



"ПУТЬ
РОМАНТИЧНЫЙ
СОВЕРШИЛ..."





inlav

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ И БАЛКАНИСТИКИ
НАУЧНЫЙ ЦЕНТР ОБЩЕСЛАВЯНСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ
(ЦЕСЛАВ)

**«ПУТЬ РОМАНТИЧНЫЙ
СОВЕРШИЛ...»**

Сборник статей

*Памяти
Бориса Федоровича Стахеева*

**Москва
1996**

Редакционная коллегия:

***O. П. Морозова, В. В. Мочалова,
Д. С. Прокофьев, В. А. Хорев (отв. редактор)***

Рецензент *Л. Н. Будагова*

**Вступительная статья
*В. В. Мочаловой***

ISBN 5—7576—0028—4

© Институт славяноведения и балканистики РАН, 1996.
© Н. Б. Стахеева, оригинал-макет, 1996.

БОРИС ФЕДОРОВИЧ СТАХЕЕВ

(1924–1993)

Мы хотим посвятить эту книгу памяти человека, который сделал неоценимо много для отечественной славистики, для взаимопонимания и сближения культур, для подготовки следующих научных поколений, — памяти нашего учителя, коллеги, чей авторитет был неоспоримо высок, независимо от ученых степеней и званий, чей талант, блестящая эрудиция в сочетании с глубиной личности позволили ему занять то место в науке, на которое никто не может быть назначен — место неформального лидера; памяти нашего друга, чье присутствие в жизни вдохновляло и стимулировало нас, и чье отсутствие все мы так явно ощущаем теперь — Бориса Федоровича Стакеева¹.

По всеобщему признанию, Борис Федорович был незаурядной личностью — и вместе с тем в его характере и судьбе было много типического. Например, он был типичным русским интеллигентом — со всеми известными присущими этому кругу достоинствами и недостатками. Трудноувивое и труднопередаваемое обаяние такой личности, тем не менее, сразу и безошибочно ощущается всеми, кто с нею соприкасается, получая возможность наблюдать конкретное человеческое воплощение таких понятий, как порядочность, достоинство, глубина, блеск ума, доброта, благородство, приподнятость над бытом, бодрость духа, страстная любовь к книге, терпимость, душевность, внимание к людям, стремление понимать, а не судить, и других свойств, способствующих необычайной притягательности человека этого типа, не в последнюю очередь — чувства юмора, позволяющего не слишком серьезно относиться и к трудностям жизни, и к превратностям судьбы, и к человеческой глупости, и к себе самому.

Во многом типичной была и биография Бориса Федоровича — скорее, это была биография его поколения, рожденного в 20-е годы в стране, пережившей исторический катаклизм и постоянно сужавшей для своих граждан пространство свободы и выбора. Подобно многим русским интеллигентам этого времени, Б.Ф. мог производить — особенно на внешнего на-

блюдателя (ибо многое лучше различается со стороны) — впечатление трагической фигуры, человека, страдающего от противоречий между условиями, в которых приходилось жить и работать, и собственной системой ценностей². Однако, во всякие времена находились люди, о которых философ мог сказать, что они не нуждаются в том, чтобы мир был хорошим, для того, чтобы самим быть хорошими — для них не существует общества, которое виновато. Б.Ф. был из их числа. Мудрость и совестливость Бориса Федоровича побуждали его искать причин несовершенства мира, нескладности обстоятельств в себе самом и при всех условиях делать то, что он считал правильным и необходимым. Вот начало биографии, канва судьбы.

Б.Ф. родился 16 августа 1924 года в деревне Азарово Кимрского района ныне Калининской области в семье служащих. Его отец, Федор Ильич, был техником-строителем и умер рано, когда сыну было всего 3 года. Мать, Софья Васильевна, переезжает с сыном в Москву, где он в 1932—1941 гг. учится в средней школе, не успев ее закончить до наступления войны. Летние каникулы 1941 г. школьник проводит на строительстве оборонительных сооружений в Смоленской области, а весь следующий год — тоже не за партой, — работая на Центральном Авиационном складе Гражданского Воздушного Флота до наступления возраста, позволяющего стать солдатом. Для 18-летнего московского школьника в 1942 году правильно и необходимо было идти на фронт рядовым, воевать. Среди полученных им фронтовых наград есть и медаль «За освобождение Варшавы» — так прихотлива судьба, которой было угодно, чтобы будущий полонист встретился со своим «предметом», одетый в солдатскую форму пехотного старшины, при весьма далеких от науки обстоятельствах. Сюжеты, сплетаемые судьбой, обнаруживают в итоге какую-то свою внутреннюю закономерность: спустя много лет после окончания войны Борис Федорович, уже выдающийся профессионал-полонист, был награжден польским правительством за заслуги в популяризации польской литературы кавалерским крестом ордена «Polonia Restituta».

После демобилизации из армии (сентябрь 1945) Б.Ф. в течение восьми месяцев работает на Центральном авиационном складе ГВФ, с которым была связана его судьба в самом начале войны, и одновременно завершает прерванное войной среднее образование в московской школе рабочей молодежи. Сухие биографические данные одного из представителей этого поколения позволяют судить о том, насколько сильно его судьбы оказались определены войной — и в целом, и в деталях, и в сфере внутреннего опыта, и в плане внешних обстоятельств.

Познакомившись с Польшей помимо своей воли на дорогах войны, Б.Ф. в 1946 г. склоняется к продолжению этого знакомства — теперь уже делая сознательный выбор: он поступает на славянское отделение филологического факультета МГУ им. Ломоносова, на полонистику. В этом выборе можно угадать стремление «дойти до самой сути» того, что было увидено им снаружи, познать дух и культуру, прошлое страны, настоящее которой только что лежало перед ним в руинах. Возможно, в этом выборе был и подспудный протест против разрушения, свидетелем которого Б.Ф. оказался, и надежда на силу духовного противостояния физическому уничтожению, и вера в потенции культуры.

Бледный студент в гимнастерке с потемневшими ленточками орденских колодок, повидавший жизнь (и, конечно, совсем близко — смерть), рано повзрослевший (он поступает в университет в возрасте, в котором в мирное время его обычно уже кончают — в 22 года) человек с бедовым взглядом умных глаз — таким он запомнился однокурсникам. Эта портретная характеристика не исчерпывает их воспоминаний — благодарная память хранит представление о нем как о человеке чести, что для второй половины сороковых годов трудно назвать явлением широко распространенным и самоочевидным (да и какие времена из доступных нашему непосредственному наблюдению благоприятствовали людям чести?). Спустя много лет один из однокурсников Б.Ф., вспоминая те времена, писал: «Есть люди, которые по роду своих занятий, делая полезное и нужное дело, не могут помнить всех своих поступков. Таким человеком, не помнящим добрых дел, был Борис Стажеев»³. Автор этих строк, говоря о людях, делающих добро по роду сво-

их занятий, имеет в виду врачей и учителей. В узкопрофессиональном смысле слова Б.Ф. к ним не относился (если не считать учительством чтение курсов по истории польской литературы в вузах и руководство аспирантами), однако, в широком понимании своим добрым наставником, Учителем, его могли бы назвать многие из знавших его людей, далеко не только его студенты и аспиранты. И «делать добро» стало родом его занятий. Действительно, Б.Ф. благородно пренебрегал памятью о собственных добрых делах, которые были естественным проявлением его душевного склада. Приятный долг помнить о них лежит на окружавших Б.Ф. людях, знавших его и общавшихся с ним, на тех, к кому была протянута эта не оскудевающая рука дающего — не только в молодости, о которой вспоминает Ю.Оклянский, но и в последующие годы. Например, глубокую благодарность вызвала у автора книги о П.А.Вяземском, В.Г.Перельмутера, поразившая его готовность Б.Ф., который был приглашен издательством в качестве ее научного редактора, защищать «польские главы» от нападок советской политической цензуры в драматические для Польши 80-е годы, напряженный период советско-польских отношений. Способность Б.Ф. оказывать неутомимую помощь как нечто само собой разумеющееся — в сочетании с его многосторонними познаниями и мгновенным пониманием проблемы и ситуации — производили глубокое впечатление даже на людей, близко его не знавших⁴. В свою очередь, его друзья, коллеги, ученики с восхищенной благодарностью вспоминают его неизменную бескорыстную поддержку, которая могла выражаться и в душевной помощи, и в щедром дарении своего опыта и обширных знаний. При этом его помощь никогда не была формальной, его участие сопровождалось редкой человеческой заинтересованностью и теплом, без тени высокомерия или покровительственной спеси.

Можно предположить, что особая логика выбора, предопределившая общий интерес вернувшегося с войны солдата к полонистике, обусловила и его преимущественное внимание к польскому романтизму, рано проявившееся в процессе его полонистических занятий, еще в университетские годы, и не ослабевавшее всю его жизнь. Возможно, какие-то настроения

того времени повлияли на этот выбор, возможно, некие особенности личности исследователя побуждали всматриваться в польскую романтическую литературу, представлявшую, по выражению польского мыслителя этой эпохи, Мауриция Монацкого, цитировавшегося Борисом Федоровичем, «самосознание нации в ее естестве». Б.Ф. задумывается над вопросом, почему именно эпоха романтизма была столь значима, наложила столь глубокий отпечаток на польскую культуру не только XIX в., но и последующих времен, вплоть до нашей современности, почему романтизм «оказался мерой ценностей, камертоном национальной настроенности»⁵. Поискам ответа на этот вопрос была посвящена уже и блестящая дипломная работа о третьей части «Дзядов» Мицкевича, впоследствии опубликованная в «Ученых записках Института славяноведения АН СССР» (1954, № 8); и его исследования 1951-1954 гг., когда Б.Ф., с отличием окончив филологический факультет, поступил в аспирантуру МГУ. Здесь он продолжал углубленное изучение творчества крупнейшего польского поэта-романтика — Адама Мицкевича, которому была посвящена и защищенная впоследствии (1959) диссертация на соискание степени кандидата филологических наук в Институте славяноведения АН СССР, куда молодой специалист пришел после окончания аспирантуры в 1954 г.

С Институтом связана вся дальнейшая сорокалетняя научная деятельность Б.Ф. В его стенах создаются такие известные труды Б.Ф., как монография «Mickiewicz i progressiveszna rosyjska общество» (1955), вызвавшая широкий научный резонанс не только в отечественной полонистике. Спустя 5 лет после русского издания она выходит в стране и на языке Мицкевича (*Mickiewicz i społeczeństwo rosyjskie*, Warszawa, 1960). Следует отметить, что в Польше, с которой была тесно связана вся научная деятельность Б.Ф., она неизменно встречала доброжелательный интерес и достойную оценку. Об этом свидетельствует не только полученная Б.Ф. упомянутая высокая государственная награда этой страны, его присутствие в соответствующих польских изданиях, но и бесспорное признание, которое нелегко было заслужить — дружеское, уважительное отношение к нему польских коллег. Некоторые

из них, мгновенно откликнувшись на печальное известие, успели прислать свои работы в эту книгу, посвященную памяти Б.Ф., другие — а их значительно больше, и перечислить всех не представляется возможным — тепло вспоминают о нем как о достойном человеке и профессионале. К наиболее ранним, пожалуй, относятся цитировавшиеся выше воспоминания профессора Станислава Фрыбеса, организатора и руководителя летних полониистических курсов для зарубежных славистов в Варшавском университете в 1956–64 гг. Уже тогда молодой исследователь привлек его внимание своими обширными познаниями в области польской культуры и литературы, сочетавшимися с «очень личным отношением этого тонкого человека к польской национальной традиции».

Это «очень личное отношение» сочеталось в Б.Ф. как исследователе с масштабностью, какой-то естественной живостью научной мысли, побуждавшей его расширять горизонт изучаемого, выходить за рамки одной национальной литературы — с тем, чтобы представить ее в более современном контексте. В его наследии можно выделить группу работ, центральной проблемой которых становится выяснение специфики польского романтизма на фоне этого направления в других славянских и западноевропейских литературах, что предполагает свободную ориентацию в разнообразном материале, литературную и научную эрудицию, вкус к компаративистике, с неизменным блеском всякий раз проявляемые автором. В профессиональных кругах он слыл не менее (по сравнению с польской) серьезным знатоком русской литературы, мог сопоставлять на глубинном уровне творчество как великих писателей и поэтов, так и тех, кто обычно именуется «фоновыми фигурами» обеих литератур, цитируя по памяти невероятное количество текстов.

О начальном периоде размышлений над проблемами этого круга можно судить уже по ответам Б.Ф. на вопросы, в чем заключается специфика романтизма в славянских странах, каковы его общие черты и отношение к западноевропейскому романтизму, опубликованным к IV Международному съезду славистов в 1958 г. Подчеркивая, что исследование своеобразия славянского романтизма — еще не решенная задача современ-

ной славистики, Б.Ф. пытается предположительно наметить в нем те элементы, которые стали бы исходными пунктами решения этой задачи хотя бы в некоторых ее аспектах. Он выделяет заметно выраженное в славянских литературах «героическое начало» романтизма, его связь с идеей национального освобождения, тему отношений между личностью и обществом, осмыслиемую как тема героического самопожертвования, патетического примера, подвига; идею народа, вечного и мудрого, воодушевлявшую славянских романтиков, рассматривавших свою деятельность как борьбу за национальную самобытность литературы⁶. Б.Ф. подготовил к этому съезду доклад на тему «Некоторые особенности романтизма в славянских литературах» (в соавторстве с С.В.Никольским и А.Н.Соколовым), до сих пор не утративший своего значения⁷, а впоследствии продолжил исследования в этом направлении, представив глубокий сравнительный анализ польского и русского романтизма — темы, по его признанию, неисчерпаемой. Автор стремится здесь объемно представить сопоставляемые явления, избегая при освещении их сходства и различия как преувеличений, так и преуменьшений, спрямления и упрощения, останавливаясь на важных, узловых моментах литературного развития, на переходах от одной эстетической системы к другой (классицизм — романтизм — реализм). Впервые эта важная в наследии ученого работа — «О польском романтизме в сопоставлении с русским» — была опубликована в подготовленном при активном участии Б.Ф. как редактора сборнике «Польский романтизм и восточнославянские литературы» (М., 1973), а затем, как и многие из его исследований⁸, была переведена и издана в Польше⁹. Многообразие, многокомпонентность взаимоотношений между русской и польской литературами XIX в. становится предметом анализа в исследовании «Польско-русские литературные взаимодействия (конец XVIII—XIX в.)»¹⁰. Выстраивая систему этих взаимодействий, ученый различает такие их формы и сферы, как переводы, взаимное знакомство с произведениями на языке оригинала, цитации и реминисценции, стимулирующее влияние, обращение к фактам из истории другого народа и его современной жизни, осмысление творчества инонационального художника,

информация о литературной жизни в другой стране. Столь многоаспектный характер литературных связей предполагает и множественность факторов, определяющих их развитие, среди которых Б.Ф. выделяет стадиальную близость¹¹, характер межнациональных отношений, уровень развития воздействующей и воспринимающей литературы, состояние славистики, издательского и журнального дела, вклад других видов искусства — театра, музыки.

