнейшая же судьба этих творений на русской почве неизбежно повторяет их судьбу в Западной Европе и Польше: по мере социально-экономического и сопутствующего ему духовного развития общества литературные памятники, о которых здесь говорилось, сходят к концу XVIII в. до уровня массовой культуры.

Те явления, которые мы называем типологически общими, генезис которых видим в сфере не заимствований, а историко-типологической аналогии, были выявлены и квалифицированы в науке еще в 80-х годах прошлого века. В этом отношении привлекает внимание так называемая этнографическая теория Александра Н. Веселовского, согласно которой сюжетная и образная общность разных произведений разных литератур может объясняться общностью социально-исторических условий.

Особое значение и интерес представляет столь ославленная впоследствии теория бродячих сюжетов.

Суть в том, что здесь был поднят первый и поистине колоссальный пласт колоссальной проблематики. И, хотя в практике эта теория нередко абсолютизировалась, что, естественно, не могло не привести к серьезным просчетам³, в настоящее время целесообразно отметить и ее положительный аспект. Теория бродячих сюжетов была создана на основе многочисленных материалов фольклора, а также и литературы. Ее создатели на основе конкретных фактов вскрывали реально существующие, объективные закономерности. Не буду здесь останавливаться на ошибках, связанных с абсолютизацией одного явления и игнорированием явлений иного ряда. Это еще в XIX в. было отмечено в полемике английской антропологической школы и ее последователей со школой мифологической и теорией заимствования. Главное — если речь идет о применимости этой теории в изучении художественной литературы — здесь принимался во внимание и исследовался тот факт, который далеко не всегда и в полной мере учитывается в современных исследованиях литератур доромантической эпохи. Речь идет о специфике художественного творчества и связанного с этим понятия оригинальности в европейской литературе. Вплоть до XVIII в. не существовало современного понятия оригинальности в отношении фабулы, сюжета, типов, образности, что нередко отражалось уже в самом названии произведения⁴. В Средне-

³ Это отмечалось уже современниками. Вспомним, что к концу 80-х годов от абсолютизирования этой теории отходит и такой крупный ее представитель, как Александр Н. Веселовский.

⁴ Так, например, после длинного в барочном духе названия романа в стихах польского писателя XVII в. В. Потоцкого («Сылорет...») следует: «Стародавняя из разных греческих и латинских писателей взятая и польским стилем наново изложенная история». Сервантес в предисловии к «Дон Кихоту» с сарказмом писал о такого рода литературной традиции, моде, типе эрудиции и литературной культуры: «Еще меньше я знаю, какими авторами я пользовался, чтобы поставить их имена, как это делается всеми, в начале по числу букв в азбуке, начиная с Аристотеля и не забывая Ксенофонта и даже Зоила и Зевкиса, несмотря на то, что первый из двух последних известен своим злословием, а второй живописью». И в другом месте, излагая свои воззрения на художественное творчество: «Нет тебе никакой надобности бибираться из-за мудрых изречений у философов, указаний в Священном Писании, побасенок у поэтов, правил в риториках и чудес у святых, а просто постараться выразиться простыми и ясными словами...» Однако несмотря на эту декларацию, сам Серван-

вековье использовались библейско-агиографические и рыцарско-экзотические мотивы (речь идет об «объемных» жанрах, хотя определенное проявление этой тенденции можно наблюдать и в жанрах «камерных»). В эпоху Возрождения растет влияние античных мотивов; Рабле, Боккаччо, Сервантес, Марло (чтобы ограничиться некоторыми из великих) использовали мотивы средневековой литературы и фольклора. В эпоху Барокко и Классицизма Шекспир использовал мотивы Боккаччо, Марло и др. точно так же, как Тирсо де Молина, Лопе де Вега, Корнель, Расин, Мольер, Бомарше, Вольтер черпали сюжеты из предшествующих литературных эпох и произведений. Причем практика такого рода была естественной и традиционной, более того — теоретически обоснованной; авторы нередко указывали на источники, которыми они пользовались. Может быть, наиболее рельефно подобная картина вырисовывается в эпоху Классицизма, когда в поэтиках регламентировалась и форма и тематика в их взаимосвязи и взаимообусловленности. Оригинальность тогда заключалась в своеобразии идейно-эстетической обработки известного сюжета, а не в его создании. Ломка понятия художественной оригинальности свершается в эпоху Просвещения, причем не сразу и не во всех жанрах. Новое отношение к творчеству, назревая в недрах эклектического классицизма XVIII в., связано прежде всего с поэтикой сентиментализма и рококо. Художники и теоретики этих направлений (нередко переплетающихся), отрицая нормативность и эталоны, господствующие до сего времени в литературной теории, практике и культуре, противопоставляли канону и подражанию образцам спонтанность, связывая творчество с непосредственностью субъективного восприятия и отражения писателем действительности (внешнего мира и внутренних переживаний и мыслей). Это обуславливало новую трактовку понятия оригинальности, выступающую в качестве ведущего эстетического (и оценочного) критерия, не ограниченную (как ранее) теоретическими предписаниями. Новое понятие оригинальности связано также с бурным разви-

тес в своем романе воспользовался подобно своим предшественникам помыслами великих (Овидий, Апулей) и фольклором.

тием новых жанров, не признанных поэтикой классицизма — романом и драмой, черпающих материал из актуальной действительности (а не из литературы, подобно другим классицистическим жанрам — трагедии, комедии, эпической поэме, басне, а в определенной степени и сатире, оде, гимну и др.). Связанное лишь с определенными жанрами такое понятие оригинальности выступало только применительно к ним. Знаменательно, что, пожалуй, первая в славянских литературах полемика о плагиате, вспыхнувшая в Польше в 1784 г.⁵, была вызвана романом Д. М. Краевского «Подольянка, воспитанная на лоне природы», явившимся переработкой «Имирс, или дитя природы» (1765) французского писателя Дюлорэна. В то же время аналогичная практика крупнейших национальных поэтов и драматургов не вызвала аналогичной реакции и даже получила теоретическую разработку (1771) и обоснование (в применении к драматургии) А. К. Чарторыского, видного теоретика, комедиографа, мецената.

Итак, в новых жанрах, возникших вне рамок обязующих поэтик, отходит в прошлое античный сюжет (т. е. — в данном контексте — заимствуемый) и связанный с ним обобщающе-универсальный тип аллегоризма, что было столь характерно для художественного видения со времен Средневековья. Ведущей становится тенденция непосредственного (без античного костюма) и конкретного (без обобщающе-аллегорической трактов-

⁵ Само же явление плагиата в польской письменности имеет более давнюю историю. Первый из ныне известных казусов такого рода имел место в польской историографии, когда в 1578 г. А. Гваньини (итальянец на польской службе) издал в Кракове под своим именем переработанный рукописный труд М. Стрыйковского «Sarmatiae Europaeae descriptio» (1573), причем в процессе этой переработки подвергся компиляции и известный труд австрийского дипломата С. Герберштейна «Regim moscoviticarum commentarii» (изд. 1549). Произведение это, неоднократно переиздаваемое под именем Гваньини в Польше и на Западе в своем латинском варианте (1581; 1582, 1584, 1626, 1627 — дважды, 1642, 1761), а также в переводах на чешский (1590, 1602, 1786), немецкий (1582), итальянский (1583, 1606), польский (1611, 1768), снискало широкую известность и оставило след в европейской историографии. Имеются сведения и о существовании русского перевода (см.: *Maciejowski W. A. Piśmiennictwo polskie*, t. 1. Warszawa, 1851, s. 564). Изданный отдельно в 1581 либо в 1587 г. латинский фрагмент — «Gesta praecipua tyranniaeque ingens Monarchae Moscoviae Joannis Basiliadis nuper perpetrata» — был послан Стефаном Баторием Ивану Грозному.

ки) отражения конкретной национальной действительности с присущим ей колоритом, в характерных для нее коллизиях, с типичными для нее персонажами. Это одновременно означало расширение проблематики, включение в ее круг не только «высоких» тем борьбы идей, чувства и долга и т. п., но и сферы интимных переживаний, бытовизма, обыденности. Все это обуславливает новый тип художественного воспроизведения, которому присуща как новая образность, так и новое отношение к литературной фикции: выражение определенных мыслей, идей, проблем не только облекается в оригинальные, стилистически индивидуальные формы (как было и до сих пор), но и воплощается в оригинальной (т. е. незаимствованной из литературы, как ранее) фабульно-сюжетной системе, создаваемой автором на материале непосредственно наблюдаемых явлений, типов, ситуаций и их творческого переосмысления. Так рождается новый принцип типизации, новая система художественной селекции материала. Если раньше выбор (при реализации замысла) определялся границами формально-стилистической сферы, включая и «готовый» сюжет (поэтический кодекс регламентировал взаимосвязь темы, идеи, жанра и соответственных этому комплексов художественных средств и типа образности), то теперь он — обуславливаемый лишь логикой индивидуального художественного созидания, где особую роль играет принцип соответствия литературной фикции определенным явлениям, чертам и тенденциям национальной действительности, — распространяется и на отбор самих реалий (как основы движения сюжета), отражающих конкретную (а не остраненную, как ранее) наблюдаемую реальность определенной среды, народа, общества, государства. Поэтому начиная с XVIII в. (а для романа еще ранее — с XVII в.) метод бродячих сюжетов не является плодотворным, ибо не отражает нового отношения творца к художественному материалу в его соотношении с действительностью⁶. Даже «Декамерон» Боккаччо, сыгравший столь

⁶ Это отнюдь не означает конец влияний и заимствований. Суть в том, что изменился их характер и объем — теперь уже речь может идти о заимствованиях и влияниях в границах отдельных линий, мотивов, характеров, ситуаций, идей. Как отмечалось выше, старая тра-

значительную роль в развитии европейской новеллистики и романа, лишь в незначительной своей части был творением оригинальным (если речь идет о фабуле). Исследователи отмечают заимствование Боккаччо из античной литературы, средневековых ехемпра, французских *fabliaux*, национальной устной и письменной традиции⁷. Это же относится и к сюжетно-композиционному принципу, известному уже по «Понциану» (популярному в Европе со времен Средневековья роману, возникшему ок. V в. в Индии) или «Тысяче и одной ночи». Итак, фабульная оригинальность существовала, по крайней мере, со времен Возрождения; однако она не являла собой ведущую литературную тенденцию. Даже «Дон Кихот» как травести известных мотивов, ставших стереотипом и представленных в серии «Амадисов», является их своеобразной трансформацией (не говоря уже о его вставных новеллах, заимствованных из разного рода литературных и фольклорных источников). В то же время «Дон Кихот» как творение переломного для истории романа периода означает противопоставление традиционной практике романистов. Противопоставление художественное. Декларация же нового понятия оригинальности предпослана Сервантесом к «Назидательным новеллам»: «Я первый, кто начал писать новеллы по-кастильски, ибо все печатающиеся у нас многочисленные новеллы переведены с иностранных языков, в то время как мои новеллы — моя полная собственность; сочиняя их, я никому не подражал и никого не обкрадывал: они зародились в моей душе, произве-

дидия живет в XVIII в. в рамках классицизма (пример — драматургия Вольтера). В данном случае речь идет о начале нового периода. А каждое новое в начальной своей фазе в той или иной форме сосуществует со старым. Пример влияния в его новом объеме: документально обоснованное и проанализированное С. Пигонем влияние историко-философских воззрений Сен Мартена на Мицкевича («*Idee St. Martina w Ksiegach narodu i pielgrzymstwa*», 1920). После исследования С. Пигоня-З. Стэфановска («*Historia i profesja*», 1962) уже могла развиваться сравнительное изучение позиций Сен Мартена и Мицкевича, акцентируя не столько документальную систему доказательств связей (уже выявленных), сколько характер и своеобразие разрабатываемой этими писателями проблематики, а также (что представляет особый интерес) — стилистической общности, свидетельствующей в свою очередь о связях и влиянии в области историко-философской.

⁷ Ср.: *Dunlop J. C. History of Prose Fiction, t. 2; Pabst W. Noveltheorie und Novellendichtung. Hamburg, 1953.*

дены на свет моим пером, а ныне им предстоит расти и расти в лоне печатного станка»⁸. Это документальное отражение постепенного выдвигания на первый план новой концепции оригинальности в художественной прозе. Однако давняя тенденция еще дает о себе знать в течение XVII столетия, свидетельство чему — судьба этих же «Назидательных новелл» в творчестве испанца Тирсо де Молина («Толедские новеллы») или француза Жана Пьера Камю, который в своей теории выступал за оригинальность, а в художественной практике заимствовал мотивы у Сервантеса и других испанских, итальянских и французских новеллистов.

Если новое понятие оригинальности и ее художественная реализация появляются в XVII в. (реально-бытовой, психологический роман), распространяясь в XVIII в. как на отдельные жанры (роман, мещанская драма), так и целые направления (сентиментализм, рококо, предромантизм), то с эпохой Романтизма оно становится единственно приемлемым и существующим.

Сколь перспективно (или целесообразно) изучение влияний и заимствований (особенно если речь идет об эпохе нового понятия оригинальности), включаемых теперь в общий комплекс проблем, называемых у нас деликатно «связями»? Думается, что решение этого вопроса связано с разработкой методологии и самих критериев — вместо интуиции и импрессий⁹.

Каждая серьезная теория зиждется на эмпирической основе. Но именно здесь в силу специфики изучаемого объекта кроются, может быть, основные трудности. В большинстве случаев внешне сходные или даже абсолютно аналогичные моменты сопоставляемых материалов не могут быть подкреплены документальными свидетельствами, источниками, подтверждающими, что такого рода совпадения — результат непосредственных контактов или влияний. Можно ли без такого рода доказательств (а лишь — в лучшем случае — используя

⁸ *Мигель де Сервантес Сааведра. Назидательные новеллы*, т. I. М.—Л., 1935, с. 6.

⁹ Естественно, не касаюсь случаев, когда стремление к объективному исследованию вытеснялось бурной фантазией и неумным воображением, стремлением к эффектным или тенденциозным построениям. Все это, как любой дилетантизм, приводило лишь к курьезам. В данной связи скептицизм многих ученых в отношении сравнительного литературоведения вполне понятен.

косвенные данные) делать определенные выводы? Тем более, если принять во внимание привходящие обстоятельства (национальный престиж, уважение к творческой личности, равно как и идеологические моменты и т. п.). Как видим, проблема дополнительно осложняется (в данном случае уже внелитературными факторами), что требует от ученого особой лояльности по отношению к исследуемому материалу и необходимого минимума рационального скептицизма, дабы преодолеть темпераментность и склонность к эффектным, но в достаточной степени не обоснованным документально построениям. Пример вышеизложенной исследовательской ситуации: непонятый и непризнанный при жизни польский поэт Ц. Норвид еще до Бодлера использует для поэтической экспрессии слова, считающиеся в культурной среде грубыми и вульгарными, поэтизирует будничность и обыденность, «неэстетичную» в свете литературных вкусов того времени. За два десятилетия до знаменитых «Гласных» Рембо он в «Ченстоховских стихах» (1850), а позднее в «Странствующем искуснике» (ок. 1856) на основе интеллектуально-психологического восприятия ассоциирует понятие и цвет, который обретает предметность и значимость, спаянный единым ритмом с определенным явлением, чувством, мыслью. Точно так же буквы, символизирующие звук, ассоциируются (на основе их графического начертания) с формами и предметами реальности. До Р. М. Рильке и О. Хаксли Норвид воспроизводит образы, события, коллизии как бы сквозь призму живописи, скульптуры, архитектуры и музыки. Задолго до французских символистов он вводит свободный стих. Исходя из этого, можно создать эффектное построение о влиянии польского поэта на новую европейскую поэзию, тем более, что большую часть жизни он провел в Западной Европе, был связан с польской эмиграцией, а та имела широкие знакомства и контакты с культурной и творческой средой Франции, Италии, Англии, Бельгии, Германии и др. Однако спокойное изучение дошедших до нашего времени фактов биографии, анализ логики творческой эволюции Норвида и художников Запада исключает столь эффектную концепцию. Что же касается аналогичных и независимых друг от друга открытий, то тут нужно принять во внимание общие тенденции развития национальных ли-

тератур Европы этого времени, равно как и общность мировосприятия, устремлений и психологии представителей одной эпохи, социально-историческую специфику которой нужно особенно учитывать. Это было время, когда «на смену старой местной и национальной замкнутости и существованию за счет продуктов собственного производства приходит всесторонняя связь и всесторонняя зависимость наций друг от друга. Это в равной мере относится как к материальному, так и к духовному производству. Плоды духовной деятельности отдельных наций становятся общим достоянием. Национальная односторонность и ограниченность становятся все более и более невозможными, и из множества национальных и местных литератур образуется одна всемирная литература»¹⁰.

В свое время у нас было введено понятие историко-типологической аналогии для обозначения явлений одного ряда, существующих в разных произведениях, литературах и обусловленных общностью социально-исторических и литературных явлений, подчиненных единой закономерности существования и развития общества. Такая концепция импонирует в сопоставлении с импрессивной констатацией контактов и влияний на основе лишь внешнего сходства. Однако если взглянуть на это с иного пункта, принимая во внимание возможность контактов, влияний, заимствований, то и констатация историко-типологической аналогии также требует развернутой системы доказательств, причем как один из путей, думается, возможен и вариант доказательства от противного: т. е. документального обоснования того, что в данном случае контакты, влияния и заимствования не могли иметь место. Но и здесь вопрос опять упирается в наличие конкретных подтверждений, источников, документов, которые далеко не всегда возможно найти (если они вообще существовали). При такой ситуации (столь типичной) остается — как наиболее рациональный выход — подчеркнуто гипотетическое построение выводов: к сожалению, союз литературоведения и кибернетики еще не достиг такого уровня, чтобы при помощи компьютеров устанавливать степень вероятности того или иного варианта.

¹⁰ Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 4, с. 428.

Особой проблемой является соотношение понятий заимствования (как частного случая влияния) и типологической общности, равно как и уточнение их объема. Сам факт заимствования отнюдь не означает типологической общности, если речь идет о произведениях разных эпох, отражающих в рамках разных поэтик разное видение реальности, разные по своей внутренней сущности (хотя внешне по своему рисунку и аналогичные) конфликты, разные идеи. В данном случае можно говорить лишь об использовании одного и того же мотива в русле разных поэтик (и — другой аспект — идей) для отражения исторически разных проблем, философских, социальных, этических, психологических, — шире — разных мировосприятий, что воплощалось средствами разных поэтик, отражающих эти разные мировосприятия. Если прибегнуть к аналогии (которая, впрочем, всегда условна), то это можно сравнить с современными постановками режиссеров театра и кино, которые на классическом материале отражают проблемы современного общества, используя современные изобразительные средства для воплощения несовременного материала (что, кстати, является свидетельством неуязвимости шедевров).

Что в данном случае дает выяснение факта заимствования? Только генезис темы, сюжета, отдельных образов. Внутренняя же их сущность, тип раскрытия, стиль, равно как и общественное звучание (идея и ее восприятие), принципиально разные, обусловленные мировосприятием и эстетикой своей эпохи. В этом оригинальность неоригинальной по типу интриги и фабульному материалу драматургии Шекспира, великих французских классицистов, представителей всех национальных литератур вплоть до эпохи Романтизма, когда, как уже говорилось, изменилось понятие оригинальности и подход к сюжетно-фабульному материалу. Заимствование фабулы, сюжета, интриги, образов у предшественников означало создание принципиально новых (идейно и художественно) творений, ибо заимствованные элементы наполнялись новым значением, обретали новые функции в рамках иной художественной структуры. Также и заимствование в рамках одной поэтики, одной художественной структуры отнюдь не снимает фактора оригинальности — как индивидуальной, так и (шире) на-

циональной, ибо, заимствуя сюжеты, отдельные приемы и т. д., художник, как правило, творит в русле национального литературного процесса, используя как определенные эстетические традиции его минувшего, так и тенденции настоящего, не говоря уже об идейном, смысловом аспекте и самом языковом материале, самым непосредственным образом связанными с актуальной национальной действительностью. Так, в Польше Красицкий, а в России Крылов, заимствуя сюжеты у Лафонтена (который в свою очередь тоже не был в этом смысле оригинальным), создали великолепные образцы национальной басни эпохи Классицизма. Налицо факт заимствования — означающий в данном случае и типологическую общность — наряду с национальным и индивидуальным своеобразием в обработке общих сюжетов, образов, использовании некоторых общих приемов и т. д.

Романтики, восстав против «космополитической» поэтики классицизма (без которой, кстати, был бы немислим следующий этап в развитии европейских литератур), в полемическом пылу зачастую не замечали оригинальности национального классицизма (видя лишь обязующую общность теории и неоригинальность фанбульно-сюжетной основы) и критиковали его за отсутствие по-новому понимаемого своеобразия и оригинальности. Это наложило отпечаток и на суждения последующих поколений, включая и многих поборников старого компаративизма, не видящих — на фоне общей поэтики и естественных для эпохи заимствований — как национального своеобразия, так и национальной обусловленности самого типа заимствований, характера идейно-эстетического выбора национальными художниками инонационального материала.

Проблема заимствования⁴¹ актуальна и для новой литературы, хотя выступает уже в ином (новом) объеме.

«Возвращение Одиссея» (1907) Высяньского и «Улисс» (1922) Джойса при подчеркнутом уже самим

⁴¹ Может быть, более соответствующим реальности (и деликатным) будет определение *использование* (отдельных элементов произведений предшествующей литературы). Впрочем, дело не в терминологии, тем более, что в данном случае, возможно, играет роль и предубеждение, вызванное злоупотреблением в практике старого компаративизма.

названием обращении к гомеровской «Одиссее» — явления типологически разных планов. На примере этих произведений разных литературных эпох и методов (античность, неоромантизм, поток сознания) можно проследить нарастание тенденции, когда сюжет от цели повествования становится лишь предлогом для опосредованного отражения обобщенных, переосмысленных на уровне философской абстракции конкретных фактов социальной и интеллектуально-психологической реальности, бывших ранее непосредственным предметом и целью художественного повествования. Таким образом, то, что раньше в «Одиссее» было предметом и целью повествования, теперь выступает как парабола конкретной действительности, воплощая и отражая ее в философско-психологическом переосмыслении. Приключения Одиссея у Выспяньского становятся канвой для отображения обреченной, но героической борьбы индивидуума с предназначением, а у Джойса¹² — странствованием по лабиринтам подсознательного. Итак, одни и те же элементы фабулы и сюжета, а в равной степени и персонажи здесь типологически несопоставимы, ибо, попадая в сферу разных художественных структур, они обретают разные функции в рамках разных произведений. Это же относится и к аспекту рецепции — общественного восприятия и роли данного произведения в идейной и культурной жизни.

Роль художественного видения, поэтики, распространяется не только на фабульно-сюжетный материал, но и обуславливает философско-эстетическую специфику и особенности функций отдельных художественных средств и приемов, предопределяя тип своеобразия художественной структуры. Так, например, сугубо специфична художественная значимость и идейно-философское звучание контраста в поэтиках и художественных произведениях классицизма и барокко, приема, играющего важную роль в развитии конфликта и обрисовке образов. В классицистической теории (и художественной практике) при помощи этого приема строилось противопоставление, ведущее к столкновению (идейному и

¹² В данном случае неважно, что главный герой у Джойса носит имя Блум. Его роль подчеркивается как самим названием романа, так и вскрытой исследователями символической аналогией его перипетий с приключениями героя античного эпоса.

этическому) личного и общественного, чувства и долга, индивидуальных убеждений и государственных соображений и законов, порывов личности и требований общества, т. е. конфликт «внутреннего» и «внешнего», индивидуального с окружающим, его нормами, обычаями, требованиями и притязаниями. Философская сущность этого приема раскрывается в контексте идеологии абсолютизма. Это накладывает отпечаток и на выбор темы и трактовку конфликта, и на селекцию фабульного материала, и на принцип развития сюжета, и на характеристику героев, отбор деталей и средств типизации.

В барочной теории и искусстве контраст воплощал характерную для мироощущения Барокко внутреннюю, преисполненную трагизма раздвоенность человеческого естества — борьбу двух переплетающихся и влекущих начал: физического, телесного, обладающего красочностью, преисполненного силой материальной привлекательности и сладостного обаяния, динамичного, постоянно и маняще меняющегося; но и преходящего «земного» с «духовным» — бесплотно-возвышенным, статичным в своей сущности, цельным, мыслящим, зовущим к вечным, непреходящим идеям, влекущим к познанию смысла бытия, абсолюту. В конечном итоге это выливалось в грозно-величественную антиномию Добра и Зла, Света и Тьмы, Вечности и Мгновения — Бога и Сатаны. В такого типа контрастном сопоставлении вырисовывается конфликт «внутренний» — онтологический, экзистенциальный и в то же время глубоко психологический — философско-этический конфликт индивидуума, внутренний разлад мыслящей и чувствующей личности, стремящейся к познанию и морально-интеллектуальному выбору. Такого типа внутренний конфликт приобретал для человека той эпохи космические масштабы и был окрашен поистине космическим для личности всепоглощающим трагизмом, ибо от характера выбора зависело — по понятиям того времени — будущее вечное бытие, по отношению к которому бытие земное было лишь кратким вступлением, этапом испытаний. Здесь философская сущность обусловлена веяниями эпохи Контрреформации, разрушившей ренессансную гармонию мировосприятия и концепции личности. Интеллектуальный динамизм, напряженность, поиски получают адекватное отражение в системе художественно-изобразительных средств.

Особый случай заимствования — использование в художественном произведении материала нехудожественного. Так, хроника рода Ченчи легла в основу романтической драмы Шелли и реалистической новеллы Стендаля. Налицо не только оригинальные разработки образов и мотивов на основе одной и той же исторической канвы, но и разные (а следовательно, типологически несопоставимые) типы художественного видения, разные поэтики и жанры. Общий источник отнюдь не обуславливает типологической общности.