Плодотворной в теоретическом отношении стала постановка вопроса об актуализации ценностей национального прошлого в славянских литературах, осуществленная преимущественно на польском материале, но привлекающая и явления литературного процесса других славянских народов, что позволило наметить не только отличия и специфику, но и общие моменты. По мнению исследователя, национальные литературы складываются задолго до процесса формирования наций, являя собой к его началу уже достаточно развитый, необходимый и важный его компонент¹².

Разрабатывая эту проблему актуализации ценностей прошлого в процессе литературного развития, Б.Ф. останавливается на теме инонациональной рецепции. Обращение русских символистов к романтической традиции, понимаемой широко — вне национальных рамок, ценимой за «планетарный романтический универсализм», становится предметом его исследования «Польский романтизм и русская литературная жизнь конца XIX — начала XX в.». При этом исследователь не оставляет вне поля своего зрения всю многогранность интереса русской литературной общественности рубежа веков к польскому романтизму, учитывая его рецепцию и у И. А. Бунина, В. Я. Брюсова, А. М. Горького, а также В. В. Воровского и представителей русской науки¹³.

Бессспорно крупнейший в современной российской полониистике специалист по литературе польского романтизма, Б.Ф. явился продолжателем лучших отечественных научных славистических традиций, став автором соответствующих глав — обобщающих и монографических — в подготовленной Институтом славяноведения и балканистики академической двухтомной «Истории польской литературы» (М., 1968–1969), одним

из инициаторов и членов редколлегии которой он был. Широта научных интересов, эрудиция, свободная ориентация в материале польской литературной истории стали основанием для написания в этот труд не только глав, посвященных польскому романтизму — «Литература 1815—1831 гг.», «Адам Мицкевич», «Александр Фредро», «Литература 1832—1846 гг.», «Юлиуш Словацкий», «Зыгмунт Красиньский», — но и разделов, охватывающих более ранние — «Литература польского Возрождения», «Ян Кохановский», «Литература с конца XVI до середины XVIII в.»¹⁴, а также более поздние (монографическая глава «Тадеуш Желенский-Бой», т.2) периоды литературного развития.

Спустя несколько лет после выхода в свет систематической академической «Истории польской литературы» Б.Ф. выступает одним из организаторов и авторов своеобразного дополнения к этому изданию, призванного отразить современный литературный процесс в Польше¹⁵. Подобная масштабность мысли, широта взгляда — характерная черта ученого. Она проявилась и в научно-популяризаторской сфере его деятельности, связанной с его стремлением представить и современную польскую литературу широкому кругу русских читателей. Этому кругу Б.Ф. известен как автор предисловий и комментариев ко многим изданиям произведений польских писателей XX в. — Мариана Брандysa (1952), Юлиана Стрыйковского (1953), Казимежа Брандysa (1955), Поли Гоявичиньской (1961), Мечислава Яструна (1963), Теодора Парницкого (1969), Вильгельма Маха (1973), Тадеуша Конвицкого (1973), Войцеха Жукровского (1979), Ярослава Иванкевича, Тадеуша Новака (1980) и др.

Среди изданий польской классики, в значительной степени выходившей стараниями Б.Ф., — русский перевод романа Элизы Ожешко «Над Неманом» (1960), а также ставшее заметным событием в истории русско-польских литературных связей 9-томное собрание сочинений одного из наиболее известных писателей — Генрика Сенкевича. К его прозе Б.Ф. относился с особым вниманием и интересом и вложил много труда в подготовку публикации его произведений на русском языке, став одним из инициаторов и членов редколлегии этого мас-

штабного издания, автором вступительной статьи и примечаний¹⁶.

В разносторонней деятельности Б.Ф. органично сочетались и художественный вкус, позволявший ему безошибочно отделять подлинные ценности литературы от мнимых, и широта научного горизонта. «Ему не было свойственно замыкаться в кругу даже столь объемной темы, каковой является польский романтизм. Блестящая эрудиция, феноменальная память и живой интерес к литературе разных эпох позволяли ему исследовать польскую литературу в широком диапазоне – от Средневековья до наших дней. При этом как историк литературы онставил перед собой двойную задачу: с одной стороны, установить закономерности литературного процесса в связи с общественным развитием, с другой – изучить и приблизить к читателю творческий путь писателя, специфику художественного произведения, его значение для современности»¹⁷.

Стремление решить эту двойную задачу очевидно в посвященных польской литературе главах Б.Ф., предназначенных для таких систематических, синтезирующих историю литературного процесса трудов, какими являются «История зарубежной литературы XIX в.» (М., 1979–1983, ч.1-2), ориентированная – как выполненный по инициативе МГУ университетский учебник – на студенческую аудиторию, и академическая «История всемирной литературы» (т.6, 1989), подготовленная Институтом мировой литературы им. А.М.Горького АН СССР. Основной пафос этих значительных, фундаментальных трудов ученого, как и ряда других, посвященных проблематике романтизма¹⁸, – в убежденности в исключительной значимости этой эпохи, в исследовании созданного ею литературного богатства, к которому неизменно обращались все последующие поколения, включая современное нам. «В истории польской литературы, – писал Б.Ф., – не было в дальнейшем такого периода, когда не сознавалась бы необходимость обращения к романтическому наследию, как к авторитету или как к поводу для полемики... В Польше утвердился тип культуры, в котором романтическое мировосприятие и подсказанное им художественное отражение действительности являются необходимым компонентом»¹⁹.

Приверженность эпохе романтизма, последовательность стратегии ученого, являвшегося также большим знатоком и редкостным ценителем эстетической формы, художественного слова, а особенно — поэзии, что, как показывает практика, далеко не всегда сопутствует научным занятиям, ярко проявились в настойчивом и плодотворном стремлении Б.Ф. непосредственно способствовать русско-польским литературным связям, знакомя русского читателя с произведениями польской поэзии в переводах на русский язык.

Трудно переоценить важность этой «посреднической» деятельности, способствующей сближению культур и установлению диалога между ними. В случае русско-польских культурных взаимоотношений, обремененных многовековым опытом, который отнюдь не всегда был позитивным, но включал и трагические, и драматические эпизоды, и непонимание, и неприязнь, и взаимные счеты и обиды, и противостояние, и накопившиеся стереотипы, ценность такой культурной инициативы особенно велика. В истоках этого направления деятельности Б.Ф. можно усмотреть то понимание превосходящей силы и ценности культуры, которое, возможно, в свое время привело его в полонистику, побудило внутри этой дисциплины избрать именно романтизм.

Очевидно, он и сам был романтиком по натуре, верившим в особое предназначение поэта и силу поэзии, и потому столь неутомимо, последовательно и увлеченно он открывал русскому читателю богатства польской поэзии, прежде всего, конечно, романтической. Б.Ф. компетентно, внимательно, бережно и любовно составлял сборники стихов, писал изящные и глубокие предисловия к ним, комментировал в текстах все, что могло стать неясным русскому читателю, и делал это со вкусом, с видимым удовольствием, с радостью, воспринимаемой всяkim, у кого в руках оказывалась подготовленная Б.Ф. Стахеевым книга. О безошибочном вкусе и любви к поэзии свидетельствуют имена избранных для ознакомления русского читателя польских поэтов, о постоянстве этой любви и неутомимости усилий, прилагаемых Б.Ф. к тому, чтобы заранее этой любовью других — длинный список изданий:

А.Мицкевич: Пан Тадеуш (1954); Стихотворения (1956); Сонеты (1958); Стихотворения. Поэмы (1968); Стихотворения (1974);

Ю.Словацкий: Избранные произведения (1960); Лирика (1966); Беневский (1973); Стихи. Мария Стюарт (1975); Избранное (1984);

Ц.Норвиг: Стихотворения (1972);

Ян Кохановский: Лирика (1970); Стихотворения (1980).

Стремясь представить польскую поэзию панорамно, Б.Ф. иногда обращался к антологическому жанру. Так появился первый и единственный в нашей истории двухтомник «Польская поэзия» (1963), составленный Б.Ф. совместно с М.Живовым и освещавший ее пяти вековое развитие (XVI–XX). В предисловии к антологии Ярослав Ивашкевич написал то, что со всей очевидностью отвечало взгляду Б.Ф.: «Литература наша – это в основном и прежде всего поэзия... Вершина развития нашей поэзии, ее расцвет приходится на эпоху романтизма». Оценивая этот пионерский труд, польский писатель воздал ему должное: «Книга дает ясную, четко очерченную картину развития польской поэзии»²⁰. Читатель настоящего сборника бесспорно понимает подлинную цену такого отзыва.

Антологический принцип лежит в основе изданий польской лирики в переводах русских поэтов²¹, и избранных стихотворений Ю.Тувима, В.Броневского, К.Галчинского²², и польской романтической поэмы XIX в., куда Б.Ф. включил произведения А.Мицкевича, А.Мальчевского, С.Гоциньского, Ю.Словацкого, Г.Зелиньского, Р.Бервиньского²³ и, естественно, томов «Библиотеки всемирной литературы», посвященных поэзии Возрождения²⁴, Барокко и Классицизма²⁵, польские разделы которых составлены и прокомментированы Б.Ф.

Его участие в выходивших в нашей стране сборниках польской поэзии было непременным, всегда квалифицированным и обеспечивающим изданию желательный уровень, даже в тех случаях, когда это участие было лишь частичным, как в подготовке книги стихов Ю.Тувима²⁶ или антологии польских поэтов XVII в.²⁷

Можно сказать, что русский читатель воспринял польскую поэзию через посредничество Б.Ф., из его рук, им отобранныю

и интерпретированную, и как знать, сколь глубока печать этой тонкой и выразительной личности на том литературном богатстве, которое усвоено в России благодаря ему. Близко знавшие Б.Ф. могут засвидетельствовать его поэтический вкус и, бесспорно, дар, как это сделал, например, А.А.Илюшин, собственные стиховедческие занятия которого позволяли ему почувствовать у Б.Ф. «изумительно тонкое и проникновенное чувство стиха, прежде всего польского. Стажеев влюбленно относился к творчеству Мицкевича, Словацкого, Норвида, был подлинно великим знатоком поэзии (и шире – истории культуры) их страны. Знал наизусть несметное количество польских стихов, читал их вслух и умел передать свою увлеченность окружающим... Человек, настолько эмоционально переживавший поэтическое слово, удивительно располагал к себе, слушать его можно было часами, открывая при этом для себя много нового»²⁸. Тем, кто не имел счастливой возможности лично общаться с Б.Ф., остаются его труды – научные и научно-популярные, хранящие на себе отпечаток его индивидуальности, ибо его облик человека и ученого составляли некую цельность, единство. Он занимался польским романтизмом по душевной склонности, в силу «избирательного сродства», а не только как ученый – историк литературы, и много доказательств тому содержится на страницах его собственных трудов и изданных им книг.

Но, пожалуй, самым значительным из доказательств такого рода оказалась одна рукопись, оставшаяся в архиве Б.Ф. и лишь после его смерти подготовленная к печати (приведенные выше воспоминания А.А.Илюшина заимствованы из предисловия к этому изданию). Речь идет о выполненной Б.Ф. переводе поэмы Ю.Словацкого «Беневский», итоговой в творчестве поэта, по мнению исследователя. Б.Ф. планировал посвятить поэзии Ю.Словацкого отдельное исследование, центральное место в котором отводилось именно этой поэме. Струка из «Бенёвского» в переводе Б.Ф. – «Путь романтичный совершили...» послужила названием нашей книги, посвященной памяти Б.Ф.

Предвестия перехода от изучения к сотворчеству, от исследований, изданий и комментариев к поэтическому переводу внимательный наблюдатель мог почувствовать давно. На-

пример, когда в статье «Словацкий в переводах Пастернака» Б.Ф. с присущей ему деликатностью отмечает отсутствие «свидетельств знакомства Пастернака с творчеством Словацкого в более или менее широком объеме, такого знакомства, результатом которого был бы выбор произведений для перевода», иными словами, огорчается по поводу того, что великий русский поэт не перевел того лучшего, что было у великого польского. Или когда здесь же излагает свои взгляды на две переводческие стратегии, одну из которых выбрал Пастернак (поэтическая интуиция, собственное впечатление от переводимых стихов и — как результат — преобладание оригинального над переводным), другая — со всей очевидностью, хотя и предельно мягко выраженной, — представляется Б.Ф. более предпочтительной. Фраза, глухо свидетельствующая об этом предпочтении, звучит почти как личное признание: «Иногда поэт, сам являясь филологом или работая с помощью филолога, выбирает главное на основе знания творчества переводимого автора и представляемой им национальной литературы»²⁹. За два года до выхода цитируемого издания Б.Ф. опубликовал «Беневского» в переводе С.Святского под редакцией Д.Самойлова, сопроводив поэму вступительной статьей и примечаниями, т.е. как бы не претендуя на иную, помимо научно-филологической, роль. (Зainteresованный читатель может ознакомиться с цитировавшейся выше статьей А.А.Илюшина «Юлиуш Словацкий в переводе Б.Ф.Стахеева», где отражена и тема личной скромности¹ переводчика, и история текста). Однако, в приведенной фразе из статьи о Пастернаке «поэт» оказывается в одном контекстуальном поле с «филологом», «знанием», иными словами, Б.Ф. говорит здесь явно о себе — не дерзость ли? (а может ли романтический поэт не быть дерзким?) или чувство собственного достоинства мастера?