Итак, наряду с вопросом типологической общности встает проблема ее критериев и логически вытекающее отсюда требование сопоставлять лишь сопоставимое, типологически аналогичное. Что дают работы, сравнивающие, например, положительных героев, идеал в литературах стран не только с разной культурной политикой, общественным строем, традициями, но и разными литературными направлениями? При таком сопоставлении специфическая для данного общества данного времени идейно-эстетическая система (и отражаемые ею конфликты, проблематика) выхватывается из своего контекста (социального, идейного, культурного, психологического, эстетического) и, перенесенная в иную систему, рассматривается с точки зрения этой другой системы присущей ей идейно-эстетической специфике, типа общественной рецепции и социального функционирования. Например, сопоставление и оценка средневекового искусства с позиций ренессансного (и наоборот); выработанного в XIX в. и свойственного критическому реализму литературного изображения с изображением, характерным для барокко. Не учитывается, что налицо два абсолютно разных явления, две разные теории отражения двух разных планов — реальности видимой, объективной и реальности субъективной, переосмысленной и пропущенной сквозь призму индивидуального восприятия художника, стремящегося к воспроизведению не самой наблюдаемой реальности, а вызванных ею и ею обусловленных его субъективных ассоциаций, мыслей и чувств, претворенных в определенных пластических формах. Точно так же критика поэтического произведения барокко за отсутствие изображения реальности, типичных характеров, конкретных ситуаций и т. д. не учитывает идейно-эстетическую специфику этого яв-

ния: в данном случае (не вдаваясь в детальный философско-эстетический анализ) речь идет о персонифицированном отражении определенных идей, столкновении концепций, воспроизведении интеллектуальных стереотипов. Подобная концепция уже имела место в искусстве Средневековья, когда персонажи также выступали как аллегорическое воплощение определенных начал, тенденций, идей (естественно, художественное видение барокко отнюдь не является неким новым аналогом искусства Средневековья — тут наряду с преемственностью имеются в виду чисто внешние исторические параллели и традиции условного — нереалистического — использования изобразительных средств и приемов). Итак, речь идет о специфике разных типов художественного видения. Может ли претендовать на научность и объективность оценка художественного произведения вне соотношения с его поэтикой, детерминирующими философско-эстетическими особенностями? Отсутствие в ней того, что присутствует в другом, — естественно и органично, ибо детерминировано соответственной философско-эстетической системой (точно так же, как наличие этих отсутствующих здесь качеств в другом явлении соответственно детерминировано другой системой). Если прибегнуть к наглядной аналогии, то критика подобного рода аналогична критике архитектуры Корбюзье за отсутствие античного ордера.

Думается, что анализ (равно как и критика) каждой философско-эстетической доктрины и ее художественной практики должен опираться: 1) на ее познание; 2) на выявление — насколько эта доктрина отражает реальность цивилизации; 3) на определение — насколько теория этой доктрины отражается в художественной практике (как известно, постулаты теории и творения художника далеко не всегда адекватны); 4) на выяснении типов рецепции и характера социального функционирования в конкретном обществе этой доктрины и художественных произведений, создаваемых в ее кругу.

Ситуация, когда одно явление рассматривается сквозь призму другого, вне учета философско-эстетической и социальной специфики первого (обусловленного конкретно-исторически), равно как и его роли в определенном обществе и в развитии определенного (национального) литературного процесса, возникает и при

сопоставлении целых литературных эпох или направлений. Я не останавливаюсь здесь на оценке классицизмом Барокко или романтиками Просвещения. Тут во многом характер оценки был предопределен заостренностью полемики нового со старым, приходящего — с нежелающим уйти без сопротивления. Следует, однако, отметить, что необъективные оценки победившего нового¹³ накладывали отпечаток не только на литературную сферу и общественное мнение, но и на суждения ученых последующих поколений (например, отношение к барокко со времен классицизма вплоть до первых десятилетий XX в., а в определенных случаях — и до наших дней). Это обширный материал для размышлений, может быть, не только об отсутствии рационального критицизма, столь необходимого для исследователя, но и об отсутствии определенных научно-литературоведческих критериев сопоставления, классификации, оценки. В этом отношении понятен скептицизм некоторых ученых относительно сравнительного литературоведения как особой науки. Думается, теперь, извлекая урок из прошлого, следует также попытаться установить объем старых литературоведческих понятий и терминов с учетом естественного расширения определенных представлений в результате развития науки со времени старой компаративистской школы.

Прежде всего о влиянии. Думается, что выявление источников влияний и заимствований не выясняет сущности своеобразия произведения, равно как и его места и роли в развитии литературного процесса¹⁴. Суть в том, что определенная литература, литературная культура, художественная структура в своей эволюции сама достигает определенного уровня — такого, когда становится в силу своей внутренней логики открытой для

¹³ Это новое генетически связано со старым, являясь естественным продуктом эволюции литературного процесса, а посему связано двояко: как благодаря усвоению и развитию (нередко неосознанному) одних традиций предшествующего, так и творческому преодолению других, преодолению, рождающему качественно иное.

¹⁴ При этом следует учитывать, что развитие художественной структуры находится в опосредствованной связи с духовным и социальным развитием определенного общества, без чего невозможно исследование генезиса данной художественной структуры — и как самостоятельного целого и как конкретного элемента общего развития литературного процесса, не говоря уже об аспекте рецепции.

определенных явлений извне — явлений иных структур (речь идет как о конкретной национальной литературе в целом, так и о творчестве определенных писателей, отдельных произведениях). Причем имеется в виду не только (и не столько) усвоение отдельных сюжетных линий, образов и т. п., но и включение, ассимилирование определенных элементов (созданных в других структурных системах) внутри своей (новой) структуры, когда таким образом и воспринимающая структура и воспринимаемые элементы других структур обретают новое качество. В этом отношении характерным примером может быть первый польский просветительский роман «Приключения Миколая Досвядчиньского», написанный И. Красицким в 1775 г. 2-я книга, где описывается пребывание героя на острове Нипу, рассматривалась как типичная для своего времени утопия (по форме и содержанию), причем указывался целый ряд заимствований и аналогий¹⁵. Однако исследование характера творческой личности Красицкого и его воззрений показало, что уже сама форма изложения своих идеалов в виде утопии была чужда реалистическому скептицизму и вкусам польского «князя поэтов». Детальный анализ показал, что во 2-й книге романа последовательно воспроизводится философско-социальная и дидактическая доктрина Руссо и его польских последователей. В то же время сам Красицкий в своей публицистике, сатирах и 1-й книге романа недвусмысленно выразил свое отрицательное отношение к воззрениям «женевского гражданина». В заключительной части романа показана неприменимость идеалов Нипу к реальной жизни. Особое место при анализе отводилось роли идеи Руссо в Польше 70-х годов: дезориентированный противниками просветительских преобразований в Польше, знаменитый философ написал для них «Соображения по поводу правления в Польше» (1771); используемые Барской конфедерацией в борьбе против королевской партии, к которой принадлежал Красицкий¹⁶.

¹⁵ См. об этом: *Липатов А. В.* Возникновение польского просветительского романа (проблемы национального и общеевропейского). М., 1974.

¹⁶ См.: *Липатов А. В.* Идеи Ж.-Ж. Руссо в Польше XVIII в. и «Нипуанская утопия» И. Красицкого. — «История и культура славянских народов». М., 1966.

В результате — детальный анализ характера использования польским писателем формы утопии, равно как ее идейного звучания и структурной функции в рамках первого польского просветительского романа, привел к выводу, что это — своеобразная дискуссия, воспроизведенная в художественных образах и отражающая реальную политическую борьбу в Польше времен Просвещения, ниспровержение авторитета «женевского философа», используемого политическими противниками. Если утопия — это выраженный определенными художественными средствами идеал автора, то Нипу — это развенчанный идеал, утопия à rebours¹⁷. Тем самым эта часть «Досвядчиньского» типологически аналогична тому, что в ту же эпоху выступает в «Гулливере» Свифта, а особое распространение получает в XX в. (антиутопии Замятина, Уэллса, Оруэлла, Хаксли, Чапека и др.).

Интересные примеры, подтверждающие высказанное выше суждение о характере влияний, дает исследование примеров организации развития сюжета, характеристики персонажей, отдельные стиливые решения в первых польских просветительских романах, созданных Красицким в эпоху колоссальных сдвигов в социальной и духовной жизни польского общества, сдвигов, включивших страну в круг современной европейской культуры после идеологической изоляции времен Контрреформации. Уже само обращение к непризнаваемому национальными поэтиками минувших эпох жанру было свидетельством этих перемен, равно как и отражением нового этапа в развитии национального литературного процесса¹⁸. В этом отношении, говоря об использовании ранее созданных жанровых схем и приемов, уместно вспомнить суждение Чернышевского, который влияние Лессинга не сводит к заимствованиям или механическим повторениям определенных форм, от-

¹⁷ См.: *Липатов А. В.* Творческие связи И. Красицкого с журналистикой и романом европейского Просвещения. — «Вестник МГУ», сер. VII, 1965, № 4.

¹⁸ Этим проблемам посвящены мои статьи: «У истоков польского романа» — «Научные доклады высшей школы. Филологические науки», 1966, № 3; «Первый польский роман» — «Славянская филология», вып. 7. Изд-во МГУ, 1968; «Польский дидактический роман» — «Вестник МГУ. Сер. «Филология», 1966, № 2; см. также: *Липатов А. В.* Возникновение польского просветительского романа.

мечая, что «оно развязывало руки талантливим людям, оно вызывало их на самостоятельную деятельность»¹⁹. В то же время, как показывают реальные факты, это не означает отсутствия заимствований и влияний, выражающихся в механическом подражании — в данном случае речь идет, естественно, о второстепенных писателях и эпигонах, а не о крупных творческих индивидуальностях. Суть — в дифференцированном подходе к каждому явлению.

Со времен старой компаративистской школы представления о роли и характере заимствований и влияний углубились, предстали в более реальных пропорциях и национально-эстетической и социальной обусловленности. В этой связи особую проблему представляет соотношение влияний и типологической общности.

Факт влияний (как и заимствований) отнюдь не всегда означает типологическую общность. Как правило, эти явления не адекватны, когда речь идет о случаях, относящихся к разным историко-литературным эпохам. Как было выше показано на примерах («Одиссея», «Ченчи»), заимствование отдельных мотивов, персонажей, ситуаций осуществляется в рамках разных поэтик, равно как и использование одних и тех же приемов в разных типах художественных структур обретает принципиально различный смысл²⁰. О типологической общности (а следовательно, и сопоставимости) можно говорить, когда налицо явления, относящиеся к одной поэтике, одной литературной эпохе. Такая общность может быть обусловлена как общностью художественного

¹⁹ Чернышевский Н. Г. Собр. соч., т. IV. М., 1948, с. 171.

²⁰ Возвращаясь к мотиву Ченчи: романтические трагедии «Семья Ченчи» Шелли и «Беатриче Ченчи» Словацкого типологически сопоставимы не только (и не столько) в силу общего источника, но прежде всего — общности поэтики, художественного видения. В юношеской драме Словацкого «Мария Стюарт» интрига возникла под влиянием классицистической «Марии Стюарт» Шиллера. Однако концепция историзма, конфликта, характеров выкристаллизовалась в кругу идей Вальтера Скотта, что обусловило романтический тип этого произведения (а следовательно, типологическую несопоставимость с творением Шиллера как сюжетным первоисточником). Подобно факторы поэтики, художественного видения (а не исторические источники как сюжетная первооснова) обуславливают типологическую сопоставимость «Мазепы» Байрона и «Мазепы» Словацкого.

видения (и тут можно говорить об историко-типологической аналогии), так и непосредственным влиянием одного произведения (или — шире — творчества художника) на другое произведение (творчество другого художника) в рамках одной поэтики²¹. Причем, учитывая специфику литературного материала, трудно — при отсутствии соответствующих свидетельств и документов — определить однозначно тот или иной тип связи в так понимаемом кругу типологической общности. Дело в том, что определенный тип фабульной организации, например созданный определенным художником в определенном произведении, со временем становится (с теми или иными модификациями) эталоном²², играя роль, аналогичную предписаниям поэтических кодексов разных теоретиков, провозглашающих одну и ту же доктрину. В таком случае, может быть, целесообразнее говорить о влиянии не конкретного произведения, а опосредствованном, когда нечто новое может прийти в другую литературу не с первоисточником, а через последователей этого первоисточника, благодаря которым он стал играть роль общепринятого эталона, схемы. Думается, что критерии для квалификации вышеназванного круга явлений может дать историческая поэтика и анализ специфики структуральных функций элементов сопоставляемых творений.

Историческая поэтика, в отличие от описательной, рассматривает явления не в статике, как нечто завершенное, а в динамике, как изменяющееся, деформирующееся, отмирающее и рождающееся в ходе эволюции литературного процесса (причем речь идет как об отдельных составляющих элементах, так и о структуре как взаимосвязанном, функционирующем целом). История литературного процесса — это развитие художественного видения, средств и способов его воспроизведения (комплекс литературных форм), типов его восприятия (рецепция). Этапы литературного процесса

²¹ См. выше, где говорится о влиянии идей Сен Мартена на Мицкевича. «Кордиан» Словацкого создавался под влиянием поэтики «Фауста» и теории драмы Гюго (предисловие к «Кромвелю»).

²² Например, «Фауст» Гете в эпоху Романтизма, тип исторического романа В. Скотта, байронизм (как тип героя и специфика атмосферы произведения).

определяются изменениями (жанровыми, стилистическими, версификационными), что связано с ревизией определенных предшествующих традиций и выбором иных в ходе создания новых ценностей. Такого рода эволюция сопровождается отказом от одних форм, преобразованием других, созданием принципиально новых (что, как правило, осуществляется в руслах определенных литературных направлений). Анализ сопоставляемых явлений в таком аспекте может дать объективные данные относительно их эстетической адекватности или неадекватности, т. е. типологической сопоставимости или несопоставимости. Историческая поэтика поможет выяснить: обладает ли аналогичной семантикой — структурной и содержательной (фабульной) — тот или иной сюжет, прием, техническое средство, общее для двух сопоставляемых произведений, их стиля, типа художественного видения, т. е. имеет ли он (сюжет, прием, средство) аналогичную роль и функции в структуре произведения, аналогичную значимость в сфере фабулы, образности, стиля. Возьмем польскую литературу эпохи Просвещения. Я сознательно ограничиваюсь примерами из одной литературы одного периода, чтобы показать разноплановость одного и того же мотива — приема в границах одного эволюционирующего процесса. Речь идет о введении в повествование мотива и образов сверхъестественных сил. В героико-комических поэмах Красицкого «Монахомахия» и «Антимонахомахия» появляется ведьма разлада как первопричина будущих событий (т. е. — в аспекте рассказчика — развертывания сюжета). Здесь — это типичная классицистическая аллегория абстрактных понятий, относящихся к сфере человеческих отношений и характеров: зло, коварство, зависть, интриганство и т. п. Аллегория, генетически восходящая к Средневековью, не исчезающая в эпоху Возрождения, вновь расцветающая во времена Барокко (аналогичные по своему характеру аллегорические образы Раздора, Измены, Молчания в XIV песне «Неистового Орландо» Л. Ариосто в переработке П. Кохановского). Иной тип этого же мотива-приема в героико-комической поэме И. Красицкого «Мышеида» и балладе Ф. Д. Князьнина «Бабыя Гора». Здесь ведьма («Мышеида»), ведьмы, вурдалаки и прочие образы «нечистой силы» («Бабыя Гора») почерпнуты из фольклора и вы-

ступают как персонажи, действующие лица. В романе Краевского «Лешек Белый» потусторонние силы в образах ведьм, чертей, ангелов, архангелов и т. п. выступают и как персонажи, и как олицетворение добрых и злых начал. Причем славянская языческая мифология переосмысливается в духе христианства и включается в ее образно-аллегорическую и философскую систему. В первоцвете польского романтизма «Балладах и романсах» Мицкевича фольклорные мотивы сверхъестественного выступают уже безотносительно к христианству — и как персонажи и как ситуации.

Разный тип одного и того же мотива-приема играет не только различную роль в художественной структуре произведения, но и отражает сдвиги и эволюцию художественного видения. Это можно раскрыть, анализируя явление с точки зрения позиции рассказчика. В «Монахомахии» и «Антимонахомахии» рассказчик использует понятие-образ «ведьма разлада» как условный прием, в «Мышеиде» и «Бабьей Горе» описания сверхъестественных сил-персонажей и характер развития ситуаций, в которых они выступают, окрашены юмором, насмешкой, шуточностью, отражающими просветительский скептицизм рассказчика, дискредитирующего суеверия, поддерживаемые и насаждаемые в эпоху Контрреформации. «Сверхъестественные рассказы — суть трубы громогласные, доносящие о неправде повествования», — писал в эти времена Нарушевич в «Истории польского народа», полемизируя с предшествующей историографией, оперирующей христианскими чудесами, античной и славянской мифологией наряду с конкретными, имевшими место событиями, фактами, персонажами. Подобное отношение к определенным предшествующим традициям звучит в художественной пародии «Мышеиды» (где, в частности, высмеивается средневековый польский историк В. Кадлубэк) и «Бабьей Горе». В «Лешке Белом» сверхъестественные силы, вмешивающиеся в события и влияющие на судьбы героев, — уже не пародийная стилизация: они выступают как часть реальности. Рассказчик верит в их аутентичность и живописует их роль первопричины событий, разыгрывающихся в реальности. Это уже характерные черты преромантизма. В «Балладах и романсах» данная тенденция получит свое завершенное воплощение: художественное ви-

дение проникновенно своей глубиной и цельностью — без обусловленности ограничений христианской доктрины. Эстетическое сливается с этическим, вырастая из единого источника — национального фольклора.

Особая роль при выявлении факта влияния или своеобразия, оригинальности принадлежит анализу функций отдельных элементов, составляющих художественную структуру. Например, старая компаративистская школа на основе некоторых чисто внешних параллелей в образе и перипетиях Миколая Досвядчиньского, главного героя первого романа Красицкого, и Кандида констатировала факт влияния Вольтера на Красицкого. Однако анализ сюжетного типа, функций отдельных элементов структуры, генезиса образов «Досвядчиньского» и «Кандида» показал, что тут два типологически несопоставимые и генетически несвязанные произведения: «Кандид» — философская повесть, полемизирующая с доктриной Лейбница; «Досвядчиньский» — реально-бытовой роман, возникший на основе публицистики автора, отражающей актуальные проблемы польской действительности; у Вольтера (в соответствии с законами жанра философской повести) все решается в сфере интеллектуальных спекуляций — главный герой, отдельные образы и ситуации служат лишь их иллюстрацией; у Красицкого (в соответствии с законами жанра реально-бытового романа) представлены характерные типы Речи Посполитой, воссозданы картины конкретной польской действительности. Несамостоятельность Миколая, его следование чужим советам обусловлены не пассивностью (основная черта Кандида), а незнанием жизни; с накоплением опыта он стойко и последовательно отстаивает свои идеалы (Кандид — от франц. *candide* — *простодушный*; Досвядчиньский — от польского — *doświadczenie* — *испытание, опыт*, которые помогут герою понять жизнь и найти в ней свое место). Несостоятельно и сопоставление Нипу с Эльдорадо из «Кандида». Нипу — антиутопия; Эльдорадо — утопический идеал²³. Итак, квалификации типологической общности и ее характера должен предшествовать литературоведческий анализ каждого из сопоставляемых произведений — с целью выявить их художественную специфику, а тем самым и

²³ См.: Липатов А. Первый польский роман.

принадлежность к определенной поэтике. При этом следует учитывать особенности литературного процесса данного периода, данной литературы, специфику жанров, художественных приемов и средств, своеобразие которых обусловлено поэтикой определенной исторической эпохи развития литературы. А это делает необходимым изучение не только конкретного художественного материала, но и литературной теории прошлого, формулирующей специфику художественного видения своего времени, отражающей и одновременно обуславливающей закономерности художественной практики. Здесь, если речь идет о литературоведении социалистических стран, уже имеются серьезные работы, как, например, исследование французского классицизма Ю. Б. Виппером и Д. Д. Обломиевским, польского С. Петрашко²⁴, теории драмы А. А. Аникстом и теории романа группой польских ученых²⁵. Интересные результаты изучения литературных явлений в целях своего рода реконструкции типа художественного видения и как бы «растворенной» в нем теории, выявления стилевых особенностей и их идейно-эстетических функций содержат работы Д. С. Лихачева, поляков З. Либеры²⁶ и М. Гловиньского²⁷, венгра Т. Кланицай²⁸.

Выявлению специфики произведения способствует и его изучение как художественной структуры, элементы которой рассматриваются не изолированно, а во взаимосвязи их ролей в организации целого — движения сюжета, развитии характеров, типе реализации повествования рассказчиком — т. е. в их совместном функционировании.

²⁴ Pietraszko S. Doktryna literacka polskiego klasycyzmu. Wrocław etc., 1966.

²⁵ «W kręgu zagadnień teorii powieści». Pod red. J. Sławińskiego. Wrocław etc., 1967.

²⁶ Libera Z. Problemy polskiego Oświecenia. Warszawa, 1969. Об этой книге см.: Lunatov A. B. Проблемы литературы и культуры польского Просвещения.—«Советское славяноведение», 1974, № 4. Более подробно основные тезисы этого исследования изложены мною в бюллетене ВГБИЛ «Современная художественная литература за рубежом», 1970, № 5—6.

²⁷ Głowiński M. Powieść młodopolska. Wrocław etc., 1969. Об этой книге см.: Lunatov A. B. Роман Молодой Польши в аспекте исторической поэтики.—«Советское славяноведение», 1973, № 2.

²⁸ Klaniczay T. Styles et histoire du style.—«Littérature hongroise — littérature européenne. Etudes de littérature comparée». Budapest, 1964.

нии, составляющем само понятие структуры. Изучение так понятой внутренней структуры должно сочетаться с изучением структуры внешней, сугубо социальной по своему характеру. Речь идет о рецепции, т. е. функционировании данной художественной структуры в обществе, типе и характере ее восприятия, оценке и роли в конкретной исторической действительности. Социально-эстетическая специфика художественной структуры отдельного произведения отражает и является практическим результатом общих закономерностей, воплощенных в модели определенного этапа развития литературного процесса (барокко, классицизм, романтизм и т. п.).

Думается, что именно в сфере этих закономерностей следует искать сущность литературных явлений и эволюционных процессов.

Влияния, заимствования и прочие проявления контактов в области литературы и искусства, отражающиеся в художественном творчестве, — суть лишь внешние знаки, сигналы глубинных процессов литературного развития. И, может быть, литературоведение уже достигло того уровня, когда представляется реальным от изучения внешних проявлений перейти к изучению их первопричин и сущности. Опыт некоторых наших коллег из социалистических стран (чех Я. Мукаржовский, поляки Я. Славинский и М. Гловинский) дают в этом отношении обнадеживающие результаты.

А если согласиться с тем, что каждому типологическому исследованию должен предшествовать анализ, подтверждающий факт типологической общности, то станет ясно, что сравнительное литературоведение должно использовать достижения других областей литературоведческой науки²⁹, так же как и они в своей практике издавна используют ее открытия.

²⁹ В этом отношении показательны сравнительные и типологические исследования В. М. Жирмунского, Н. И. Конрада, М. П. Алексеева, Д. С. Лихачева, А. Н. Робинсона, Б. Л. Рифтина и др., словака М. Бакоша, чеха К. Крейчи, польских ученых М. Яншон и М. Жмигродской. Естественно, приведенными примерами отнюдь не исчерпывается литература предмета, речь идет лишь о характерных и перспективных научных тенденциях, которые этими именами представлены.

2. К ПРОБЛЕМЕ ГЕНЕЗИСА РОМАНА

Интерпретация развития романа в этой работе, привлеченный здесь конкретно-исторический материал (беллетристика, трактаты) и полученные выводы о роли давних предшествующих традиций в возникновении жанра, его становлении, развитии и внутренних видоизменениях подводят к вопросу о его генезисе — проблеме сложной, по-прежнему обретающей разные толкования.

Роман как один из жанров эпоса присутствует в истории европейской литературы со времен античности. Возникнув на стыке жанров, он развивался и видоизменялся вместе с общим развитием литературного процесса, вбирая или творчески используя достижения и особенности других жанров, учитывая предписания поэтики (особый вопрос — воздействие риторики на развитие стиля художественной прозы).

Каждая литературная эпоха создала свой тип (типы) романа. Их сумма — звенья одной цепи жанровой эволюции, эволюции, неотделимой от общего процесса литературного развития. Эстетические системы, поэтики, характерные для каждой из эпох, получали отражение — наравне с другими жанрами — и в романе, включая и те случаи, когда роман не фигурировал в «официальном» литературном кодексе. Художественные направления, стилевые тенденции, литературные эксперименты эпохи накладывали свой специфический отпечаток на все жанры, не исключая романа. Поэтому его история неотделима от истории других жанров в рамках общего процесса литературной эволюции, а отдельные этапы этой эволюции в такой же степени характерны для романа, как и для других жанров: Средневековье, Возрождение, Барокко и т. д. — это эпохи истории романа, что здесь было рассмотрено на конкретных примерах. Средневековый, ренессансный, барочный и т. д. облик романа обусловлен теми же закономерностями литературного развития, что и средневековый, ренессансный, барочный и т. д. — облик всех других жанров, составляющих целое литературы. Что касается вопросов связи западного романа с античным, то при всех имеющихся про и contra (которые, в сущности, затрудняют однозначное решение проблемы) нельзя сбрасывать со счетов присутствие — хотя и ограниченное — ан-

тичного романа на Западе во времена Средневековья (период зарождения западноевропейского романа). Можно предположить и возможность неоднородного генезиса западного романа, наличие нескольких тенденций (например, взаимосочетание хроники и народного эпоса; ехемпрум и фольклора; жития и фольклора; античного романа и фольклора или других вышеназванных сочетаний, их комбинаций), которые, первоначально развиваясь параллельно, впоследствии начали вступать во взаимодействие, чему могла способствовать и общая для всей письменности поэтика, а также сочетающаяся с ней риторика. Что же касается влияния античного романа на западный в последующие эпохи, то документированная популярность этих позднеантичных творений в Европе начиная с Возрождения — факт сам по себе весьма красноречивый. Влияние это проявляется не только в повествовательной технике (авантюрно-приключенческий сюжет, мотив разлучения, географическая масштабность места действия, риторизм, насыщенность монологами и диалогами), фабульной тематике, но и в теоретических работах, которые свидетельствуют о присутствии античного романа в сознании и творцов литературы, и ее теоретиков XVI, XVII, XVIII вв. и позднее. В Польше и России античная теория генезиса романа присутствует с XVIII в. — т. е. с самого начала появления теории романа в этих литературах. Античная же поэтика у западных и части южных славян известна со времен Возрождения, а знания об античном мире проникают ко всем славянам вместе с христианством. Факты эти — серьезный и обширный материал для размышлений о путях проникновения романа в Европу, его зарождения и развития на европейской почве. Думается, что как документальная основа, знание фактов, так и сама разработка проблем генезиса западного романа не дают еще материала для однозначных выводов.

Однако ...

Однако некоторые исследования о романе являют собой своего рода новое воплощение средневекового спора об универсалиях. Речь идет о концепциях, не только исключающих из истории жанра целые эпохи, но и отказывающих в праве именоваться романом творениям прошлого лишь на том основании, что они не соответствуют позднейшим представлениям (например, о реалистиче-

ском романе XIX в.). Возникает забавная ситуация: авторы тех произведений, которые, согласно данной концепции, являются родоначальниками романа (реально-бытовая и просветительская проза), не называли так своих произведений, избегали или просто открещивались от такой дефиниции, сохраняя ее для иного типа произведений, коим данная концепция в свою очередь отказывает в праве называться романом.