Еще одно предвестие сближения, родства «филолога» и «поэта» можно обнаружить (или это только теперь ретроспективно выясняется и понимается — задним числом?) в той характеристике авторского стиля «Беневского», давая которую в одной из своих работ, Б.Ф., кажется, невольно списывает самого себя: «...непринужденно-остроумный и иронический тон, непочтение к тому, что ханжески оберегалось от какой-либо

критики, пародийные интонации, умение быть накоротке с читателем...»³⁰.

Возможно, Б.Ф. родился поэтом, а стал ученым (ведь *poetae nascuntur, oratores fiunt*), возможно, он был поэтом среди ученых или ученым среди поэтов, или это и было то, что называют *poeta doctus*... Но и сказанное не исчерпывает портрета.

Блестящий педагог — он в течение многих лет читал курс истории польской литературы филологам-славистам в МГУ, студентам Литературного Института им. А.М.Горького и других вузов; творчески, умело, не навязчиво и не подавляя, руководил аспирантами. Автор этих строк может свидетельствовать о педагогической одаренности Б.Ф. с полным основанием, т.к. имел честь принадлежать и к его студентам, и к его аспирантам.

Тонкий, великолепный редактор, сделавший в этой области необычайно много — и будучи долгие годы заместителем главного редактора академического журнала «Советское славяноведение», и в качестве ответственного редактора капитального многотомного библиографического труда И.Курант «Польская художественная литература XVI — начала XX в. в русской и советской печати»³¹, и выпускавший многочисленные польско-советские труды³², и активно участвуя в создании Краткой Литературной Энциклопедии, Большой Советской Энциклопедии и как автор, и как редактор-консультант. Среди изданий Института славяноведения и балканстики РАН едва ли найдется труд, полностью или частично посвященный проблематике польской литературы или культуры и вышедший или подготовленный за долгие годы работы здесь Б.Ф., в котором он не принял бы живейшего участия как ответственный редактор, член редколлегии, автор. Перечислить все эти издания — задача довольно затруднительная, поэтому ограничимся, дополняя вышеупомянутое, лишь некоторыми примерами.

В качестве члена редакционного совета серии «Центральная и Юго-Восточная Европа в эпоху перехода от феодализма к капитализму. Проблемы истории и культуры» Б.Ф. принимал разностороннее участие в создании таких трудов этой серии, как «Литература эпохи формирования наций в Центральной и

Юго-Восточной Европе. Просвещение. Национальное Возрождение». М., 1982; «Развитие литературы в эпоху формирования наций в странах Центральной и Юго-Восточной Европы. Романтизм». М., 1983; «Польша на путях развития и утверждения капитализма. Конец XVIII – 60-е годы XIX вв.» М., 1984.

До последних дней своей жизни Б.Ф., несмотря на изнурительную болезнь, сотрудничал в редколлегии подготавливаемого в его секторе трехтомного труда «История литературы южных и западных славян», деятельно участвовал в разработке концепции I тома, посвященного многовековому периоду литературного развития – от истоков до конца XVIII в., писал собственный раздел для II тома – о литературе польского романтизма. Эти труды он уже, к сожалению, не увидит, как и «Беневского» в собственном переводе.

Готовя их к изданию, коллеги Б.Ф., помимо скорби, ощущают благотворный, хотя и неуловимый эффект его присутствия (в тексте? между строк? где-то за текстом?), с удовольствием вспоминают и человечески-доверительные беседы с ним, вспоминают незабываемые застолья, культурой которых Б.Ф. мастерски владел, его речи, шутки, меткие словечки, иронический взгляд, с благодарностью вспоминают и сугубо научные консультации, в ходе которых он щедро одаривал своими идеями всякого, кто в них нуждался и был способен их оценить и реализовать, и его заинтересованное участие в их собственных трудах.

Готовность Б.Ф. тратить себя, свое время, энергию, знания на других известна всем тем из его коллег, кто имел радость лично работать с ним как с редактором. Б.Ф. обладал каким-то редким даром видеть чужой текст объемно, со всеми его достоинствами и недостатками, как бы вступать с ним в отношения диалога. Возможно, этот дар был производным от его удивительной способности общения, контакта с людьми на таком уровне, исключающем осуждение или восхваление и предлагающем понимание – подлинную и редкую ценность, которой он с присущей ему легкостью обладал в отличие от многих современников. *Sine ira et studio* – кажется, это было его неписанным девизом, и сколь многие, если не сказать – все работавшие рядом с Б.Ф. полонисты обязаны ему и своим

научным ростом, и возможностью углубить и усовершенствовать собственные исследования, посмотреть на свой труд критически и со стороны. Вместе с тем Б.Ф. умел щадить авторское самолюбие, понимая, что «авторы — люди ранимые», как было написано в одной его записке издательскому редактору в отнюдь не либеральные времена. Его критика была дальновидной, конкретной, даже прямой, но никогда не обидной, и сколь же часто во время бурных коллективных дискуссий все надежды на мирное разрешение возникающих конфликтов связывались исключительно с Б.Ф. Его имя как ответственного редактора стоит на титульном листе столь многих работ его коллег³³, что из них составилась достаточно обширная библиотека. И каждый из его коллег знает, чем обязан ему, а может быть и хранит до сих пор исписанные характерным почерком страницы замечаний, пожеланий, советов, размышлений, и перечитывая их, еще раз осознает теперь, что потерял. Драгоценного собеседника. Мудрого советчика. Доброго человека. Друга.

В. Мовалова

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. о нем, в частности: Хорев В.А. Стахеев Б.Ф. // Краткая литературная энциклопедия. Т.9. М., 1978. С.711; Białokozowicz B. Borys Stachiejew // Polonistyka Radziecka. Literaturoznanstwo. Wyb., wstęp, pot. B.Białokozowicza. Warszawa, 1985. S.246-247; Славяноведение в СССР. Изучение южных и западных славян. Биобиографический словарь. Нью-Йорк, 1993; Кто есть кто в русском литературоведении. Ч.3. М., 1994. С.115; F.N. Borys Stachejew // Słownik pisarzy rosyjskich. Pod red. Floriana Nieuważnego. Warszawa, 1994. S.368.

² В частности, об этом написал в своих воспоминаниях о Б.Ф. профессор Варшавского университета Станислав Фрыбес, любезно предоставивший их в распоряжении редколлегии настоящего сборника.

³ Оклянский Ю. Повесть о маленьком солдате. М., 1978. С.32-34.

⁴ См.: Перельмутер В.Г. «Звезда разрозненной плеяды!..». М., 1993. С.344-354.

⁵ Стажеев Б.Ф. Романтизм и литературный процесс в Польше (отражение традиций в литературном сознании эпохи) // Развитие литературы в эпоху формирования наций в странах Центральной и Юго-Восточной Европы. Романтизм. Редколлегия: И.А.Богданова, С.В.Никольский, Б.Ф.Стажеев (отв. ред.). М., 1983. С.45-46.

⁶ Сборник ответов на вопросы по литературоведению. М., 1958. С.133-136.

⁷ Опубл. также в: Исследования по славянскому литературоведению и стилистике. М., 1960.

⁸ Помимо упоминавшихся выше см., например: Z korespondencji Wł.Mickiewicza z W.Komarową // Pamiętnik Literacki. 1964. Z.III. S.215-225 (совм. с Д.С.Прокофьевой); VII Międzynarodowy Kongres Sławistów. Streszczenia referatów i komunikatów. Warszawa, 1973. S.525-527.

⁹ Romantyzm polski i romantyzm rosyjski // Polonistyka Radziecka. S.247-261.

¹⁰ Опубл. в: Литературные связи и литературный процесс. Из опыта славянских литератур. Редколлегия: Л.С.Кишkin, В.В.Мочалова, С.В.Никольский (отв. ред.), Д.С.Прокофьева, Б.Ф.Стажеев. М., 1986. С.252-269.

¹¹ Этой проблеме была посвящена одна из последних опубликованных работ ученого — «Стадиальность литературного развития и литературные связи» // Функция литературных связей. На материале славянских и балканских литератур. Редколлегия: Л.Н.Будагова, О.Р.Медведева, С.В.Никольский (отв. ред.). М., 1992. С.74-86.

¹² Актуализация ценностей национального прошлого в славянских литературах XIX-XX вв. (к постановке вопроса) // Славянские литературы в процессе становления и развития. От древности до середины XIX века. Редколлегия: А.В.Липатов (отв. ред.), Е.П.Наумов, Б.Ф.Стажеев. М., 1987.

¹³ Сравнительное литературоведение и русско-польские литературные связи в XX веке. Редколлегия: Б.Бялкозович, А.Гугнин, В.Хорев (отв. ред.), С.Шерлаимова, Л.Язукевич-Оселковская, Х.Янашек-Иваничкова. М., 1989. С.64-75.

¹⁴ Эти разделы I тома написаны в соавторстве с Л.В.Разумовской.

¹⁵ Писатели Народной Польши. Редколлегия: В.В.Витт, Б.Ф.Стажеев, В.А.Хорев. Б.Ф. здесь принадлежит также монография.

фический очерк, посвященный творчеству Войцеха Жукровского — С. 298-309.

16 Генрик Сенкевич. Собрание сочинений. В 9 тт. Редколлегия: И.Горский, А.Сахаров, А.Севастьянова, Б.Стахеев, Е.Цыбенко. М., 1983-1985.

17 (Хорев В.А.) Памяти Бориса Федоровича Стакеева // Славяноведение. 1994. № 3. С.125.

18 Например, «Романтизм и его роль в развитии национального самосознания и национальной культуры» (1973); «Воровский и проблемы польского романтизма» // Актуальные вопросы истории марксистской литературной критики. Кишинев. 1975; Романтизм в зарубежных славянских литературах как литературное движение эпохи формирования наций // Советское славяноведение, 1988, № 3; «Мир и человек в польской романтической поэзии» (1990) и др.

19 Стакеев Б.Ф. Польская литература // История всемирной литературы. Т.6. Отв. ред. И.А.Тертерян. М., 1989. С. 492.

20 Польская поэзия. В 2 тт. Сост.: М.Живов и Б.Стакеев. Предисл. Ярослава Иващенко. Справки о поэтах Б.Стакеева. Пер. под ред. В.Левика. М., 1963. С.5,11.

21 Польская лирика в переводах русских поэтов. Сост. Б.Слуцкий, Б.Стакеев. Коммент. Б.Стакеев. М., 1969.

22 Юлиан Тувим. Владислав Броневский. Константы И. Галчинский. Избранное. Сост. Д.Самойлов и Б.Стакеев. Предисл. Д.Самойлова. Примеч. Б.Стакеева. М., 1975.

23 Польская романтическая поэма XIX века. Сост. и предисл. Б.Стакеева. Пер. под ред. Д.Самойлова и Б.Стакеева. М., 1982.

24 Европейские поэты Возрождения. Вступ. ст. Р.Самарина. Сост. Е.Солоновича, А.Романенко, Л.Гинзбурга, Р.Самарина, В.Левика, О.Россиянова, Б.Стакеева, Е.Витковского, И.Тыняновой. М., 1974.

25 Европейская поэзия XVII века. Вступ. ст. Ю.Виппера. Сост. И.Бочкиревой, Ю.Виппера, Е.Витковского, Л.Гинзбурга, И.Ивановой, В.Муравьева, А.Романенко, О.Россиянова, Т.Серковой, Б.Стакеева, Н.Томашевского. М., 1977.

26 Юлиан Тувим. Стихи. Сост. М.Живова. Вступ. ст. Д.Самойлова. Пер. под ред. М.Петровых. Примеч. Б.Стакеева. М., 1965.

27 Польская поэзия XVII века. Сост., спр. об авт. и примеч. А.Панченко. Вступ. ст. Б.Стакеева. М., 1977.

28 Ю. Словацкий. Беневский. Пер. Б.Ф.Стахеева. Вступ. ст., прилож. А.А.Илюшина. Примеч. Б.Ф.Стахеева (при уч. А.А.Илюшина). Отв. ред. В.А.Хорев. В печати.

29 В кн.: Ю. Словацкий. Стихи. Мария Стюарт. С.8-9.

Участие Б.Ф. в этом издании выразилось и в том, что он – совместно с В.А.Хоревым – выполнил для Б.Пастернака подстрочный перевод «Марии Стюарт», который поэт высоко оценил. – См.: Зарубежная поэзия в переводах Б.Л.Пастернака. Сост. Е.Б.Пастернака, Е.К.Нестеровой. Послесл. Л.М.Аринштейна. Комм. Л.М.Аринштейна, А.А.Гугнина, В.Т.Середы. М., 1990. С.632.

30 Стахеев Б.Ф. Романтизм и литературный процесс в Польше. С.44.