Не в названии суть. Исследователи же эти ведут родословную романа, возникающего во времена критического реализма, от непосредственных его родителей, забывая о его бабушках и дедушках, отсекая те традиции, тот довольно длительный отрезок эволюции, который привел к кристаллизации этого нового типа. Следуя такого рода исследовательской логике, нужно и историю других современных жанров и историю современной литературы в целом начинать лишь с эпохи Возрождения либо (соответственно различным вариантам выше-названной концепции) с XVII, XVIII или XIX вв., ибо жанры эти и литература эта прежде, чем обрести свой современный облик, прошли — как и роман — через целый ряд эволюционных стадий, претерпели — подобно роману — характерные изменения, знаменующие — как и в случае с романом — отдельные литературные эпохи: Античность, Средневековье, Возрождение, Барокко и т. д.

В сущности, рассматривая данные концепции, целесообразно полемику о генезисе свести в сферу периодизации и говорить о периодах более нам близких и более нам далеких. А если бы авторы и последователи подобной концепции не игнорировали историческую поэтику, то увидели бы, что жанр романа, подобно другим жанрам, прошел существенную эволюцию; что в сравнении с другими жанрами он оказался наиболее мобильным, активно использующим и претворяющим в своей повествовательной технике новое, созданное в рамках иных генетически, более старших жанров; что его изменения и развитие обусловлены характерным и постоянным стремлением к масштабному и объемному отражению изменяющейся реальности — объективной и субъективной, общественной и индивидуальной. А такое сочетание в одном жанре двух сфер, свойственных разным литературным родам — эпосу и лирике, притом в формах наиболее

близких психологически и с точки зрения социальной практики (в силу сближения своих стилевых норм с обычным языком общения) массовому читательскому восприятию, обусловило карьеру романа в литературе и культурной жизни общества. Сперва он опередил своих родственников по эпосу, а затем — с XIX в. — и все другие жанры, заняв ведущее место в литературной иерархии и читательских вкусах. Этот процесс развития жанра — интереснейший (и труднейший) материал для исследования, ибо, в сущности, являет собой органичную часть развития литературного процесса в целом, часть — как уже отмечалось — наиболее динамичную не только в своем саморазвитии, но и активно вбирающую и претворяющую в соответствии с логикой своей жанровой структуры свершения иных жанров, иных литературных родов. Рассматривать же художественные произведения (любые — не только роман) с точки зрения близости или отдаленности, соответствия или несоответствия позднейшим представлениям о позднейшем — изменившемся в процессе общего развития литературы — облике тех же жанров значит ограничивать исследовательский кругозор рамками описательной поэтики, что ведет к анахронизму и интерпретационным сдвигам. Не *позднейшие* представления об исторически давнем жанре, сложившиеся лишь на основе его позднейшего облика, а объективные *исторические* данные — изменяющиеся особенности, роль и место, занимаемое жанром на разных этапах литературного процесса, литературной жизни, литературной иерархии, в эволюционирующей теории и литературном сознании своих современников, — вот те определяющие факторы, исходя из которых следует рассматривать его специфику, равно как и его историю.

Литературные эпохи со свойственными им направлениями, сменяя друг друга, взаимно исключаются, вступают в конфликт, их отношения — при наличии момента преемственности — тем не менее прежде всего носят характер взаимоотрицания: достаточно вспомнить Средневековье и Возрождение, Возрождение и Барокко, Барокко и Классицизм, Классицизм и Романтизм и т. д. Аналогичные процессы характерны и для истории романа, развивающегося в связи с этими эпохами, свойственными им направлениями и внутри них.

Разные типы романов не только сосуществовали во времени, но и в ряде случаев отражали оппозицию — идейную и эстетическую. Борьба различных направлений внутри литературного процесса получила отражение в романе так же, как и в других жанрах, обусловив специфику его сюжетно-стилистического облика и характер идейно-художественного звучания. Временами жанровые разновидности романа выступали как порождение разных литературных направлений, что иногда соответствовало и их разному социальному генезису. Яркий пример — французская прециозная и реально-бытовая проза XVII в. Создатели первой — представители аристократических сфер и художники, с ними связанные; творцы второй — представители третьего сословия. Каждую из этих групп характеризует художественное восприятие, тип литературного отражения, его тематика и стиль, свойственные своей среде, ее воззрениям, психологии, образу мыслей, вкусам и идеалам. Все высказывания творцов реально-бытовой прозы против романов означали борьбу одной разновидности жанра с другой, а в данном случае также и борьбу одного литературного направления с другим — реально-бытового с прециозным. Это предопределило и различия в выборе литературных традиций. Представители реально-бытового романа противопоставились идейно, тематически и художественно традициям неорыцарских «Амадисов» и пасторальных романов — творений Ренессанса, к которым обратились творцы прециозной прозы. В то же время создатели реально-бытового романа творили в соответствии с устоявшимися законами жанра, модифицируя отдельные их элементы в соответствии с новой темой, образами, идеями. Только черпали они из иных романических традиций: принципы развития сюжета, равно как и сама тематика реально-бытового романа, известны еще по «Эзопу», «Мархолту», «Эйленшпигелю», чьи тенденции были продолжены испанской плутовской прозой, которая оказала непосредственное воздействие на французских писателей (мотив путешествия, нанизывание эпизодов на образ центрального героя или группы героев). Этому соответствует и тип героя — неизменный от начала до конца. Однако обогащается техника описания, что связано с общим развитием как жанра, так и литературы в целом. Прециозная проза в такой же сте-

пени опиралась на традиции других жанровых типов — рыцарских, неорыцарских, пасторальных, вбирая также опыт античного романа, столь популярного со времен Возрождения. От рыцарских и неорыцарских романов — сюжетный тип, тематика, типы героев и персонажи, от пасторального — идеализация фона действия, характера отношений героев, их образов, от античного — приемы сюжетосложения (например, замедление движения к развязке в целях достижения максимума напряженности), географическая широта места действия, риторичность стиля. Так появление и эволюция новых жанровых разновидностей опирались на давнюю внутрижанровую дифференциацию, являясь генетически ее следствием в фабульно-сюжетной и стилистической сферах. Само же разнообразие и антагонизмы разновидностей жанра в XVII в. восходят к средневековым пращуром нового романа. Об эволюции жанра, его возросших возможностях свидетельствует его способность к более объемному и яркому воспроизведению человеческой реальности, рельефности отображения типов, их внутреннего мира и коллизий с внешней средой. Этому соответствует (и это означает) развитие технических средств и приемов (как характерных для романа, так и свойственных художественной литературе в целом), эволюция стиля повествования и мастерства использования и обработки ставших уже традиционными фабульно-сюжетных схем, концепций героев, типов конфликтов. Эволюция эта проходила в литературной борьбе, нередко весьма обостренной, причем речь идет не только о борьбе романистов с противниками жанра, но и борьбе направлений внутри романа, когда создатели нового в своем противопоставлении иным тенденциям даже отказывались от самого термина «роман» в применении к своим творениям.

Полемика последователей с предшественниками (или современных антагонистов) отнюдь не означает, что первые уже создают иной жанр. Это означает лишь, что они, усвоив урок своих предшественников, идут дальше или в ином направлении, развивая возможности жанра, поднимая его на новый уровень. Полемика Сервантеса с рыцарским романом не означала, что «Дон Кихот» не роман. Означала лишь, что это роман иного типа. Противопоставление творцов французского реально-бытового романа (Сорель, Скаррон, Фюретьер) роману предшест-

вующему не означает, что они начали писать «антироманы», похоронив роман³⁰. Это означало лишь их противопоставление галантно-героическому и пасторальному роману и использование на французской почве достижений испанского плутовского романа³¹. Отрицание романа писателями Просвещения отнюдь не означало, что сами они писали уже не романы, а нечто в жанровом отношении иное, нежели их предшественники. Просто они писали иначе, они в свою очередь создали новый тип романа и хотели найти для него иное название³².

В следующем столетии в этом же ряду можно поставить суждение Л. Н. Толстого: «Форма романа прошла»³³. Но какого романа? В какое время? Когда? Тип романа минувшего времени, на глазах Толстого отходящей в прошлое эпохи; тип романа, отражающего эту эпоху в формах, свойственных ее мироощущению и выработанных в границах этого мироощущения. Эту полемику романистов можно проследить вплоть до наших дней, когда появился французский «poucheau roman», называемый также «антироманом». История, как видно, повторяется. В связи с этим отождествлять историю жанра с историей его названия, равно как и в поисках аргументации прибегать к доводам лишь одной из полемизирующих сторон прошлого — кажется по меньшей мере неосмотрительным. Так, например, критикуя «роман», избегали пользоваться этим жанровым определением по отношению к своим произведениям не только французские творцы реально-бытовой прозы, но и Ла Кальпренед — представитель прозы галантно-героической, которой они противопоставлялись. И как и он, называли они свои романы «историей». Этот же самый термин «история» выступал в свое время как название рыцарских и авантюрных романов — творений, возник-

³⁰ Свой роман «Экстравагантный пастух» (1627) Ш. Сорель назвал «могилой романов».

³¹ Тут можно говорить о борьбе направлений — идейной и эстетической — внутри романа, а не о борьбе романа с «антироманом» или, как хотят некоторые литературоведы, — романа с «нероманом».

³² См.: *Липатов А. В.* Возникновение польского просветительского романа (проблемы национального и общеевропейского). Раздел «Просветительская дискуссия о романе».

³³ *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч., т. 52. М., 1952, с. 239.

ших в Средневековье и Возрождение. Этим же термином пользовались и творцы просветительского романа. Как видно, дело здесь не в словах. Исследователь же, поддающийся их магии, уподобляется некоему австрийцу из старого анекдота, о котором вспоминал Тарле: господин этот так ненавидел Наполеона, что никогда не упоминал его имени, что, впрочем, не помешало тому проделать путь от Тулона к императорскому трону и перекроить политическую карту Европы.

Суть в том, что каждая историко-литературная эпоха создавала свои типы романа, отражающие философско-эстетическую специфику своего времени и являющиеся очередным звеном единой цепи эволюции жанра. Эволюция же не означает и не являет собой некий внутренне однородный процесс. Она — результат диалектического взаимодействия нового и старого, их взаимосвязи и взаимоотталкивания, порождающего движение-развитие, в результате которого возникают явления качественно новые. Эта их новизна и побуждала в свое время подыскивать для них новые названия. Это же, по видимому, обусловило и возникновение различных историко-литературных концепций, вычленяющих из общей истории жанра одни отрезки, а одновременно перечеркивающих другие. Такого рода тенденции — результат игнорирования внутренней специфики жанра (развитие определенного типа искусства повествования) и внутренней специфики самого понятия эволюции.

Возвращаясь к проблемам терминологии, следует выделить различные их аспекты.

Термин «история» (наряду с иными) в применении к романам XIII—XVIII вв. свидетельствовал: 1) о неустоявшейся терминологии разных литератур; 2) был своего рода кодовым сигналом литературных полемик XVII—XVIII вв. Поэтому вслед за героем романа И. Красицкого «Пан Подстолий» приходится констатировать: «не в названии дело». Подстолий приходил к этому выводу, отмечая, что романы, соответствующие новым идеалам, «не должны называться романами»³⁴, ибо название сие дискредитировано иными творениями этого же жанра.

³⁴ *Krasicki J. Pan Podstoli. Kraków, 1927, s. 239.* Том, откуда приведено это высказывание, впервые был издан в 1784 г.

Точно так же не следует утрачивать перспективу времени и принимать на веру — в качестве обязующего эталона — суждение только того или только иного авторитета прошлого. Что было бы, если бы всю европейскую литературу XVII—XVIII вв. оценивать сквозь призму «Искусства поэзии» (1674) Буало? Или — в применении к роману — с точки зрения «Трактата о происхождении романов» (1670) П. Д. Юэ? Речь идет не только о внутренней противоречивости этих авторитетных в свое время литературных кодексов, но и об их критериях оценок, уровне объективности и степени отражения реальных процессов, проходивших в искусстве их времени (так, например, оба автора отрицают литературу Возрождения; Буало не признает столь тогда распространенный вот уже в течение нескольких столетий жанр романа; Юэ опирается лишь на опыт прециозной прозы).

Следует принимать во внимание и то, что оба теоретика исходили прежде всего из явлений французской литературы. Так, если Юэ говорит о том, что романы в стихах — явление прошлого, то это отнюдь не отражает реального положения вещей во всей европейской литературе. Стихотворный роман в XVII в. — явление не столько прошлое, сколько отмирающее, переходящее на периферии крупных литератур, но занимающее видное место в литературах сравнительно «молодых». Так, например, в Польше такого рода творения появлялись еще в первой половине XVIII в., а в России пушкинский «роман в стихах» — в 1823—1831 гг. Это было художественным отражением закономерностей развития литературы и литературной культуры, закономерностей, запечатленных в литературной теории.

Во Франции XVIII в. в литературной теории весьма сильной была тенденция разделения на прозу и поэзию не по принципу проза — рифма, а на основе поэтичности (т. е. художественности) восприятия и воспроизведения. Знаменательно, что в качестве лучшего поэтического произведения того времени рассматривался прозаический «Книдский Храм» Монтескье³⁵. В Польше аналогичные тенденции к стиранию классификационных гра-

³⁵ *Belaval Y. Au siècle des Lumières. — «Histoire des littératures», t. 3. R. Queneau. Paris, 1958, p. 660.*

ниц прозы и поэзии проявились в поэтике Ф. Н. Голянского («O wupowie i poezji», 1786). В России она идет от Тредиаковского («Мнение о начале поэзии и стихов вообще»), который полемизирует с «Риторикой» (1748) Ломоносова, разделявшего поэзию и прозу на основе рифмы, размеров, ритма. В этом отношении знаменательно суждение «Нового словотолкователя, расположенного по алфавиту» (СПб., 1806, ч. III, с. 452): «Проза бывает стихотворческая, каковою писан Телемак». Несколько ранее подобное суждение о романе Фенелона («поэма в прозе») было высказано в Польше И. Крашицким³⁶. Аналогично это звучит и в знаменитой французской энциклопедии, к которой, весьма возможно, и восходят польское и русское высказывания. Еще в 1828 г. в «Краткой риторике, или правилах, относящихся ко всем родам сочинений прозаических» А. Мерзлякова можно было прочесть, что роман «принадлежит более к стихотворным, нежели к прозаическим родам; и поэтому писатель романа должен знать еще некоторые наставления пиитики».