31 Polska literatura piękna od XVI w. do początku XX w. w wydawnictwach rosyjskich i radzieckich. Bibliografia przekładów oraz literatury krytycznej w języku rosyjskim wydanych w latach 1711–1975. Польская художественная литература XVI – начала XX вв. в русской и советской печати. Указатель переводов и литературно-критических работ на русском языке, изданных в 1711–1975 гг. Opr. I.Kurant. Pod red. B.Stachiejewa.Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź. T.1 – 1982, T.2 – 1986, T.3 – 1988.

Этот труд подготовлен совместными усилиями ВГБИЛ и Национальной библиотеки в Варшаве.

32 Например: Tradycja i współczesność. Powinowactwa literackie polsko-rosyjskie. Pod. red. B.Galstera, J.Kamionki-Straszakowej, K.Sierockiej i B.Stachiejewa. Przy współpr. I.Jarosińskiej. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk, 1978; многотомная серия «Polski ruch społeczny i życie literackie lat 30-50 XIX wieku. Studia i materiały. Warszawa. T.1 - 1978, T.2 - 1981.

33 Например: Липатов А.В. Возникновение польского просветительского романа. М., 1974; Софронова Л.А. Польская театральная культура эпохи Просвещения. М., 1985; Мочалова В.В. Мир назнанку. Народно-городская литература Польши XVI-XVII вв. М., 1985; Прокофьева Д.С. Струн вещих пламенные звуки... М., 1990; Кишкин Л.С. Литературные связи. Цели, проблематика и методика изучения. М., 1993; Софронова Л.А. Польская романтическая драма. Мицкевич. Красиньский. Словацкий. М., 1992; Studia Polonica. К 60-летию Виктора Александровича Хорева. М., 1992; Липатов А.В. Литература в кругу шляхетской демократии. Позднее барокко – Просвещение – Романтизм. М., 1994.

Л.А. СОФРОНОВА

О РОМАНТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ПОЭТА И ПОЭЗИИ

В эпоху романтизма взаимоотношения между поэтом, произведением и читателем определяли множество параметров, пересекающихся в пространстве культуры. Они осознавались и декларировались как чрезвычайно напряженные и сложные, не предполагались однозначными и понятными; на-против – их свойства были таковы, что относительно ясная и спокойная картина этих взаимоотношений, присущая предшествующим историко-культурным эпохам, принципиально запутывалась и затемнялась.

И в эпоху барокко, и в эпоху классицизма при всем различии эстетических задач поэт был нацелен на непосредственный диалог с читателем. Он вел его в тексте произведения, в предисловиях и послесловиях, комментариях, в многочисленных обращениях к читателю. Осуществлялся этот диалог и в интерпретационных экскурсах, отнюдь не разрушавших целостность текста. Так, поэт выполнял дидактическую функцию; можно сказать даже, миссию, сходную с миссией священника и учителя, которая в эпоху романтизма уже не казалась достаточной. Творчество изменило масштабы, поэт теперь совершенно иначе реагировал на читателя. Читатель также не прислушивался к эстетически преподанному уроку и не вступал в риторический диалог с писателем. Он иначе воспринимал текст. Их отношения также были диалогичны, но диалог их никак не сводился к серии, пусть сложно построенной, вопросов и ответов.

Поэт в эпоху барокко и классицизма на всех этапах создания и бытования текста оставался его «хозяином». Он кон-

струировал его по известным правилам, проявляя себя и как свободный художник и как умелый ремесленник. Он создавал подлинные шедевры, но не выходил за рамки, предписанные поэтикой. Он заранее знал своего адресата и зачастую прямо называл его в тексте. Он предвидел художественный и дидактический эффект своего произведения. В результате топосы, связанные с триадой: поэт-произведение-читатель — эксплуатировались неоднократно. Иначе обстояло дело в эпоху романтизма. Произведение, как и читатель, отдалялось от поэта. Если поэт сам стремился «изолироваться» от читателя, то по отношению к произведению он занимал пассивную позицию; оно вело самостоятельную жизнь.

Взаимоотношение поэта, произведения и читателя, а также функции каждого члена этой триады не только рассматривались в многочисленных манифестах, но и становились тематическим материалом, спаивались с сюжетом, существовали в «подводном» течении текста. Раскрытие внутренней жизни поэзии на страницах произведений было важнейшей эстетической и философской задачей. Так выстраивались линии взаимодействия поэта, произведения и читателя, так они становились очевидными и осознавались эпохой.

Обратимся к «Дзядам» А.Мицкевича, «Балладине» Ю.Словацкого и «Не-Божественной комедии» З.Красиньского, чтобы в этом убедиться. Эти произведения не имеют главной темой эстетическую, но тем не менее она — одна из ведущих в сложной полифонической структуре этих произведений и заслуживает особого рассмотрения. Предлагается не последовательный разбор этих произведений в избранном национальном аспекте, а своеобразные вытяжки из них, которые, как нам представляется, сливаются в единое целое, в романтическую концепцию поэта и поэзии.

Поэт эпохи романтизма не стремился к тесным контактам с читателем. Более того, он целенаправленно от него отдался, размежевываясь с ним в пространстве текста, преднамеренно отстраняясь от него, стараясь не только занять удаленную позицию, но и перейти в «другие измерения». По-

эт и читатель, по романтическим представлениям, существовали в разных плоскостях, на разных уровнях художественного универсума. Они непременно были трагически разобщены, и все попытки поэта быть услышанным и понятым им же самим заранее определялись как тщетные. Конрад в Малой импровизации сетует: «Gdzie człowiek, co z tej pieśni całą myśl wysłucha, Obejmie okiem wszystkie promienie jej ducha? Nieszczęsny, kto dla ludzi głos i język trudzi» (S. 159)*. Поэт не надеялся, что его слово дойдет до читателя, ибо песнь его, по словам Мицкевича, плывет внутри его души. Правда, он мог быть услышен сердцем другого человека – это была несбыточная мечта романика, однажды высказанная К.Батюшковым. Поэт был недосягаем для читателя и вроде бы не нуждался в нем. Он представлял себя самодостаточным, или только играл такую роль, являя себя в герое; он был самоценен: «... sam śpiewam w sobie», «Śpiewam samemu sobie» («Dziady», S.160).

В художественной реальности поэт стремился прежде всего к самовыражению; он вел монолог, который потенциально мог стать частью диалога, если бы читатель поднялся до уровня поэта; он страдал от потенциального одиночества, которое одновременно осознавалось как необходимое условие творчества, как ценность высокого ранга. Поэт хотел явиться читателю в тексте, хотя и сознавал бесполезность своих стремлений, как Пиранези у В.Ф.Одоевского в «Русских ночных». Потому он единственno возможной в этом мире представлял жизнь на острове духов, но не среди обычных людей.

Разведение поэта и читателя осуществлялось за счет различных логико-художественных операций. Наиболее действенной оказывалась та, при которой возрождался античный топос божественной поэзии и поэта, равного Богу. В эпоху

* Страницы «Дзядов», «Не-Божественной комедии», «Балладины» указываются в тексте по изданиям: *Mickiewicz A. Dzieła. W-wa*, 1995. T.3; *Krasiński Z. Dzieła literackie. W-wa*, 1973. T.I. *Słowacki J. Balladyna. W-wa*, 1995.

романтизма он основывался на идее созидания, творчества: «*Jam się twórcą urodził: Stanął przyszły siły moje, Skąd do Ciebie przyszły Twoje»* («Dziady». S.162). Поэт становился Богом, а Бог – истинным поэтом. А. Мицкевич утверждал, что наступит такое время, когда поэты будут святыми¹ (то есть возможно было снижение темы). Между Богом и поэтом происходило соревнование. Поэт выступал против Бога, отказывался быть слугой Божиим, даже переходил на сторону сатаны, как Генрик в «Не-Божественной комедии», соблазненный злым духом-Девицей. На этом полюсе его тоже одолевала гордыня, и Сатана мог стать соперником поэта. Богоchorечская идея в целом развивалась не как кощунственная, а как идея, сопряженная с темой творчества. Поэт требовал, чтобы Творец прислушался к дерзким вызовам с земли, мечтал о власти над миром и объявлял о ее божественном происхождении (ср. развитие этой темы в III части «Дядов»).

Читатель только внимал диалогу, происходившему между поэтом и Богом за пределами текста, в отведенном ему поэтикой романтизма «жизненном пространстве».

Мир в этой концепции представлялся произведением искусства, т.е. созданием поэта. В нем не было места случайностям, «существованию внешних обликов» (Новалис). Художник жил в этом мире, сотворенном им самим; он создавал свою жизнь и одновременно творил, организовывал мир, который без него распался бы, раскололся. Только вмешательство художника спасало мир от хаоса. Ему было дано знать тайную связь вещей и идей, он освобождал в искусстве мир и природу. Поэзия, таким образом, выступала «возвратительницей всех вещей»². Поэт при этом обманывал читателя, указывая ему приметы мира поэзии в мире реальности: «*Tu mnie zabiłeś – ty mnie nauczyłeś czytać! W pięknych księgach i pięknym przyrodzeniu czytać! A to jest tylko ziemia!*» («Dziady». S.73). Тема обмана – ведущая в I части «Не-Божественной комедии», где сближается с антимиром. На глазах Генрика рушится мир, созданный поэтическим воображением-обманом: холмы и леса исчезают, красавица превращается в отвратительный при-

зрак, — а он сам замирает над пропастью. То есть поэт мог быть обманут поэзией.

Поэт и поэзия иногда утешали читателя: «co dzień z pamięcią nudnych postaci i zdarzeń Wracam do samotności, do książek — do marzeń...» («Dziady». S.99).

Поэт не всегда был столь далек от читателя, он мог к нему приближаться, но не вступая в непосредственный диалог и ни в коем случае не идентифицируясь с ним. Тогда он терял черты сакрального образа, но приобретал новые, мифологические, становясь медиатором между человеком и природой, ибо принимал функцию ее голоса. Через поэта голос природы достигал земли, или он сам становился этим голосом, так как был слит с природой через духовное созерцание. Так он оказывался органической частью романтического космоса, идеальным микрокосмом. Ему были ведомы «естественный строй всего земного, а также свойства и целебные силы чисел, растений и всех существ»³. Поэзия преобразовывалась в космическое явление: «Gwiazdy wokoło twojej głowy — pod twoimi nogi fale morza... niebo jest twoim...» («Nie-Boska komedia». S.327).

Поэт и природа, которая читается как космос — важнейшая мифологема романтизма, ср. образ слепого арфиста в Посвящении «Балладины»: «Rzucił więc harfę precz daleko od siebie, a te fale, które śpiewak mniemał tłumem ludzkim, odniosły złote pieśni narzędzie, i położyły mu je przy stopach» (Balladyna. S.230). В ироническом ключе она читается в речах Филона: «O, złote słońce! drzewa ukochane! O, ty strumieniu, który po kamyczkach Z płaczącym szumem toczysz fale szklane!» (Balladyna. S.244).

Поэт мог выступать в ипостаси жреца. Мицкевич объявлял жрецами всех средневековых художников. Чаще поэт оказывался пророком. Так Конрад в III части «Дзядов» видит себя среди призраков: «Wznoszę się! lecę! tam, na szczyt epoki — Juz nad plemieniem człowieczym, Między proroki» (S.156). Поэт-пророк предрекал будущее родины, перемены в мире истории — так в «Дзядах» Мицкевича, в «Не-Божественной комедии»

З.Красинского. Он адекватно воспринимал прошлое и не фальсифицировал его в отличие от историков, ср. Эпилог «Балладины». Ю.Словацкий называл поэтов «менестрелями народов», которые способны пробудить народ и на смертном одре его предречь воскресение⁴.

Поэты выходили за пределы искусства и вмешивались в реальную жизнь и историю (или готовы были вмешаться). Они были уверены, что в состоянии переделать мир на правах представителей высших сил. Новалис хотел организовать всемирный комитет общественного спасения. Он же вырабатывал план тайного всемирного общества поэтов и общественных деятелей – некий торговый, политический союз, которому должен подчиниться реальный мир. Мицкевич стремился изменить судьбу своей родины, вынашивал планы ее спасения и возрождения.

Поэт был значим не только как носитель священного дара поэзии, не только как владеющий словом, но и как личность. К нему предъявлялись особые требования (поэты сами эти требования и излагали в художественной форме), которые не в состоянии был выполнять обычный человек. А.Мицкевич не раз высказывал идею о том, что только незаурядный человек может стать поэтом. «Чем являются люди по отношению к другим созданиям на земле, тем художник – по отношению к людям»⁵. Поэт обладал теми же способностями, что каждый человек, но в совершенной степени. Он был некоей квинтэссенцией человечества. В отличие от простого смертного (потенциального читателя) он был способен отдалить от себя мир души и выразить его, возвратив ему внутреннюю сущность, форму, которую ему и должно иметь на земле. Поэт создавал эту форму сам, и потому именовался творцом не только слова, но и музыки, и скульптуры, и живописи, и вообще всех искусств. В его творчестве совершался их синтез.

Поэт во всем руководствовался интуицией, которой по-настоящему не обладал обычный человек. Интуиция противопоставлялась разуму, а поэт – мудрецу. Мицкевич именовал интуицию солнечным лучом, а мысль – отражением этого

луча. В отличие от простого смертного поэт знал, что такое вдохновение, и в минуты, когда оно его посещало, его душа становилась металлом, растопленным в горниле. Так происходил таинственный процесс создания нового произведения. Поэт существовал не во времени, а в вечности. «Плачь, если тебя угонит поток времени, и ты не несешь в себе вечности», — восклицал Новалис, обращаясь к поэту. «Ах, горько время — ах! жестоко время — и человек, живущий в нем — живет грустя» (З.Красинский, «Время»). Если поэт и перемещался из вечности во время, то он никогда не жил настоящим: «Lewym (skrzydłem) przeszłość, prawym o przyszłość uderzę» (Dziady. S.161). Это были не единственные признаки, которые отличали поэта от простого смертного (т.е. читателя).

Поэт был духовно свободен, и его свобода порождала фантазию, этот «иероглифический алфавит природы» (Жан-Поль); фантазии была подвластна вселенная, прошедшее и будущее. С ней соседствовала ирония, усиливавшая бесконечность творческого духа, игра, порождавшая истинно романтические произведения, примером чему «Балладина».

Поэт, в полной мере обладая всеми приметами романтического гения, в жизни выпадал из общества и противостоял толпе. Это противопоставление подробно разработано в I части «Не-Божественной комедии», где Генрик олицетворяет поэта, а его семья и близкое ей окружение — толпу. Они в отличие от поэта погружены в сон души, их слова не наполнены смыслами, они повторяют заученные жесты как автоматы. Сблизившись с толпой, поддавшись страсти, поэт неминуемо теряет дар, интуицию, свободу. Противопоставление поэта и толпы порождает тему безумия не только как проявления дара, но и как приметы отверженности, бунта против предрассудков общества. Безумен Густав в IV части «Дзядов»; безумием платит за порыв к свободе и поэзии Мария в «Не-Божественной комедии».

Поэт, настаивая на своем отличии от простого смертного, уверял себя и своего потенциального читателя, к которому стремился пробиться через броню непонимания, в том, что

тот жаждет «закопать в землю порывы души, законопатить хлопчатой бумагой, залить дегтем и салом»⁶, т.е. все-таки наделял его скрытой духовной жизнью, но далеко не всегда. Если же он делал это, то сожалел о том, кто не поэт, и втайне надеялся, что и в его душе может поселиться поэзия. «У всех людей, начиная с Адама и вплоть до сапожника, который тачает нам добротные сапоги, где-то в глубине запрятано поэтическое начало»⁷. Так образ простого смертного утрачивает ряд негативных черт, особенно когда сближается с образом дитя или юноши. Ведь истинному художнику всегда ведомо блаженство детства.

Все черты поэта – незаурядной личности проецировались на жизненное поведение и проступали в его облике, утравчивали свойства «художественности» и определяли жизнь поэта⁸. Она строилась по канонам романтической поэтики, что отталкивало и одновременно привлекало толпу, т.е. общество. Оно или решительно осуждало поэта, или подражало ему как образцу, создавало о нем легенды, творя тем самым литературную биографию, в чем непременно участвовал и сам поэт. Так диалог поэта с читателем, не состоявшийся в тексте, происходил за его пределами. Читатель будто не обращал внимания на декларации о непонятости поэта, на обвинения его самого в приземленности, не позволявшей проникнуть в тайны творчества. Он искал встреч с поэтом, и часто они происходили за пределами поэтического универсума. Так пролагался еще один путь к поэзии.

Поэт был не только удален от читателя. Он занимал особую позицию по отношению к произведению. Его неоднородные утверждения о том, что он является не только создателем, но и проводником, что текст ему послан свыше, оправдывались. Поэзия, действительно, начинала носиться где-то в вышине (излюбленный романтический образ), и поэт, способный ее услышать и донести до читателя, становился не создателем, а медиатором. Поэзия оказывалась «сильнее» поэта и подавляла его. Как писал З.Красинский, благословен был тот, в ком она поселилась. Ей нельзя было изменить, ибо то-

гда жизнь поэта рушилась. Эта тема проведена и в эпизодах с Орчо, сыном Генрика, чья жизнь посвящена поэзии и кто живет в мире слова, среди «страшных, непонятных мыслей». Отчужденность поэта от текста объясняет популярность литературных мистификаций, многочисленных подражаний и продолжений популярных произведений, возрождение анонимности, псевдонимов. Связаны с этим явлением и импровизации и их популярность, чему примером ключевые эпизоды «Дзядов», молитва Орчо в «Не-Божественной комедии».

В романтических произведениях не раз прямо говорилось о пассивной позиции, которую занимал поэт по отношению к поэзии: «Przez ciebie płynie strumień piękności, ale ty nie jesteś pięknością» (Nie-Boska komedia. S.327), указывалось на то, что не произведение принадлежало поэту, а он — произведению, что он — лишь идеальное вместилище абсолюта, духа, идеи. «Для романтиков <...> поэзия была видом метафорической сущности, независимой от творящего субъекта, поэта; реальностью, в которой последний может существовать, но бытия которой не обуславливает»⁹. Б.Ф.Стахеев, прекрасно сознавая специфику романтической концепции поэта и поэзии, заметил однажды, что «в поэзии XIX века есть произведения, занявшие особое, исключительное место в творческой биографии их создателей. Они были для авторов спутниками нескольких лет жизни, заставляли возвращаться к себе, иногда разрастались по сравнению с первоначальным замыслом и оставались незаконченными»¹⁰. Он сказал это о «Бенёвском» Ю.Словацкого, но его наблюдения можно распространить и на «Дзяды», и на «Не-Божественную комедию», и на «Балладину», которые характеризуются, как и «Бенёвский», особой самостоятельностью и заставляют возвращаться не только авторов, но и многие поколения читателей и исследователей.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Mickiewicz A. Dzieła. W., 1955. T. XI. S. 24.
- ² Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. М., 1981. С. 219.
- ³ Новалис. Хайнрих фон Офтердинген. Пг., 1922. С. 35.
- ⁴ Słowacki J. Wstęp do III tomu poezji. // Dzieła. Wr., 1949. T. II. S.151.
- ⁵ Шлегель Ф. Идеи. // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 60.
- ⁶ Одоевский В.Ф. Русские ночи. М., 1975. С. 37.
- ⁷ Берше Дж. О «Диком Охотнике» и «Леноре» Готфрида Августа Бюргера. // Романтизм глазами итальянских писателей. М., 1984. С.28.
- ⁸ Cieśla-Kontowska M. Romantyczna poezja mistyczna. Kr., 1989. S.122-123.
- ⁹ Ibid. S. 141.
- ¹⁰ Стакеев Б.Ф. «Бенёвский» Юлиуша Словацкого. // Юлиуш Словацкий. Бенёвский. М., 1973. С. 5.



Д.С. ПРОКОФЬЕВА

О ПОЭТИЧЕСКОЙ ИМПРОВИЗАЦИИ

Импровизация — сочинение, создаваемое экспромтом, по наитию, вдохновению, в присутствии слушателя или зрителя, если это театральная или танцевальная форма. Своеобразные формы импровизации известны с древних времен, занимая существенное место в творчестве скоморохов, шильманов, жонглеров.

Поэтическая импровизация, возникнув в итальянской культурной среде в XIII в., достигла наибольшего распространения и расцвета в XVIII и первой четверти XIX в. К ней, вероятно, можно применить термин А.А.Потебни о сцеплении языка чувства и языка мысли, а также слова о том, что поэзия «открывает нам до того неизвестные стороны нашей собственной души»¹. Успеху и привлекательности импровизации способствовала возможность присутствовать при акте творчества. Как писала С.Скварчиньская², для импровизации обязательно сотрудничество автора и аудитории. Смысл, содержание стихотворения, точность и изящество рифм имеет меньшее значение, нежели быстрота творческого процесса, театральность, манера чтения, свобода, смелость, интонация, тембр голоса, внешний вид исполнителя и т.п. Эта форма поэтического творчества соединяла в себе постулаты романтической концепции поэзии — писать под влиянием сиюминутного вдохновения и «идеальную» форму восприятия литературы, с максимальным использованием внелитературных типов и методов контакта поэта со слушателем. Главной же целью романтической поэзии, как считает Скварчиньская, было преодоление противоречий между материальностью

языка и «духовностью» воображения. В поэтике классицизма, основанной на строгих правилах, контроле интеллекта, не могло быть места импровизации. Зато поэтике романтизма было близко это спонтанное проявление вдохновения, нередко называемое озарением, пророчеством. В описаниях поэтического вдохновения порой присутствует религиозная лексика, поскольку вдохновение несет в себе нечто сакральное.

Как известно, даром импровизаций обладал Адам Мицкевич. Его первые импровизации относятся к виленскому периоду жизни и творчества. Вот как передает филарет О. Слизень впечатление от прощальной импровизации Мицкевича, посвященной отправке в ссылку трех филоматов — Зана, Чечота и Сузина (знакомым заключенных было разрешено посетить их в камере): «Мицкевич встал на середину бледный и взволнованный как никогда. Позвал Фреенда с просьбой сыграть на флейте его любимую мелодию Филона, и начал импровизировать. Сначала напевал спокойно, потом голос его набирал все большую силу, лицо раз от разу изменялось, во время последних строф импровизация привела всех слушателей в удивительное оцепенение, и опять все закончилось всеобщим плачем и поцелуями. Первый и последний раз я видел пана Адама в таком сильном волнении»³. Несомненно, необычные обстоятельства способствовали и необычному волнению как импровизатора, так и слушателей. Однако и в иных обстоятельствах Мицкевич поражал присущими преображенными лицом, пылом вдохновения.

В период пребывания в России Мицкевич часто импровизировал по просьбе своих русских друзей. Об одной из таких импровизаций П.А. Вяземский писал: «Жуковский и Пушкин, глубоко потрясенные этим огнедышащим извержением поэзии, были в восторге»⁴. Друг поэта А.Э. Одынец так вспоминал одну из импровизаций: «Помнишь это изумительно преображенное лицо, этот блеск глаз, этот проникновенный голос, от которого тебя даже страх охватывает, словно через него говорит дух. Стих, рифма, форма — ничто тут не имеет значения»⁵.

Атмосферу одной из петербургских импровизаций передает запись в дневнике М. Малиновского: «Это была чудесная картина, когда все жадно и с напряжением подставляя уши, слушали поэта, он же, сидя на кресле, подстраивал свой голос к звукам музыки. Те, кто хотел видеть лицо поэта, вскарабкивались на стулья и как при жертвоприношении богам, сохранилось полное молчание»⁶. Мицкевич импровизировал под аккомпанемент флейты, фортепьяно, лютни или других инструментов, например, чекана, духового инструмента, подобного флейте.

В романтическом стиле вспоминал об одной из берлинских импровизаций Мицкевича 1829 г. критик А. Цыбульский: «Пророк стоял некоторое время неподвижный и молчаний. Внезапно какая-то чудесная сила осветила его лицо. Взгляд, полный невероятного блеска и несказанного выражения, в одно мгновение пролетел по присутствующим как электрическая искра. Казалось, весь облик Мицкевича преобразился в неземное существо. Как же очаровывал звук его голоса! Какая непонятная сила его слов! Пророк, Мастер, Божий Постланник! <...>

Энтузиазм достиг высшей степени, когда поэт, или чувствуя в себе божественное творчество, или в сознании своей безграничной власти над душами <...> в минуту всеобщего подъема, закаличивая свою импровизацию, изрек со всей гордостью внутреннего убеждения слова, которые мы точно сохранили в памяти: „Видел ли ты, Шиллер или Гёте, равного тебе поэта? <...> О нет, нет — отвечали голоса — Ты пророк над пророками <...> Пророк с архангельскими крыльями и голосом, держащий в руках меч Архангела. Ты Польши, ты наш дух! Как нас сейчас, ты осчастливишь народ!“»⁷

Воспоминания эти были написаны спустя двадцать лет после вечера, на котором выступал Мицкевич. На впечатления свидетеля этой импровизации, вероятно, наложилось знание о том, какую большую роль в жизни и творчестве Мицкевича сыграла идея поэта-пророка. Июнь 1829 г., выступление Мицкевича в роли поэта-пророка в Берлине, на квартире

Е.Закшевского В.Вейнтрауб считает переломным моментом в истории профетизма польского поэта. Все пророческие импровизации Мицкевича касались судеб страны или высокой миссии поэта. Теперь уже присутствующие при акте творчества и пророчества не предлагали тем для импровизаций, как это бывало ранее, либо на выступлениях других импровизаторов. К сожалению, почти не сохранилось записей этих пророческих текстов, некоторые фрагменты встречаются в воспоминаниях очевидцев.

Лишь пророческая поэзия достойна называться поэзией — так считал популярный в России и Польше, высоко ценимый братьями Шлегелями, но непонятый Вольтером и Гёте философ Луи Клод де Сен-Мартен. Дабы призвать народы, погрязшие в ошибках и предрассудках, к разуму, по мнению этого философа, нужно говорить им о Боге. Для этого лучше всего подходит поэзия. Но чтобы иметь право говорить о Боге, поэт должен быть высшей, избранной личностью. «Настоящий» поэт был для Сен-Мартина пророком и в прямом смысле этого слова: он обладал даром предвидения⁸. По мнению В.Вейнтрауба, философ «растворил поэзию в пророчестве»⁹, отвел ей инструментальную роль.

Кстати, и в обычной импровизации, как уже говорилось, поэзия нередко уступает место прилюдной демонстрации процесса стихотворчества. Свидетели импровизаций Мицкевича рассказывали не только об энтузиазме слушателей — в их описаниях встречаются и критические замечания. Малиновский в одной из своих записей в дневнике весьма критично отзывался об импровизации вообще и об импровизации Мицкевича, в частности. «Мне кажется, что они [импровизации — Д.П.] могут скорее вызвать восхищение публики, чем способствовать прогрессу искусства. Сегодня я слышал и первого без сомнения нашего поэта, и много стихов, но лишь две или три его песни меня удовлетворили. Поскольку поэту приходится хвататься за те рифмы, которые первыми придут в голову, он может взять даже и плохие, которыми пренебрег бы при написании. Мысли не поэтичные, не изы-

сканные, сравнения заурядные и плоские...»¹⁰. Правда, автор этих строк понимает, что трудно требовать даже от самого талантливого поэта, чтобы он в одну минуту соединил «счастливую удачную мысль с изяществом выражения», что есть признак «хорошего стиха». Не удивительно поэтому, что Мицкевич, как и многие другие импровизаторы, и в том числе известный мастер XVIII в. Бернардино Перфети, протестовали против записывания и публикации текстов.