«Евгений Онегин» как «роман в стихах» и «Мертвые души» как «поэма» в прозе — не оригинальные жанровые определения авторов. Дефиниции эти соответствовали литературной теории своего времени точно так же, как художественные особенности этих произведений (тип повествования, характер фабулы, особенности сюжетной композиции и стиля) являли собой подчеркнутый авторами в подзаголовке облик жанра своего времени.

Эволюция романа как жанра воплощалась в возникновении новых его разновидностей — типов, — отражающих философско-эстетические и социальные особенности, характерные для соответствующих исторических эпох. При этом в каждой последующей эпохе история и теория жанра как бы преломлялись исследователями сквозь призму свойственной ей (этой эпохе) внутрижанровой разновидности (или разновидностей). Результатом такого прагматического подхода была переоценка всех предшествующих свершений (исторически связанных с определенными внутренними разновидностями общего жанра и именно в них обретающих свое воплощение).

³⁶ Статья «Романы» («Co tydzień», 1798, N 17).

Эта переоценка предшествующих внутрижанровых разновидностей осуществлялась с точки зрения их соответствия или несоответствия, близости или отдаленности от свойственных данной эпохе философско-эстетических особенностей, общественных потребностей, художественных вкусов. Литературным воплощением этих особенностей, потребностей, вкусов был созданный (создаваемый) в данную эпоху роман, то есть новая разновидность давнего, традиционного жанра. Эта-то разновидность и играла роль эталона, пункта соотнесения, модели при оценке свершенного ранее в рамках данного жанра (то есть целой исторической череды его разновидностей). Причем такого рода восприятие распространялось и на новое освещение истории жанра, и на новое в его теории, и на саму практику в сфере социальной и литературной жизни (направленность литературной критики, характер меценатства и прочие факторы формирования общественного мнения, моды и вкусов), в результате чего критиковались одни разновидности, расхваливались другие, игнорировались третьи, а в отношении некоторых проявлялась терпимость. Так в каждой из сменяющих друг друга давних эпох писатели, теоретики, критики, наконец, такие институты культурной жизни, как меценатство, литературные салоны, в своем понимании жанра романа, в сущности, исходили не из жанра как такового, а из современных им внутрижанровых разновидностей, все же предшествующие свершения рассматривались с точки зрения степени их близости отдельным видам современного романа. Такой подход дает о себе знать и в литературоведении нового времени. Некоторые исследователи начинают историю жанра с эпохи Возрождения, некоторые с XVII, некоторые с XVIII, а некоторые и с XIX в.³⁷ Такого типа критерии

³⁷ Из новейших работ, посвященных этой давней проблеме, можно выделить известные исследования П. Декса — на Западе и В. Кожина — у нас; оба ведут историю романа от Возрождения; В. Кайзер — с XVII в., Г. Кабли и И. Уатт — с эпохи Просвещения; О'Коннор — с XIX в., а Д. Дейчес — со 2-й половины XIX в. Впрочем, речь идет не об отдельных имепях и трудах, а целых литературоведческих тенденциях. Новейший критический обзор работ по данному вопросу дает Д. Затонский, убедительно полемизирующий с такого рода расчленениями единой истории жанра романа (см.: *Затонский Д. Искусство романа и XX век*. М., 1973). См. также работу Г. Н. Поспелова

вызывают сомнение как с точки зрения синхронного, так и диахронного подхода к изучению конкретного процесса: не учитывается как роль и значение жанра в литературе (и его переосмысливание в литературной теории) своего времени, так и тип и характер дальнейшей эволюции во времени, когда одни элементы и целые типы художественной структуры порождают другие не только на основе положительного восприятия традиций прошлого, но и на основе деструкции — когда преодоление традиций прошлого, их отрицательный урок, оттачивание от них приводят к новым поискам, открытиям, созданию новых ценностей — нового художественного типа структуры.

При рассмотрении вышеназванной концепции — в конечном итоге — следует отметить, что общий облик ее обусловлен особенностями теоретической основы метода исследования. Литературный процесс исследуется представителями разных вариантов данной концепции с точки зрения поэтики описательной, рассматривающей явления как законченные, сформировавшиеся и завершенные для данной эпохи. При таком подходе (точнее — при ограничении им) не учитывается диалектический характер явлений — их генетическое соотношение с прошлым и эволюционными тенденциями настоящего. В этом смысле каждое завершенное с точки зрения данной эстетической доктрины, литературной эпохи явление в то же время всего лишь очередной облик, соответствующий очередной фазе развития. Изучением явлений в их развитии занимается историческая поэтика. Сочетание статичного и динамичного аспектов изучения литературной эволюции — поэтики описательной и исторической — соответствует гармонизации синхронного и диахронного восприятия специфики изучаемых явлений. Тем самым исключается анахронизм исследовательского подхода, когда ученый к явлениям прошлого подходит с меркой настоящего, что, естественно, ведет к интерпретационным сдвигам, смещающим подлинные пропорции,

«Проблемы исторического развития литературы» (М., 1972, раздел «Романтические жанры в эпосе»), где автор, полемизируя с концепцией В. Кожина, рассматривает историю романа как историю развития лишь ему свойственного «жанрового содержания», начиная с античности и вплоть до нашего времени.

ибо картина прошлого не рассматривается с перспективы, которую дает настоящее, а преломляется сквозь его призму. Тем самым исследователь не только не использует перспективу времени, позволяющую увидеть источники (*plusquamperfectum* — по отношению к объекту исследования; *perfectum* — по отношению к исследователю) и результаты (*futurum* — по отношению к объекту исследования; *praesens* — по отношению к исследователю) — всю причинно-следственную цепь развития определенного явления, его тенденции и направления, — но, отбрасывая эту перспективу, механически смыкает настоящее с тем или иным (в зависимости от своих воззрений и вкусов) отрезком прошлого, чтобы констатировать: как, что и в какой степени здесь соответствует или не соответствует этим его воззрениям и вкусам из другой эпохи и на таком основании установить «связь» или «несвязь» времен и явлений. Такой подход вызывает сомнение и потому, что нередко игнорирует принципиальное различие лишь внешне аналогичных элементов, которые в разных художественных структурах обретают разные функции, а тем самым разное смысловое звучание. Не буду в силу очевидности останавливаться на таких узловых моментах художественной организации текста, как тип рассказчика и его роль в развитии сюжета, трактовке времени и стилевой обусловленности. Даже внешне аналогичные приемы в произведениях, созданных в русле разных поэтик, обретают разный смысл, разные функции.

Исходя из вышеизложенного, учитывая постоянную принадлежность романа к эпосу (что отражено в литературных теориях прошлого) и характер его эволюции во взаимосвязи (подобно иным жанрам) с поэтикой и риторикой своих времен, во взаимосвязи с другими жанрами и в той же, что и они, обусловленности определенной эстетической доктриной определенной эпохи, я не вижу объективных критериев, позволяющих вычеркивать из истории жанра на Западе Средневековье, Возрождение, Барокко, отрицать значение и роль романа средневекового для ренессансного, ренессансного для барочного и т. д. или, например, начинать историю европейского романа с XVII в., квалифицируя то, что было ранее, как «нероман». Все это звенья одной цепи. Один жанр, прошедший столь же долгую и интересную эволюцию, как

драма (другой популярнейший жанр современности) — от античности³⁸ до наших дней. Многие в этой эволюции еще недостаточно изучено, во многом — как, например, связи античного романа с западноевропейским — еще остаются существенные пробелы и поэтому попросту нет оснований для уверенных и категоричных суждений о самом генезисе романа Запада. Однако, как рационально рассудил еще в XVIII в. уже упоминаемый герой польского романа, — не стоит отделять одно от другого и придумывать новое название для стародавнего жанра только потому, что один из его типов нравится, а другой нет, один соответствует изменившимся вкусам, а другой не соответствует.

3. ОТ РОМАНА ДАВНЕГО К РОМАНУ НОВОГО ВРЕМЕНИ

Как свидетельствуют рассмотренные здесь ранее конкретные исторические факты и материалы, роман в Польше — ее общественной, культурной и литературной жизни — присутствует со времен Средневековья. Тогда же появляется тенденция к национальному переосмыслению общеевропейских («бродячих») сюжетов и тенденция к самостоятельному, оригинальному созданию фабулы (обе эти тенденции взаимосочетаются уже в романе о Вальгеже из Тыльца — наиболее древнем из ныне известных свидетельств присутствия романа в Польше). В настоящее время трудно судить о масштабах этих тенденций и степени их распространенности. Можно предположить, что наряду с письменным (на латинском языке) обликом романа существовала и устная традиция на языке национальном. Причем вполне вероятно, что устный вариант — особенно если речь идет о полонизированных или полупольских по своему происхождению романах типа «Вальгежа Удалого» — был первичен, связан с фольклором, устной национальной традицией, запечатлеваемой затем в польской письменности на латыни: можно предположить, что так же, как в польские хроники проникли национальные легенды и

³⁸ В отечественном литературоведении такая хронология истории романа отражена в трудах А. Н. Веселовского, А. И. Кирпичникова, В. В. Сиповского, Б. А. Грифцова, Г. Н. Поспелова, Д. В. Затонского и др.

сказания о давних временах, точно так же попал сюда и «Вальгеж».

В эпоху Возрождения две тенденции, взаимопереплетающиеся в «Вальгеже Удалом», получают дальнейшее художественное развитие и распространение, что связано с формированием и расцветом литературы на национальном языке. С одной стороны, общеевропейские романы на латыни обретают свой польский облик — полонизация охватывает как сферу языка, так и — в ограниченной степени — сюжета (вставки из польской действительности), с другой — возникает национальный роман, сюжет которого основан на конкретных исторических фактах современности (М. Кромэр. История князя финляндского Яна и королевны польской Катажины).

В следующем столетии наряду с развитием искусства повествования (что было связано с поэтикой барокко) продолжается проникновение в Польшу переводного западноевропейского романа. Его полонизация, как позволяют судить известные в настоящее время материалы, явно преобладает над линией Кромэра. Развитие оригинального польского романа, по-видимому, в значительной степени препятствовала литературная мода, тип меценатства, социально-исторические условия (упадок городов, бурные события «столетия войн»). Эта ситуация существенно изменяется во времена Просвещения. Новая социально-историческая эпоха динамизировала развитие литературного процесса в Польше. Роман был одним из тех жанров, где это проявилось особенно рельефно и выразительно. Аккумуляция традиций жанра, эволюция национальной литературной культуры и развитие литературных связей с Западом — все это детерминировало в истории романа на польской почве своего рода идейно-художественный переход все нарастающего количества в новое качество, результатом чего было появление первого польского романа просветительского типа (И. Красицкий. Приключения Миколая Досьвядчиньского, 1775, изд. 1776). Эта качественно иная сюжетно-фабульная структура — конечный пункт эволюции давнего польского романа и одновременно первый этап новой истории жанра на польской почве, жанра, которому в следующем столетии суждено будет стать ведущим. От романа просветительского типа уже по

прямой линии ведет свою родословную роман современный. Новое не могло возникнуть на пустом месте — без художественных традиций жанра, без его истории и литературной культуры. Это новое как в своем развитии одних тенденций, явлений, элементов старого, так и в своем противопоставлении и преодолении других явилось очередным, естественным и логичным этапом истории жанра ³⁹.

Возникновение просветительского романа — это своего рода завершение рассмотренных здесь процессов, когда итог прошлого стал непосредственной основой будущего.

³⁹ Анализ роли явлений прошлого и новых общественно-исторических и литературных тенденций, которые привели к появлению в Польше первых образцов романа нового типа, содержится в моей работе «Возникновение польского просветительского романа (проблемы национального и общеевропейского)».