Выступления импровизаторов относят к маргинациям литературной жизни. В таких случаях речь идет об импровизаторах-профессионалах, выступающих за деньги. Одним из таких известных импровизаторов был Максимилиан Лангеншварц. Весной и летом 1832 г. состоялись его гастроли в Петербурге. В соответствии с принятым ритуалом, присутствующие писали темы на карточках, а затем выбирали несколько из них и через две-три минуты начиналась декламация, напр., об извержении Везувия. Потом в честь дам сочинялось три стихотворения с использованием трех слов, предложенных публикой, одновременно создавалось три стихотворения на заданные темы при условии, что импровизатора перебивают, ему мешают, задают вопросы, на которые он должен отвечать и т.п. Выступления Лангеншварца прошли с большим успехом, о чем свидетельствует в своем отчете «Северная пчела» от 21 июня 1832 г.

Вероятно, под впечатлением этих гастролей была написана новелла В.Одоевского «Импровизатор» (1833). Это сочинение можно трактовать как аргумент в дискуссии об импровизации. Герой новеллы Киприано продал душу дьяволу, чтобы достичь успеха. «Художник не задумывался ни на минуту: в одно мгновенье мысль и зарождалась в голове его, и проходила все периоды своего возрастания, и претворялась в выражения. Разом являлись и замысловатые формы пьесы, и поэтические образы, и щегольский эпитет, и послушная рифма»¹¹. Характеризуя сочинения Киприано, повествователь подчеркивает «высокие мысли, трогательные чувства в одежде полнозвучных метров». Сочинения Киприано поражают

слушателей совершенством поэтических форм. Импровизатор способен не только овладеть вниманием публики, но и растрогать, взволновать ее до слез. Но это ничтожный человек, которому уготована судьба безумца. Одоевский считает импровизацию несовместимой с высоким призванием поэта. По его мнению, поэзия рождается в труде и одиночестве, а публичное выступление с импровизацией не может быть проявлением божественного вдохновения. Оценивая это сочинение Одоевского, Белинский полагал, что «в „Импровизаторе“ прекрасно развита мысль о бесплодности и вреде знания, приобретенного без труда и усилия»¹². Возможно и иное толкование новеллы Одоевского – в контексте полемики с романтическим толкованием импровизации как пророчества.

Героем «Египетских ночей» Пушкина также является импровизатор. Это человек низкого происхождения, не отличавшийся высокими моральными качествами. Одоевский наделяет своего героя психической неполнотой, Пушкин – вульгарностью. Авторы критически относятся к своим героям-импровизаторам и естественным представлялось бы утверждение о слабости их сочинений. Однако это было бы слишком просто. В новеллах Пушкина и Одоевского ничтожные личности создают высокую поэзию. Парадокс? Или попытка ответить на вопрос: мог ли быть импровизатор большим поэтом и одновременно крупной личностью?

Известны попытки видеть в отрывке Пушкина карикатуру на Мицкевича. Но это не соответствует действительности. Пушкин писал о Мицкевиче: «Он вдохновен был свыше»¹³.

Культурный феномен импровизаторства нашел отражение в европейской романтической литературе. Это ли не доказательство того, что проблема импровизации занимала умы, вызывала дискуссии, неоднозначное понимание и трактование, а уж в силу всего этого не может быть отнесена к маргинациям культурной жизни. В романе де Сталь «Корина, или Италия» (1807) импровизация представлена как элемент итальянского *color local*. Всесторонне одаренная героиня ро-

мана обладает даром импровизации, который возник внезапно как результат глубокого потрясения. Правда, по словам Корины, иногда она чувствует себя во власти неких сверхъестественных сил, выступая в роли медиума.

Герой «Импровизатора» (1827) Кольриджа не трактует свой дар серьезно, считая, что это лишь прозвище, которое он получил за словесные игры в кругу друзей и стихотворение, сочиненное экспромтом по случаю Рождества Христова.

Роман Ганса Христиана Андерсена «Импровизатор» (1835) представляет собой автобиографию итальянского импровизатора, наивного молодого человека, который случайно обнаружил в себе дар импровизации, но критика друзей, считавших его способности достаточными лишь для узкого круга людей, а не для широкой публики, сакриментальное «слиди должны трудиться» повлияли на «нового Тассо» и он занялся иным делом.

Но в 1834 году был издан учебник профессионального импровизатора Максимилиана Лангеншварца, чьи гастроли в России имели шумный успех, «Арифметика языка» [«Die Arithmetik der Sprache»], в котором автор убеждал читателя, что импровизация есть труд, и что усилием воли, концентрацией внимания можно достичь высокого искусства импровизации, что нужна дисциплина, а не вдохновение.

Эти суждения были близки известной поэтессе, выступавшей с импровизациями уже в пятидесятые годы, Деотыме-Ядвиге Лушевской. Деотыма в своем «Дневнике» возражала против отношения к импровизатору как к медиуму: «Импровизатор это никакой не медиум, это не орудие, это властелин, это существо, находящееся в сознании, более хладнокровное, чем те, кто его слушают, так как эта могучая работа требует кристального присутствия сознания <...> Это не особое состояние, а особый градус на термометре вдохновения, это тот крайний градус, когда творческие силы доходят до наивысшего напряжения. В таком состоянии можно писать — и тогда создаются вещи превосходные, можно также импровизиро-

вать, а тогда создаются вещи менее совершенные, но которые сначала поражают»¹⁴.

Первая публичная импровизация юной поэтессы состоялась 17 мая 1852 года. Вот как об этом пишет Деотыма: «...Я вдруг собрала мысли, забыла о слушателях и начала высказываться в стихах о том, что вся человеческая жизнь есть как бы импровизация, только выраженная не словами, а действиями. Счастлив тот, кто умеет выразить ее в соответствии с ритмом совести и по законам божественной гармонии. Счастлив тот, кто сможет создать из своей жизни поэму!

Когда я закончила, лишь тогда я вспомнила, где я находилась, кто меня слушает, и вздохнула полной грудью... Всю жизнь, несмотря на большой опыт, несмотря на привычку общаться с людьми и с техникой стихотворчества, сколько раз я должна была импровизировать, столько раз я шла как на казнь... Правда, этот страх продолжался лишь до тех пор, пока я не начинала говорить.

Но если в это время душа закрывается на все засовы от внешних влияний, то внутри она трезвее, чем когда-либо, так как вдохновение приводит человека в состояние пробуждения, незнакомое, как мне кажется, другим людям»¹⁵.

Эти откровения поэтессы представляют большой интерес для исследователя и читателя, так как раскрывают не только секреты импровизационного искусства, но и тайны поэтического вдохновения, психологии творчества:

Свидетель первой импровизации Деотымы, редактор «Газеты Варшавской» Ю.Кёниг так передавал свои впечатления: «Несколько первых стихов развеяли скептицизм; мне казалось, что с каждой минутой сила слов и мыслей возрастает <...> я чувствовал какое-то материальное влияние и почти магнетическое, как бы от какой-то возвышенной музыки»¹⁶.

Под впечатлением выступлений Деотымы находился и великий романтик З.Красинский, пораженный мастерством юной поэтессы. Однако он пришел к выводу, что она медиум. Это мнение было не единственным и не удивительно поэтому,

что Деотыма возражала против отношения к импровизатору как к медиуму.

По словам Б.Залесского, Мицкевич так же был восхищен текстами импровизаций Деотымы. Но, как пишет биограф поэта В.Мицкевич, это было не всегда. Критические замечания касались болезненного воображения молодой поэтессы, некоторых сравнений, как например, сравнение танца с движениями Зодиака в импровизации «Танец»¹⁷.

Близкие друзья и поклонники критически относились к ее выступлениям, считая, что она портит свой талант, привыкая к поверхностности. Из подобных суждений вырисовываются некоторые характерные черты «средней» импровизации: несформировавшиеся замыслы, небрежность, растянутость. Однако, если снова обратиться к мнению Скварчиньской, то придется признать, что для импровизации важнее магия слов и образов, тот «магнетизм», сходный с влиянием музыки, о котором писал Ю.Кёниг.

Поэт Ф.Фаленский, посещавший некоторое время «четверги» Деотымы, в «Воспоминаниях из моей жизни» считал, что «тайна формы для нее не существует»¹⁸, а такие оппоненты романтизма, как Козьмян, Венжик, Ф.С.Дмоховский, на все лады расхваливали поэзию «необыкновенной девушки», утверждая (Дмоховский), что сборник импровизаций Деотымы откроет новую эру в польской поэзии¹⁹. В печати появились тексты импровизаций, сочиняемых Деотымой на заданные темы на всякого рода литературных собраниях, обсуждалась чуть ли не каждая ее импровизация.

Но многие современники Деотымы критически относились к импровизации вообще. Так, по мнению В.Поля, автора популярных в свое время поэм и стихотворных гавенд, таких, как «Песни Януша», «Песнь о нашей земле», «Приключения Бенедикта Винницкого» и др., «импровизация принадлежит жизни, развлечению <...>, а не литературе, и только в прозаичной испокон веку Варшаве кому-то пришло в голову предоставить высокое место в нашей письменности импровизации молодой девушки»²⁰. Критик и историк литературы

А.Тышинский считал, что само название «импровизация» указывает на отсутствие глубины и служит оправданием незаконченности, поспешности. «Отсюда для многих импровизация есть то же самое, что заурядность, а история этого искусства не отрицает этих предположений»²¹.

Разновидность импровизации – экспромт, стихотворная миниатюра, сочиненная без предварительной подготовки, устно или письменно, в основе которой – внезапная мысль, или наблюдение, или какой-нибудь случай. Особой популярностью экспромт пользовался в той среде, где сохранились традиции устно-поэтической импровизации.

Многие известные поэты были мастерами экспромтов. Для романтической культуры, романтического обычая характерной чертой было не только совместное чтение вслух, но и поэтические тосты, поздравительные экспромты. Нередко поэзия создавалась не для чтения, а для восприятия на слух. Поэтому многие стихи, и в том числе экспромты, не сохранились. До нас не дошли многие сочинения Дениса Давыдова, поэта-декабриста Александра Одоевского и др.

В романтической поэзии много стихотворений имеют название, или подзаголовок «импровизация». Мнение А.Тышинского, что такое название означает незавершенное, посредственное сочинение, написанное поспешно, не совпадает с романтическим толкованием импровизации, означавшей подлинность, правдивость, искренность. На весть о варшавской манифестации в феврале 1861 года, когда царские войска стреляли в толпу, была написана импровизация Ц.Норвида:

Ты спросишь: что скажу, когда Варшавы дети
На безнадежный подвиг поднялись?
Благодаренье Богу, что на свете
Оригиналы не перевелись! ²²

Вряд ли можно назвать заурядным этот страстный отклик на события в стране, написанный Норвидом в Париже, где он жил с 1854 года.

Импровизаций Р.Зморского, наиболее талантливого представителя так называемой «варшавской богемы», отно-

сятся к числу лучших его сочинений. И не случайно Ю.Тувим для «Книги польских стихов XIX века» выбрал одну из импровизаций поэта («Огонь»), в которой романтический бунт против существующей действительности выражается в призывае «грома и молний»:

Скало землю, сном объяло...
Воротить бы май зеленый,
Растопить бы лед студеный.
Ливня слез и вздохов мало —
Нужно пламени и гнева!
Пусть из ада, коль не с неба...
Нужно грома! Нужно молний! ²³

Подтитул «импровизация» встречается и в стихах польских поэтов, сосланных на Кавказ (так называемой «кавказской группы»). Поэтический тост «За здоровье Димитрия Демидова» Т.Лада-Заблоцкого имеет подзаголовок «импровизация». Это либо прием, призванный обозначить подлинность содержания, либо экспромт, сочиненный на одной из би-вуачных вечеринок, устраиваемых, как известно из воспоминаний декабристов, во время их пребывания на Кавказе. Сиюминутность создания стихотворения означает лишь часть правды, наличие привычных штампов. Но банальные слова и образы, знакомые слушателям, были наиболее действенными. А коль скоро стихотворение названо импровизацией, то, согласно представлениям о ней, автор прибегает к доступным восприятию конвенциям, к фразеологии, характерной для поэзии тех лет. Поэтому герой «с улыбкой перенес бури», «остался несгибаем как скала» и т.п.

К импровизации обращался и мало, или совсем неизвестный поэт Владзимеж Стебельский, родившийся в украинской семье и первые стихи писавший по-украински. Высшее образование он получил в Вене и Львове. Работал учителем, журналистом, публиковал свои стихи и фельетоны в львовских и варшавских газетах и журналах. В 1884 г. на страницах «Варшавского курьера» печатались его «Львовские письма». Автор вступления к стихам Стебельского в антологиюполь-

ской поэзии, составленной Ю.Тувимом, Ю.Гомулицкий отмечает мастерство, горечь, оригинальность, эксцентричность, виртуозность и в то же время легкость его поэзии²⁴.

«Импровизация», которую автор предлагает читать с шампанским, написана в танцевальном ритме. Ее шутливо-иронический тон не может скрыть от внимательного читателя серьезных проблем, волновавших поэта: сожаление о распраченных молодости и таланте, «глупость прогресса» и т.д.

Когда умирать буду от скуки
Не на поле бранной славы,
А в постели, как филистер,
Абсолютно облысевший...
Когда умирать буду от боли,
Что растратил молодые годы,
Что не ведал, что за роскошь
Жить прилично, как все люди...
Когда умирать буду от печали,
Что дар, ниспосланный мне Богом,
Я облекал не в блеск поэзии,
А в маски Бала-Мабиль^{*}
Прокляну я всех товарищей,
Что талант мой высмеивали,
И подумаю: где же они
Танцуют в минуту моей кончины.

Горькая критика себя и своих друзей не коснулась Той, вспоминая которую поэт писал:

В холодной могиле я ус подкручу,
Мазурочным встану шагом —
К жизни вернусь! на злость Тебе! 25

* Бал-Мабиль — общедоступный парижский бал, место встреч полусвета, популярный во времена июльской монархии.

Обращение малоизвестных авторов к жанру импровизации может служить еще одним доказательством широкой его распространенности. Импровизациями, как известно, назывались и музыкальные сочинения. А импровизация как демонстрация процесса творчества облекалась как в поэтическую, так и прозаическую форму. В то же время, рисунки Орловского, создаваемые во время выступлений Мицкевича и других поэтов, современники также называли импровизациями. Культурную жизнь Польши рассматриваемого периода трудно себе представить без импровизаций Шопена, так же как культурный контекст эпохи без импровизаций на заданные темы Паганини и Листа.

Таким образом, разного рода импровизации можно отнести к характерным особенностям Польши эпохи романтизма.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Потебия А.А. Эстетика и поэтика. М., 1976. С.111.

² Skwareczyńska S. Istota improwizacji // Pamiętnik Literacki. 1931. Z. 2. S. 185-212.

³ Цит. по: Weintraub W. Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza. Warszawa, 1982. S. 42.

⁴ Вяземский П.А. Полн. собр. соч. Т. 7. СПб., 1882. С. 329.

⁵ Odyniec A.E. Listy z podróży. Warsz., 1961. T. 1, S. 329.

⁶ Weintraub W. Poeta i prorok... S. 67.

⁷ Ibid. S. 49-50.

⁸ Ibid. S. 110.

⁹ Ibid. S. 116.

¹⁰ Ibid. S. 164.

¹¹ Одоевский В.Ф. О литературе и искусстве. М., 1982. С.142.

Д.С. Прокофьев

-
- ¹² Белинский В.Г. Соч. в 2-х т. СПб., 1907. Т.2. С.19.
- ¹³ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. в 10-ти томах. М.-Л., 1949. Т.III. С.280.
- ¹⁴ Deotyma-Jadwiga Łuszczewska. Pamiętnik 1834-1897. Warsz., 1968. S.98-100.
- ¹⁵ Ibid. S. 96-97.
- ¹⁶ Ibid. S. 24.
- ¹⁷ Weintraub W. Poeta i prorok... S. 96-97.
- ¹⁸ Deotyma... Pamiętnik. S. 189.
- ¹⁹ Księga wierszy polskich XIX w. Warsz., 1956. Т.2. S. 393.
- ²⁰ Weintraub W. Poeta i prorok... S. 99.
- ²¹ Ibid. S. 99.
- ²² Польская поэзия. М., 1963. Т. I. С. 446. Перев. Д. Самойлова.
- ²³ Там же. С. 483. Перев. Д. Самойлова.
- ²⁴ Księga wierszy polskich ... Т. 3. S. 107.
- ²⁵ Ibid. S. 115-116. Перев. Д. Прокофьевой.



НЕИЗВЕСТНАЯ ИМПРОВИЗАЦИЯ АДАМА МИЦКЕВИЧА

Дар импровизации, пробудившийся в Мицкевиче еще в Вильне, достиг подлинного расцвета в годы изгнания. Огромная популярность Мицкевича в России в немалой степени объясняется этим свойством его гения. Свободно льющийся поток поэтических образов на произвольно заданные темы вызывал восхищенное удивление у очевидцев, многие из которых не могли читать Мицкевича в подлиннике. Имя поэта употреблялось в постоянном сочетании с эпитетом «вдохновенный», что было впоследствии канонизировано в стихах Пушкина: «Он вдохновен был свыше». Романтический облик поэта на фоне скал Аюдага, созданный Ваньковичем, был подсказан не одним чтением «Крымских сонетов» и литературной модой, - это пластически достоверное впечатление от непосредственных встреч, это Мицкевич, увиденный во время одной из своих импровизаций.

Сохранилось немало записей друзей и знакомых Мицкевича в России с впечатлениями об услышанных импровизациях¹. К сожалению, все они были сделаны не одновременно с поэтом, а спустя некоторое время (нередко исчисляемое многими десятилетиями) и передавали не подлинный текст, а лишь общее содержание услышанного. Даже подробные рассказы М.Малиновского, который вел свои записи в непосредственной близости к Мицкевичу, не дают представления о художественном своеобразии импровизаций поэта. Отсутствие подлинных текстов поэтических выступлений Мицкевича в салонах Петербурга и Москвы, - за одним, скорее сомнительным, исключением², объясняется разными

причинами: нелюбовью поэта к такого рода записям, восторженной атмосферой внимания, полностью поглощавшей все интересы слушателей, а также некоторыми жанровыми особенностями импровизации³.

Даже в тех редких случаях, когда такие тексты существовали (гр. К.Ходкевич, например, располагала записанной П.Прушиньским в Петербурге импровизацией Мицкевича в честь Орловского и Олешкевича), их нынешнее местонахождение остается неизвестным. Возможны ли поиски этих, казалось бы, навсегда утраченных произведений? Насколько плодотворны могут быть разыскания в этой области? Об одной из таких находок - неизвестной импровизации Мицкевича, - пойдет речь в настоящей статье.

Стихотворение, достаточно большое по размеру (72 поэтические строчки!), интересно не только самим фактом своего существования, что, разумеется, является главным, но и теми обстоятельствами, которые позволили уцелеть этой записи в аккуратно переплетенных делах одной из царских военно-судных комиссий. Трагическая роль, которую суждено было сыграть этому поэтическому посланию Мицкевича в судьбе одного из его ближайших друзей, заслуживает особого внимания.

16 июня 1831 года был арестован магистр московского университета О.Петрашкевич по обвинению в соучастии в попытке офицеров Литовского корпуса бежать в охваченную мятеожом Польшу. Вскоре, после допроса у полицмейстера, его освободили из-за отсутствия улик, но уже 19 июня снова арестовали, на этот раз в связи с делом Сунгурова.

17 и 18 июня студент Поллонин донес генерал-майору Апраксину, что в Москве составилось тайное общество, целью которого было установление в России конституционного правления. По словам Сунгурова, в обществе находилось 57 офицеров 16-ти дивизий, располагавших 1500 подготовленными солдатами, помимо того, общество могло выставить еще до 1000 человек. Сразу же после захвата артиллерии Сунгувров, автор сих великих проектов, хотел возмутить находив-

шихся на фабриках людей, всю московскую чернь («дав им разбить все питейные дома и обещая им доставить богатый грабеж»), захватить все присутственные места, где находились казенные суммы, и выдать солдатам и черни большое денежное вознаграждение. Далее он предполагал привлечь купечество и служащих в присутственных местах, когда же отпадет в них надобность, то «перевешать или предать на волю пьяной и буйной черни». Последнее ожидало также полицию и все команды, «учрежденные для надзора». В план восстания входило освобождение арестантов, захват арсенала, арест в виде «каманата» московского военного губернатора, от имени которого Сунгуров надеялся приказать окружным губернаторам прислать в Москву депутатов для рассмотрения конституции. «Для возбуждения ненависти к государю и правительству» Сунгуров намеревался издать прокламацию, чтобы «внушить народу», что великий князь Константин Павлович заточен императором Николаем в крепость, так как шел с польскими войсками в Россию, чтобы «отобрать всех крестьян от помещиков и сделать их вольными, не брать с них никаких податей, равно как с мещанства и прочих платящих подати классов, и жить всякому для себя кто как может». Военные действия должны были сопровождаться захватом Тулы (для этой цели отводился отряд в 5000 человек), где до 6000 оружеников (они «находятся в положении каторжников»), «получив деньги, будут с охотой поставлять ежедневно сотни и тысячи ружей».

Восстание в Польше и вспышки эпидемии холеры казались Сунгуроу наиболее благоприятным временем для осуществления планов переворота, о чем он постоянно говорил своим знакомым, в том числе донесшему на него Поллонину. По остроте социальных лозунгов, по размаху планов революционного переворота, который должен был привести в движение все угнетенные слои населения, наконец, по масштабу предполагаемых политических преобразований замыслы Сунгурова не имеют себе равных во всей русской истории XIX в. Но они обладали одним весьма существенным недостатком.

За всеми этими планами не было никакой реальной силы, общество существовало только в воображении Сунгурова, что и было подтверждено материалами следствия. Теперь уже трудно восстановить действительные побуждения Сунгурова. Конечно, нет никаких оснований видеть в нем героя революционного движения, а в фантастической мешанине его взглядов - поиски новых форм политической борьбы. В свете документов деятельность Сунгурова отчетливо предстает как первый в истории России опыт большой политической провокации, свидетельствующей об основательной «идеологической» подготовленности ее организатора. Жертвами этого предшественника Азефа оказались Петрашкевич и его друзья - офицеры из Литовского корпуса.

В мае 1831 года Сунгуроу сблизился с подпоручиком Седлецким, на квартире у которого часто собирались польские офицеры. Там он познакомился с поручиком Морачевским, подпоручиком Керсновским, с корнетами Керсновским и Цеплинским, студентом Шанявским и Петрашкевичем. Со льдный тридцатисемилетний магистр московского университета показался ему самой подходящей фигурой для предполагаемой провокации. 11 июня брат Сунгурова предложил Петрашкевичу написать для него письмо к И.Лелевелю, - он, якобы, собирался пробраться в революционную Варшаву, чтобы вести пропаганду среди русских военнопленных. Петрашкевич отнесся с недоверием к этой просьбе и сказал, что он недостаточно знаком с Лелевелем, чтобы обращаться к нему с письмами. Спустя несколько дней Сунгуроу узнал от Седлецкого о намечавшемся в ближайшее время побеге польских офицеров к повстанцам. Медлить больше было нельзя и Сунгуроу раскрыл перед своими новыми знакомцами «грандиозные средства и планы» тайного общества, собиравшегося овладеть Москвой, провозгласить в России конституцию, прекратить войну с Польшей и вернуть ей захваченные области (сам Сунгуроу говорил, что речь шла лишь об уступке некоторых пограничных земель). Он умолял Петрашкевича, в котором видел самую влиятельную фигуру в польском кружке, по-

временить две-три недели, чтобы тайное общество могло приступить к решительным действиям.

Предложения Сунгурова показались убедительными. Петрашкевич согласился уговорить офицеров отказаться от побега в польскую армию. Керсновский заявил: «Теперь-то и действовать, если хотите, потому что мы занимаем важные посты и можем быть полезны, а иначе нас скоро пошлют на Кавказ». Седлецкий и Морачевский, восхищаясь успехами польской революции, говорили, что «сия искра таилась, что теперь многие дерутся нехотя и идут на сторону поляков <...>. Вот теперь удобный случай произвестъ здесь [в Москве. - С.Л.] революцию. Многие присоединятся к тому по одному слову Свобода. Здесь польских офицеров много, каждую пятницу проводят пленных, хотя мы в самом деле одни и те же невольники, в замке поднимут оружие, народ, приведенный новостию, примет нашу сторону. Мы занимаем посты и можем ручаться за успех. Артиллерия, стоящая в Хорошеве, даст помочь <...>. Взять Москву будет легко, потом дать знать в Литву и Польшу и получить подкрепление».

Не доверяя Петрашкевичу и опасаясь, что «дичь» может ускользнуть, Сунгурофф решил действовать без промедления. В тот же день, вечером 15 июня, он донес обо всем московскому полицмейстеру Муханову, следствием чего явился арест Петрашкевича, но сам Сунгурофф спустя два дня был арестован по доносу Поллонина. Следствие, произведенное в комиссии военного суда при московском ордонанс-гаузе, обнаружило новые компрометирующие материалы: фальшивые подорожные, заготовленные для бегства из Москвы, письмо Морачевского, в котором он писал друзьям, остающимся в Москве, о своих намерениях («Изменно подлым способом в продолжении нескольких часов вывезены мы из отечественной земли <...>. Но мы спешим помогать остающимся вступить на место убитых и с тем вместе отомстить неприятелю. Не знаю, какой конец нас ожидает, однакож всегда счастливее вас, ибо хотя на некоторое малое время мы освободимся от лютых когтей. Не упрекайте нас, ежели остерегающие вас живодеры удвоют

свои колоднические укрепления»⁴; излишне откровенными были и показания Седлецкого.