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Август II Сильный 12
 Август III 12
 Адальберг С. 54
 Адрианова-Перетц В. П. 4, 71
 Альбрехт Гогенцоллерн 72
 Алеман М. 173, 195
 Альбертацци А. 83
 Альбин Я. 48
 Алексеев М. П. 6, 275
 Альфонси П. 35, 60
 Андреини Ф. 189
 Андьял А. 153
 Аникст А. А. 274
 Анкона А. Д. 55
 Анжу, де' Р. 58
 Апулей 253
 Ареццо д' Р. 19
 Ариосто Л. 45, 86, 151, 166, 169, 194, 207, 271
 Аристотель 50, 140, 148, 252
 Арра д' 56, 57
 Аушпургер А. 207
- Базылик Ц. 54, 55, 114
 Базылов Л. 136
 Байрон Д. 177, 269, 271
 Банделло М. 186, 196
 Бакош М. 275
 Барклай Д. 12, 187, 197, 201
 Барникл М. Э. 54
 Барлетий М. 55
 Баронч С. 139
 Баттиста Д. 173
 Бахтин М. М. 108, 122
 Бедье Ж. 62
 Белаваль И. 286
 Бен А. 174
 Бельский И. 55
 Бельский М. 41, 53, 55, 95, 114
 Бениславская К. 162
- Бенуа де Сент-Мор 52, 53
 Бергман Г. 57
 Бержерак де С. 171, 175
 Бернат из Люблина 22, 35, 46, 48, 68, 114
 Берли Г. 53
 Бернацкий Л. 185
 Беральдо Ф. 82
 Бертельс Е. Э. 136
 Бертольдо Ф. 184
 Бионди Д. Ф. 173, 188, 197
 Биркенс 175
 Благой Д. Д. 243
 Блонский Я. 164
 Бобэк В. 11, 12
 Богданов В. 108
 Богомолец Ф. 161, 163
 Бодлер Ш. 258
 Бодо Ж. 57
 Боккаччо Д. 20, 53, 61, 65, 78, 81, 82, 84, 106, 183, 184, 186, 239, 253, 255, 256
 Болеслав II Смелый 29, 30
 Болеслав III Кривоустый 29
 Болеслав Стыдливый 31
 Болеслав Храбрый 27
 Больтэ И. 59
 Боровы В. 12, 233, 235
 Ботвинник М. Н. 53, 135, 136
 Бомарше 253
 Боярдо М. 45, 86, 166, 169, 194
 Браччолини П. 85
 Брежевский А. 55
 Брухнальский В. 28, 35
 Брэ Р. 182, 245
 Бруно из Кверфурта 27
 Брюкнер А. 6, 28, 32—35, 40, 52, 83
 Буало Н. 175, 182, 284
 Буслаев Ф. И. 4, 20, 61, 113, 242

- Бухнер А. 175
 Будный Б. 83, 136
 Булгаков Ф. 57
 Быстшоновский В. 158
 Бээс Н. А. 59
 Бела IV 31
 Бялостоцкий Я. 164

 Вальтер Скотт 177, 225, 269, 271
 Варбэк Ф. 58
 Варилль А. 194
 Варминьский И. 91
 Варшевицкий С. 17, 77
 Василий III 24
 Вейнтрауб В. 10, 11, 162
 Веллегас де А. 196
 Вергилий 79, 80, 86, 141, 150, 209, 232
 Верушевский К. 158
 Вессловский Александр Н. 3, 4, 19, 20, 38, 55, 61, 113, 122, 131, 176, 238, 242, 251, 252, 289
 Веселовский Алексей Н. 250
 Вида М. Д. 86, 87, 90, 106, 107
 Вильковский К. 73, 115
 Виноградов В. В. 240
 Виньи, де А. 177
 Винцэнты из Кельц 30
 Виппер Ю. Б. 245, 274
 Владимирова П. В. 238
 Возняк М. 4
 Вольский см. Бельский М.
 Войчех 27
 Вольтер 65, 253, 273
 Вольф М. Л. 15
 Ворагин, да 28
 Ворончак Е. 35
 Вуек Я. 95
 Вулф В. 123
 Высоцкий Ш. 21, 238
 Выспаньский С. 261, 262

 Галахов А. Д. 3, 20, 61
 Галл Аноним 23, 25, 29, 39
 Гаршин В. М. 238
 Гваньини А. 254
 Гварини Д. Б. 150, 166
 Гвидо де Колумна 53
 Гевара де Л. В. 173
 Гелиодор 17, 45, 77, 115, 117, 166, 187, 202
 Геллерт Х. Ф. 229
 Герберштейн С. 25, 254

 Гете И. В. 271
 Гловиньский М. 15, 274, 275
 Голиан К. 83, 115
 Голяньский Ф. Н. 285
 Гомбервилль, де М. 168, 171, 180, 182, 189
 Гомер 23, 141, 209, 262
 Гонгора, де Л. 147
 Горанин Э. 41
 Гораций 141, 150
 Горчын Я. А. 220
 Гоффрихтер Л. 57
 Грабовецкий С. 146
 Грайф В. 54
 Грибанов А. Б. 39
 Григорий Цамвлак 134
 Гринцер П. А. 39, 60
 Гриммельсгаузен Г. 173, 221, 225
 Грифцов Б. А. 289
 Гроховский С. 146
 Гудзий Н. К. 4, 135, 239
 Губрынович Б. 6, 7, 11, 189
 Гундулич И. 153
 Гурницкий Л. 43, 136, 188
 Гус Я. 40, 95
 Гутенберг 76
 Гюго В. 270
 Гюнтер Г. 60

 Данлоп Д. К. 36, 256
 Данте А. 81
 Дантышек Я. 80
 Дашкевич Н. П. 250
 Дарет 52, 53
 Дезюкото 182
 Дейчес Д. 286
 Декс П. 286
 Деркач Б. А. 5
 Державин Г. Р. 238, 243
 Державина О. А. 5, 6, 85, 238
 Джиральди Ч. Д. 130
 Джойс Д. 123, 261, 262
 Дзялынський С. 158
 Дидро Д. 123
 Диктис 52, 53
 Длугош Я. 20, 28, 40, 41, 184
 Дмитрий Самозванец 194, 203, 220, 221
 Дмитриева Р. П. 25
 Донн Д. 146
 Доттори К. 173
 Дробишевский Г. 12, 203—206, 209, 222

- Дробленкова Н. Ф. 5
 Дружбацкая Э. 12, 158, 233, 235
 Дэмбовский А. 79, 82
 Дэмболэнский В. 220
 Дю Барт 208
 Дюлорэн 254
 Дюма А. 194
 Дюрр-Дурский Я. 186, 223
- Еремин И. П. 243
- Жабциц Я. 142
 Жевуский Х. 222
 Жирмунский В. М. 275
 Жмигородская М. 275
 Жоли А. 54
 Жулкевский С. 203, 220
 Жюи, де Б. 158
- Завишанка М. 158
 Зальтцман В. 56
 Замятин Е. И. 268
 Затонский Д. В. 108, 286, 289
 Заторский А. П. 228, 229
 Захажевский А. 77, 115
 Збылитовский А. 72, 79, 114
 Зентарская Я. 235
 Зибрт Ч. 68
 Зиморовиц Ш. 136, 139
 Зиморовиц Ю. Б. 136, 139
 Зиомэк Е. 9
 Зыгмунт Август 43, 97
 Зыгмунт I Старый 72
- Иван Грозный 24, 254
 Иероним 28
 Иконников В. С. 24
 Инэс А. 247
 Иоанн из Капуи 35
 Иоанн Канапарису 27
 Иоанн Малала 38
 Иосиф Флавий 239
 Исканус И. 52
 Истрин В. М. 50, 135, 239
- Кабли Г. 286
 Кадлубэк В. 22—25, 29, 272
 Казимеж Великий 27
 Казимеж Ягеллончик 42
 Казимеж Справедливый 22
 Казимеж I 34
 Кайзер В. 286
 Каллимах из Кирены 78
- Каллисфен 50
 Кальвин Ж. 91
 Кальдерон П. 106, 193
 Кальпренед, де ла Г. 168, 171, 178, 180—182, 189
 Камю Ж. П. 193, 194, 257
 Кастильоне Б. 43
 Карпиньский Ф. 161
 Карпович М. 136
 Квинтилиан 150
 Квяткевич Я. 150
 Квятковский П. 194
 Кеведо де Ф. 173, 196
 Керкмен Ф. 173
 Кинга 28, 31
 Киприан, митрополит 134
 Кирпичников А. Н. 289
 Кирчив Р. 42
 Китович Е. 162
 Кишкин Л. С. 250
 Клавдиан 150
 Кланицай Т. 274
 Климович М. 12, 228, 229
 Князьнин, Ф. Д. 271
 Кмита Я. А. 72, 114
 Коменский Я. А. 140
 Кожин В. В. 286, 287
 Комба Э. 91
 Конач М. 53
 Кондратович Л. 222
 Колобанов В. А. 5
 Коновалова О. Ф. 5
 Конрад Н. И. 275
 Конрад из Вюрцбурга 53
 Коперник Н. 40
 Корнель П. 106, 166, 201, 253
 Костер, де Ш. 142
 Корчиньский А. 10, 191, 210, 212, 213, 215, 216
 Котляревский И. П. 232
 Кохановский П. 163, 207, 208, 247
 Кохановский Я. 40, 43, 51, 54, 55, 70, 81, 86, 87, 90, 100, 106, 107, 114, 124, 141, 156, 207, 208, 241, 247
 Кохман С. 240
 Коховский В. 138, 155, 247
 Краевский Д. М. 161, 172, 254, 271
 Красицкий И. 24, 51, 159, 162, 219, 261, 267, 268, 271, 273, 283, 285, 290
 Крашевский Ю. И. 55, 222

- Крейчи К. 275
 Кровицкий М. 95
 Кромэр М. 20, 23, 41, 93, 97, 99,
 100, 107, 114, 116, 117, 123, 124,
 202, 226, 227, 290
 Кроче Ц. Д. 20
 Крушевская Т. см. Михаловская
 Т.
 Крылов И. А. 261
 Кузьмина В. Д. 3, 5, 6, 59
 Кульчинский И. 41
 Кшижановский Ю. 5—9, 11, 13, 46,
 48, 52, 54, 55, 57, 59, 60, 61, 65,
 67, 68, 71, 73, 78, 80, 84, 86,
 89, 90, 91, 95, 116, 117, 132,
 143, 161, 162, 164, 183, 193,
 194, 195, 197, 241
 Кшиштопорский М. 71, 114
 Кшицкий А. 80
 Кэнтшиньский В. 35

 Лазар Б. 60
 Ламартин 177
 Ларошфуко Ф. 168
 Лаский Я. 40
 Лафайет, де М. М. 166, 168, 170
 Лафонтец 261
 Леваньский Ю. 241
 Левин П. 241
 Ледесма, де А. 146
 Лейбниц 273
 Леонард из Боньчи 51, 114
 Лесаж А. Р. 173, 181
 Лессинг Г. Э. 268
 Либера З. 161, 274
 Лихачев Д. С. 6, 24—26, 28, 31,
 135, 243, 274, 275
 Лили Д. 174
 Лобейра, де Б. 44
 Лозиньский В. 203, 223
 Лодж Т. 174
 Ломоносов М. В. 136, 241, 285
 Ломэн З. 149
 Лонг 45
 Лопе де Вега 253
 Лоредано Д. 158, 189, 197
 Лось Я. 241
 Лужный Р. 241
 Лукан 150
 Луппов С. П. 238
 Лурье Я. С. 3, 25, 136
 Лызлов А. И. 42
 Любомирский С. Х. 186, 188
 Люка А. 188

 Лютер М. 72
 Лявардэн, де 52
 Лясковский С. 11

 Магоун Ф. П. 151
 Майор И. 238
 Маккиавели Н. Б. 151
 Маклер Ф. 61
 Малерб, де Ф. 166
 Малингр К. 194
 Малишевский Э. 219
 Малэк Э. 57, 241
 Мальхер Кужеловчик 79
 Манфреди Л. 83
 Марини Д. А. 197
 Марино Д. 37, 141, 146, 147, 150,
 158, 165, 173, 186, 188, 189, 232
 Марк Твен 65
 Маркс К. 157, 259
 Мария Людвика Гонзага 192, 193
 Марчин Полляк 66
 Марло К. 253
 Марциал 150
 Марэвич В. И. 161
 Маскевич С. 220
 Матушевская П. 162
 Мачей из Мехова 41
 Мачейовский В. А. 68, 254
 Мачейовский С. 43
 Мейе П. 51
 Меланхтон Ф. 72, 140
 Менендес и Пелайо М. 60
 Мерзляков А. 285
 Мешко I 27
 Мещерский Н. А. 239
 Минтурно А. 130
 Николай из Вильковецка 30
 Мирон Костин 153
 Михаловская Т. 12—14, 117, 176,
 185, 186, 187, 191, 193, 203, 205,
 206, 209, 246
 Миськовьяк Я. 8
 Мицкевич А. 55, 65, 138, 177, 224,
 225, 256, 270, 272
 Мольер Ж. Б. 106, 253
 Монтальво, де Г. О. 44
 Монтемайор Х. 45, 166, 196, 197,
 198
 Монтескье Ш. Л. 284
 Монтефельтро, ди Г. 43
 Мончевский П. 6
 Морозов А. А. 243
 Морштын З. 188

- Морштын Х. 11, 184—186, 196, 197
 Морштын Я. А. 9, 138, 147, 156, 189, 191
 Мочалова В. В. 143
 Мошерош И. М. 175
 Мужиневский С. 72, 90—93, 95, 100, 115, 123, 124
 Мукаржовский Я. 275
 Мурко М. 62, 67
 Муханов П. А. 220
 Мюллер Г. Е. 52

 Наборовский Д. 146, 147
 Назаревский А. А. 6
 Наргелевич Т. 185
 Нарушевич А. 41, 51, 161, 163, 272
 Невеский С. 247
 Некрасов Н. А. 238
 Немоевский С. 220
 Нервез 182
 Никлевичувна К. 11, 195, 196, 198
 Ниллсон Н. А. 67
 Норвид Ц. 258

 Обломиевский Д. Д. 274
 Овидий 79, 80, 150, 189, 209, 210, 239, 253
 Огоновский З. 138
 Ожеховский С. 40
 О'Коннор 286
 Олай М. 54, 55
 Онуа, де М. К. 158, 232, 233, 235
 Опалиньский Л. 187
 Опиц М. 12
 Опэч Б. 33, 46, 53
 Орлов А. С. 3, 4, 22, 59, 61, 67, 135, 238
 Оруэлл Д. 268
 Остроруг Я. 24
 Отвиновска Б. 246
 Оуэн 210

 Павич М. 242
 Паллавичини Ф. 188
 Панченко А. М. 3
 Папроцкий Б. 83, 84, 115
 Пасэк Я. Х. 13, 221—226, 228
 Пахомий Логофет 134
 Пекарский К. 8, 189
 Пельц Я. 164
 Перетц В. Н. 4, 246

 Персий 150
 Петрарка Ф. 81, 141, 184
 Петрашко С. 245, 246
 Петров Н. И. 6, 245
 Петровский М. 3
 Пигна Д. 130
 Пигонь С. 256
 Пикколомини Э. С. 83, 115
 Пиксанов Н. К. 4
 Пиноччи Х. 220
 Платон 140, 177
 Позднеев А. 241
 Покровская В. Ф. 4
 Полляк Р. 10, 11, 13, 164, 199, 205, 207—210, 212, 213, 222
 Полоцкий Симеон 239—241, 243, 248
 Поливка Ю. 3, 67
 Поль В. 222
 Попова Л. М. 23
 Порэмбович Э. 164
 Поточки В. 9, 12, 138, 155, 156, 186, 191, 201, 202, 252
 Поточки Я. 123
 Поспелов Г. Н. 108, 286, 289
 Прешак 158, 188
 Прокопович Феофан 239, 248
 Пташицкий Л. С. 4, 59, 67
 Пудловский М. 79, 80, 96, 102, 115
 Пумпяньский Л. В. 242, 243, 248
 Пуришев Б. И. 243
 Пусман К. 71, 114
 Пушкин А. С. 177, 238, 284
 Пшегоня-Крыньский М. 3. 52
 Пшипковский С. 140
 Пыпин А. Н. 3, 4, 6, 19, 20, 38, 55, 57, 59, 61, 67, 113, 132, 238, 242, 250

 Рабле Ф. 44, 86, 106, 142, 173, 253
 Радо М. 149
 Радциг С. И. 36
 Рамбулье, де 165, 166
 Рамое П. 140
 Расин Ж. 166, 253
 Рачиньский Ю. 158
 Рей М. 51, 67, 76, 95
 Резанов В. И. 37, 59, 246
 Рембо А. 258
 Ривьер Мэнсли, де ла М. 174
 Рильке Р. М. 258
 Рингольтинген, фон Т. 57

- Рифтин Б. Л. 28, 39, 275
 Ричардсон С. 229
 Робб-Грийе А. 123
 Робинсон А. Н. 6, 25, 74, 275
 Рогов А. И. 41, 42, 74, 221
 Розов Н. Н. 55
 Ронсар П. 141
 Россе Ф. 194
 Рубенс П. 142
 Рубинковский Я. К. 189
 Рудницкая 10, 11, 188, 189
 Русецка-Пильштынова С. Р. 227, 228
 Руссо Ж.-Ж. 229, 267
 Рындух З. 246
 Рьтэль Я. 13, 223
 Рэмэрувна Я. 11, 12
- Сакс Г. 159, 68
 Сале Б. 173
 Салмина М. А. 5
 Саломея 28
 Сангушко К. 196
 Сандр Г. 194
 Сандэцкий-Малэцкий Я. 46, 68
 Саннадзаро Д. 45, 166
 Сарбевский М. К. 73, 140, 141, 147, 170, 187, 246, 247
 Сарновска-Тэмэриуш Э. 246
 Саский С. 10, 210
 Севинье, де М. 166, 168
 Селицкий Ф. 42, 136
 Свифт Д. 172, 268
 Сенкевич Г. 13
 Сенник М. 56, 114
 Сен-Мартен 256, 270
 Сен-Эвримон 166
 Сенека 150, 210
 Сервантес М. 20, 44, 106, 123, 166, 188, 189, 194, 252, 253, 256, 257, 281
 Сивоконь Г. 246
 Синко З. 176
 Сильвестр, папа Римский 27
 Сиповский В. В. 25, 113, 171, 176, 289
 Скандерберг 55
 Скалигер 140
 Скарра П. 20, 74
 Скаррон П. 172, 178—181, 281
 Скимина С. 246
 Скюдери, де М. 158, 166, 168, 180, 181, 188, 189, 232
 Славинский Я. 275
- Словацкий Ю. 55, 177, 269
 Собеский Я. 189, 192
 Соболевский А. И. 4
 Соколовска Я. 246
 Соликовский Я. Д. 80, 115
 Сорель Ш. 172, 173, 175, 178—181, 281, 282
 Спера Ф. 90, 91, 93, 115, 123, 124
 Сперанский М. 67
 Сперони С. 130
 Спонд, де Ж. 146
 Станиславская А. 226, 227
 Станислав, епископ Краковский 27, 28—30
 Стаций 150
 Стендаль 264
 Стефан Баторий 254
 Стефановска З. 256
 Сток Я. 82
 Суарэс С. 149
 Стери Л. 123
 Стрыйковский М. 41, 55, 254
 Сьвинка А. 34
 Сэмп Шажиньский М. 136, 146
- Тазбир Я. 138, 151, 153
 Тананаева Л. И. 155
 Тассо Т. 45, 150, 166, 169, 207, 208
 Твардовский К. 73, 146
 Твардовский С. 11, 155, 191, 197—201, 247
 Творогов О. В. 26, 53, 54, 136
 Тесауро Э. 247
 Тик И. 59
 Тирсо де Молина 253, 256
 Тит Ливий 80
 Тихонравов Н. С. 250
 Токач Я. 61
 Толстой Л. Н. 65, 238, 282
 Тредиаковский В. К. 136, 243, 285
 Турпин 25
 Тынянов Ю. Н. 15
- Уатт И. 286
 Уланд Л. 59
 Унглер Ф. 35
 Уэллс Г. 268
 Уэлтер Д. Т. 65
- Фелькер П. 15
 Фенелон Ф. 158, 232, 285
 Фиялэк Я. 35

Флорес, де Х. 83, 115, 117
Фолькерский В. 201
Форс, де Ла 158
Франко И. 4
Фритцлар, фон Х. 53
Фртель-Вежинский С. 7, 71
Фрыч Моджевский А. 40
Фюретьер А. 172, 178, 179—181,
281

Хаксли О. 258, 268
Хед Р. 173
Хельчицкий П. 40
Хлебовский Б. 223
Хозьюш С. 40
Хынек из Подебрада 68
Хэрнас Ч. 10, 11, 164, 188

Цшорн А. 77

Чаев Н. С. 24
Чапек К. 268
Чернышевский Н. Г. 268, 269
Чистякова Е. В. 42
Чистякова Н. А. 55
Чижевский Д. 140
Чосер Д. 53, 61
Чубэк Я. 13

Шекспир В. 53, 65, 67, 68, 106,
193, 253, 260
Шелли П. Б. 264, 269
Шемиот С. С. 185
Шиллер Ф. 65, 269

Шимоновиц Ш. 136, 139
Шкарка А. 140
Шкловский В. 20, 121
Шлихтынг И. 140
Шляпкин И. А. 37
Шмыдтова З. 246
Шолуха Стефан — см. Наргеле-
вич Т.
Штайнхофель Г. 19
Штитницкий Т. 40
Штридтер И. 60
Штурм И. 140

Эккехарт 26
Энгельс Ф. 259
Эразм Роттердамский 140, 151
Эрик XIV 97, 98, 116, 123
Эспинель В. 173

Юлий Цезарь 23, 220
Юрковский Я. 142
Юрфе, д'О. 165, 166, 171, 174, 178,
180—182, 188, 189, 193
Юэ П. 15, 176, 177, 188, 284

Яблоновский Я. С. 193
Яворский Я. А. 67
Ягелло В. 42
Якимовский М. 221
Якубец Я. 68
Якубовский В. 241
Ян из Кошичек 46, 47, 61, 67, 114
Янион М. 275
Ярмохович Я. 25

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|---|-----|
| ПРОБЛЕМЫ И ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ ДАВНЕГО ПОЛЬСКОГО РОМАНА | 3 |
| I. СРЕДНЕВЕКОВЬЕ | 17 |
| 1. Рождение западноевропейского романа | 17 |
| 2. Роман в Польше | 22 |
| 3. Славянские пути романа | 36 |
| II. ВОЗРОЖДЕНИЕ | 43 |
| 1. Новый этап истории романа | 43 |
| 2. Польский облик романов Запада | 46 |
| Народные романы | 47 |
| Исторические романы | 50 |
| Рыцарские романы | 55 |
| Назидательные романы | 60 |
| Духовные романы | 69 |
| Романы и новеллистика античности и Возрождения | 75 |
| 3. Рождение самобытного польского романа | 84 |
| III. SUMMA THEORETICA | 103 |
| 1. Вопросы литературного развития: старое и новое. Заимствования, влияния и оригинальность | 103 |
| 2. К проблеме дефиниции жанра | 108 |
| 3. Проблемы и системы классификации | 111 |
| 4. Классификации и варьирование аспектов анализа | 126 |
| 5. Роман на Западе и у славян (особенности и специфика) | 129 |
| 6. Изменения во внутреннем соотношении славянских литератур, их внешней ориентации и посредничестве | 132 |
| IV. БАРОККО | 137 |
| 1. Облик новой эпохи | 137 |
| 2. Судьбы польского барокко в литературоведении | 160 |
| 3. Роман на Западе | 165 |
| 4. Теория романа | 175 |
| 5. Польский барочный роман | 183 |
| Старое и новое | 183 |
| | 299 |

| | |
|--|------------|
| Жанровое взаимодействие и жанровое взаимопроникновение | 185 |
| Польское знакомство с новым романом Запада | 187 |
| Судьбы польского романа новой эпохи | 189 |
| Новые веяния — новые литературные связи | 192 |
| Польский колорит заимствованных мотивов. Возрождение — Барокко: связи и антагонизмы эпох | 196 |
| Литературная фикция: заимствование и созидание | 202 |
| Эпическая поэма и роман | 206 |
| Польский образец галантного романа | 209 |
| Возрождение и Барокко: проблема личности в общественной действительности и ее литературные последствия | 217 |
| Мемуары и роман: связи и взаимопроникновение | 219 |
| Мемуары — литературная фикция — стиль | 230 |
| Роман сарматского барокко: польская трансформация прециозности | 231 |
| Роман и проблемы оценки сарматского барокко | 235 |
| 6. Польское барокко и Россия | 238 |
| V. ЭМПИРИЧЕСКОЕ И РАЦИОНАЛЬНОЕ: ПРОБЛЕМЫ ФАКТОВ И ПРОБЛЕМАТИЧНОСТЬ ОБОБЩЕНИИ | 249 |
| 1. Литературные влияния и типологическая общность. Соотношение и критерии | 249 |
| 2. К проблеме генезиса романа | 276 |
| 3. От романа давнего к роману нового времени | 289 |
| УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН | 292 |



В ИЗДАТЕЛЬСТВЕ «НАУКА»
ГОТОВЯТСЯ К ПЕЧАТИ:

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ СРАВНИТЕЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУР СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ СТРАН. 20 л.
2 р. 40 к.

В центре внимания работы — исследование диалектики общего и особенного в развитии литератур европейских социалистических стран. Авторы привлекают обширный материал, изучая, как общий процесс построения социалистического общества конкретно отражается в литературе каждой социалистической страны.

В работе принимали участие ученые нашей страны, а также из Болгарии, Венгрии, ГДР, Польши, Румынии, Чехословакии.

Книга рассчитана на литературоведов, преподавателей и студентов гуманитарных вузов.

ЗАРУБЕЖНЫЕ СЛАВЯНЕ И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА. 20 л.
1 р. 65 к.

В сборнике, приуроченном к VIII Международному съезду славистов, рассматриваются актуальные вопросы взаимосвязи славянских литератур и выясняется роль прогрессивной русской литературы и отдельных ее представителей в литературно-общественном движении Югославии, Чехословакии, Польши. Большинство статей основано на архивных материалах, впервые вводимых в научный обиход.

Книга рассчитана на научных работников, преподавателей и студентов вузов и всех, интересующихся международными культурными связями.

Заказы просим направлять по одному из перечисленных адресов магазина «Книга — почтой» «Академкнига»:

- 480091 Алма-Ата, 91, ул. Фурманова, 91/97
- 370005 Баку, 5, ул. Джапаридзе, 13
- 734001 Душанбе, проспект Ленина, 95
- 252030 Киев, ул. Пирогова, 4
- 443002 Куйбышев, проспект Ленина, 2
- 197110 Ленинград, П-110, Петрозаводская ул., 7-А
- 117192 Москва, В-192, Мичуринский проспект, 12
- 630090 Новосибирск, 90, Морской проспект, 22
- 620151 Свердловск, ул. Мамина-Сибиряка, 137
- 700029 Ташкент, Л-29, ул. К. Маркса, 28
- 450059 Уфа, ул. Р. Зорге, 10
- 720001 Фрунзе, бульвар Дзержинского, 42
- 310003 Харьков, Уфимский пер., 4/6

Александр Владимирович Липатов

**ФОРМИРОВАНИЕ
ПОЛЬСКОГО РОМАНА
И ЕВРОПЕЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА
Средневековье, Возрождение, Барокко**

Утверждено к печати
Институтом славяноведения и балканистики
Академии наук СССР

Редактор издательства *Е. В. Белова*
Художник *Э. Л. Эрман*
Художественный редактор *С. А. Литвак*
Технический редактор *Л. Н. Золотухина*
Корректор *Л. И. Кириллова*

Сдано в набор 21/VI 1977 г.
Подписано к печати 17/X 1977 г.
Формат 84×108¹/₃₂. Бумага типографская № 2.
Усл. печ. л. 15,96. Уч.-изд. л. 17,6. Тираж 4200.
А-02978. Тип. зак. 2549.
Цена 1 р. 20 к.

Издательство «Наука»
117485, Москва, В-485, Профсоюзная ул., 94а
2-я типография издательства «Наука»
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

1 р. 20 к.

ФОРМИРОВАНИЕ ПОЛЬСКОГО РОМАНА

А. В. ЛИПАТОВ