Положение Петрашкевича резко ухудшилось. Совершенно неожиданно для себя он стал главным инициатором «польского мятежа» в Москве. Упорное отрицание не останавливало комиссию от новых вопросов. 7 августа 1831 г. Петрашкевичу было предложено ответить «со всем чистосердечием» по «пунктам», из которых я приведу в отрывках важнейшие: «Подпоручик Седлецкий сознался, что в мае сего года приобрел он знакомство здесь с некоторыми офицерами бывшего литовского корпуса и между разговорами о подвигах единоземцев считали себя преступниками в несодействии им, но никто не думал бежать, кроме г. Морачевского, а когда желание его уехать в Литву подкрепил студент Шанявский, то Морачевский предложил решительно о принятии в том участия и другим бывшим в собрании вашем двум братьям Керсновским и Цеплинскому и еще двум офицерам, на что все они и согласились, но как недостаток денег и подорожных делал побег невозможным, то решились денег искать у двух дам, а подорожную купить, каковую одну студент Шанявский вскоре и купил у писаря Киршаева, а потом еще три у него. Объясните чистосердечно, таким ли порядком было соглашение и содействие ваше к побегу, как Седлецкий показал и другие ваши товарищи подтверждают; для чего вы о всех вышепроописанных сообщниках ваших, кроме Шанявского, быв опрошены о знакомстве, в ответ не упомянули, когда, где и чрез кого ознакомились вы со студентом Шанявским, в чем состояло его с вами совещание, у каких именно дам⁵ предполагали вы достать деньги на проезд офицерам в Польшу, получили ли сколько, каким средством и где эти деньги хранятся, каким случаем вами или Шанявским сведено знакомство с писарем Киршаевым и каким способом приобретены вами подорожные бланкеты, сколько стоят и за какую сумму? Кто именно эти два офицера, которые были при совещании вашем о побеге в Литву и как были приняты ими предложения ваши о том? [п.1]. <...> Имея знакомство с Седлецким и приятелями его

Сунгуроным и Гуровым, не слыхали ли вы от кого из них, что в Москве есть до семи обществ неблагонадежных? [п.3]. <...> В мечтаниях ваших сообщников о революции в самое кратчайшее время начало действия назначалось Сунгуроным весною <...> - план был предполагаем овладеть в Москве всеми постами и пушками [п.4]. <...> Между тем временем Шанявский открыл Седлецкому, что Морачевский, братья Керсновские и Цеплинский приготовились скоро исполнить побег, к чему готовы подорожные и деньги. Посему Седлецкий стал просить Шанявского отклонить их от побега, объяви <...>, что здесь могут быть полезны по приглашению от Сунгурова, потому на другой или третий день все и Шанявский пришли к Седлецкому и, подтверждая весть о намерении тех офицеров бежать, уговаривали Седлецкого известить о том Сунгурова и сей, приняв участие удержать, говорил, что это опрокинет его планы, потому что после побега все поляки или высланы будут из Москвы или ограничены, потом пожелал видеть вас и умолял уговорить офицеров о оставлении безрассудно принятого ими намерения бежать [п.4]. <...> Подпоручик Седлецкий показал, что когда пришло известие о восстании в Литве и на Волыни, он предложил: «Нечего сомневаться более, теперь скажите, поедете или нет. Я готов. Согласитесь только и все будет хорошо». В сие время он, Седлецкий, и прочие уже подали руки, и при том находился и Петрашкевич. Деньги на проезд должно было всякому собрать за свои вещи и частию надеялись здесь получить от проживающих здесь поляков [п.8]». Каждый из вопросов сопровождался увещевательной фразой: «Покажите, г.Петрашкевич, самую истину по выше-прописанному предмету, что только вам известно, но со всею подробностию и ясностию о собственном вашем действии и о споспешествовании к тому других ваших сообщников».

Петрашкевич искусно отвел многие обвинения, но вынужден был признать, что еще 11 июня Сунгурофф обращался к нему за рекомендательным письмом в Варшаву, от чего Петрашкевич отказался. Удачно было использовано также то обстоятельство, что Сунгурофф говорил с Петрашкевичем о побе-

ге польских офицеров в 5 часов вечера 15 июня, а 16 - Петрашкевич был уже арестован, что давало ему возможность отрицать более раннее знакомство с планами побега. Лишь на единственный вопрос Петрашкевич смог ответить с полной откровенностью: он не продавал вещей для организации побега, так как их у него попросту не было («300 рублей в год назначенные получаю малыми частицами и при всем моем старании, столько могу настараться, сколько нужно на самое бедное пропитание»)⁶.

Конечно, причастность Петрашкевича к этим событиям была значительно большей, чем он это признал на следствии. В своих воспоминаниях, записанных вскоре после приезда в Сибирь, он рассказывает о причинах новой ссылки: «Переворот, случившийся над Вислой, загнал на дальний север либо на Кавказ многих офицеров из литовского корпуса. В Москве насчитывалось немало приезжих. Знакомые, ученики, другие люди, говорящие на родном языке, не могли не сочувствовать изгнанникам. Звучание родной речи слишком притягательно, чтобы добровольно лишиться удовольствия от общения и разговоров с земляками <...> Из знакомых мне офицеров Михал Морачевский, Рафал и Станислав Керсновские, Павел Чеплиньский, Франчишек Седлецкий задумали уехать в Литву, чтобы соединиться с повстанцами, и вместе с ними, как это позже выяснилось впоследствии, и Гаспар Шанявский из минской губернии, учившийся на казенный кошт в Университете, которого я знал три года. 16 июня 1831 г. в 9 часов утра полицмейстер вместе с представителем Университета забрали и опечатали все рукописи, письма, многие книги - огромную кучу бумаг. Едва полиция вышла, я был призван к ректору и передан полицейскому, который отвел меня к главному полицмейстеру г-ну Муханову. На его вопрос, знал ли я вышеупомянутых личностей, я отвечал, что знаю; знаю ли я о запланированном побеге? - нет; видел ли я порох, пули, пистолеты, палаши? - Пороха и пуль, а также зарядов, не видел, а что касается пистолетов и палашей, то я им не удивлялся, ведь они были у военных - в том нет ничего удивительного»⁷.

Стойкое поведение Петрашкевича на следствии полностью оправдало себя. Комиссия была вынуждена признать, что «магистр Петрашкевич не признавался по обвинениям университетского студента Поллонина, отставного прапорщика Гурова, подпоручика Седлецкого не только в том, что он был зачинщиком сего заговора, но даже в том, что он подстрекал к оному других». «Достаточно не изобличенный и виновный в том единственно, что, узнавши о намерении, не донес тотчас правительству», Петрашкевич был приговорен 17 ноября 1831 года к смертной казни, которая 13 января 1832 года была заменена на вечное поселение в Сибирь («во уважение болезненного состояния и немолодых уже лет отослать в Иркутск на службу в тамошних присутственных местах в нижнем канцелярском чине»). Это несоразмерное вине тяжкое наказание в значительной степени было связано с теми «дерзкими и ругательными стихами противу русских подданных», которые были обнаружены в его бумагах и вызвали негодование у членов военно-судной комиссии.

В записке о бумагах магистра Петрашкевича, приложенной к отношению Бенкендорфа к московскому военному губернатору от 1 августа 1831 года, говорится следующее: «Бумаги, принадлежащие магистру Петрашкевичу, содержат в себе выписки из разных книг к учебным предметам, большую же частью исторические, относящиеся к Польше, разные статьи собственного его сочинения или перевода, и сочинения бывшего профессора в Вильне Лелевеля, написанные собственной рукой сего последнего. Письма от частных лиц к нему Петрашкевичу и к Даушкевичу, который служил в московском банке и умер в прошлом году. Петрашкевич и Даушкевич принадлежали к обществу, существовавшему в Вильне под названием филаретов, и все прочие письма писаны к ним членами сего общества, в коих они уведомляют друг о друге, жалуются на общую нужду, нередко один другому доставляет денежное вспомоществование, но из сих писем не видно никакого намека на тайные связи, разные стихотворения содержания Петрашкевича, которые были уже напечатаны или сочинены фи-

ларетами, особенно Заном, Мицкевичем, Чечотом и прочими во время существования общества. Одно только стихотворение, находящееся в связке под литерой С на странице 36 и 37 при сем подлиннике прилагаемое, есть новое сочинение и написано в Москве. Содержание его следующее: «Поэт жалуется, что едва отдохнул после великого труда - сочинять стихи, как опять должен приняться излагать чужие мысли, мысли литовские, Дацкевича, который, продолжает поэт, сказал ему, что он приобретет славу у потомков своими песнями, а Дацкевич своими счетами и мощной рукою. Дацкевич, изнурив себя на счетах, отомстит за это на бездельнических щеках москалей. Как считал он на счетах, так сочтет и щеки московские. Клянется словом поэта, что он свернет скуфыи попам, будет топить московских дев, жечь кремлевские башни и делать прочие чудеса, о которых просит умолчать на сей раз. Далее поэт шутит над Дацкевичем, над его службою в банке и над его трудами, за которые вся награда состоит в том, что он будет свидетель пожара Москвы, и если не они, то верно их потомки»⁸.

Оставим в стороне вопрос о судьбе конфискованных бумаг Петрашкевича, среди которых были автографы Лелевеля, филоматов и филаретов - это предмет отдельного исследования - и вернемся к стихотворению, которое привлекло внимание комиссии. В уже цитированных воспоминаниях Петрашкевич пишет об этом: «С бумагами моими забрали и литературные бумаги, оставшиеся после смерти Дацкевича: было какое-то стихотворение, написанное по случаю его именин, в котором, сравнивая его со знаменитым однофамильцем времен Зигмунта I, автор писал что-то об уничтожении и сожжении Кремля и которое, как убедилась Комиссия, не былописано моею рукой <...>»

Об этом же эпизоде он рассказывает в одном из первых своих писем семье из Сибири (1832 г.): «После смерти Дацкевича в оставшихся бумагах хранились стихи, написанные на его именины, в которых поэт, сравнивая его с казацким гет-

маном, предсказывал ему великие дела; стихи эти якобы оскорбляли русский народ»⁹.

Остается привести текст стихотворения. Он записан рукой Дашкевича на четырех страницах сложенного пополам листа бумаги голубого цвета размером 23x13,5 см.:

Ledwie z długiego wytchnałem pienią
Znów muszę konia kulbaczyć;
Wprzód były moich rymów tłumaczenia,
Teraz ja będę tłumaczyć.
5 Wprzód bez ogona była myśl kusa,
Teraz i ogon zachowa.
Będę tłumaczyć myśli Daszkusa
I jego litewskie słowa.
On mi powiedział, jeżeli pomnę,
10 że się ja wsławię piosenką,
A on nie przejdzie w czasy potomne,
Chyba szczotami i ręką.
Rękę na russkich utrudzić szczotach,
Niechaj się każdy użali,
15 Lecz on się zemści na tych niecnotach,
Zemści się na szczokach Moskali.
Liczył on szczoty, policzy szczoki,
Moim rymom dajcie wiarę,
Takie zwiastuję nadal wyroki:
20 On zerwie popom tyjarę -
I będzie topił Moskiewki w prudy,
I burzyć wieże Kremlina,
I różne inne wyprawiać cuda,
Ale się tu rym ucina.
25 Dotąd sypałem z mojej sakiewki
Z czystego złota monetę,
Ale co będą tam robić Moskiewki,
Dalbóg zostawcie w pokoju poetę.
Czyli u niego proszą pardonu,

- 30 Czy on da pardon, ja nie wiem.
Bo nadto wina łyknąłem z Donu,
Myśl Dońska gore zarzewiem.
Jeszcze zapachu Muza użycza,
Nie będzie końca powieści;
35 Cdym za czuprynę wziął Daszkiewicza,
Rymom dostatkiem jest treści.
Biedny to człowiek, on bez ustanku
Pisze bumagi, gryzmoli,
Szczyta i dziengi połucza do banku,
40 Powoli [?] i pić nie woli.
Cała nagroda, że mu rym zleję,
Czasem na jego pochwałę,
Cała nagroda, że ma nadzieję,
że Moskwa pali się cała!
45 Dalszych tłumaczeń lepiej unikać,
Nie wiem, czy uda się spalić.
Uda się spalić, tym czasem łykać
I dobre nadzieje chwalić.
Jeśli nie spalim, potomki spałą,
50 Co wieszczyc poet, to będzie.
Spałą czy ogniem, harmatą czy stalą,
Co wieszczyc poet, to będzie.
Dalibog trzeba korzystać z chwili,
We wszystkich wróżbę czytamy.
55 Może się, paląc, Polak pomyli
I nie z tej zaczne on bramy. -
W szurmie Polacy palą bez ładu,
Nie będą wiedzieć o domach,
Zapalą bramę od tego sadu
60 W wojennych kurzach i gromach.
I cóż nam szkodzi, że tu zapalą;
Będziem jak duchy niebiescy,
Potomki nasze wytrzą się stalą
Już tu nie będą Zalescy.

65 I cóż zaszkodzi, ze dom narożny
Pierwszy się ogniem zapali,
Juz tu nie będzie Bonawentura Možny,
Będzie siedlisko Moskali.
Lecz nie zaszkodzą nam się omydła [?],
70 Z tego się Polak uśmiecha;
Dnia jaśniejszego widzimy skrzydła,
A więc wychylmy kielicha ¹⁰.

Причины, по которым Петрашкевич не назвал имени поэта во время следствия и в письмах из Сибири, вполне понятны, но имя это легко установить по содержанию стихотворения. Поэтому, который, по словам друзей, «прославится песнями» (*wsławi się pieśniami*), стихи которого - как он сам признавался - переводились в России (*Wprzód były moich gzymów tłumaczenia*), импровизатором, уставшим от поэтического творчества, что не помешало ему однако обратиться с дружеским стихотворным посланием к Дашкевичу в день его именин, был, разумеется, Мицкевич. Только он мог назвать себя поэтом в профессиональном смысле и именно так воспринимало его окружение.

Столь же легко можно определить и время импровизации. Залеские приехали в Москву летом 1827 г. и находились там до 12 февраля 1828 г. Следовательно, Залеские могли присутствовать на именинах Дашкевича в Москве лишь 26.IX (8.X) 1827 года.

Хроника жизни Мицкевича в сентябре-октябре небогата происшествиями. В сентябре была закончена поэма «Конрад Валленрод» (*Ledwie z długiego wychnąłtem pienią*) и поэт был озабочен угрозой цензурных препятствий в связи с ее опубликованием. Уже возникали планы поездки в Петербург, где присутствие цензора Анастасевича облегчало издание поэмы. Несколько дней вместе с Ф. Малевским Мицкевич провел в Осташьево у князя Вяземского. Навещались Залеские. Были, по-видимому, и другие встречи, в том числе у Дашкевича, который постоянно проживал в конторе московского ассыгна-

ционного банка. Педантичный Дашкевич оказался единственным, кто сумел зафиксировать и тем самым сохранить полный текст одной из импровизаций Мицкевича. Текст импровизации был записан, что вполне естественно, - наспех; нужно учитывать и обстановку, в которой была сделана эта запись, - дружеской попойки.

Поэтически свободная речь, исполненная остроумия и изобретательности, хорошо передает дружескую атмосферу землячества, царившую на именинах Дашкевича. Веселое подтрунивание Мицкевича над приятелем таило в себе грустную правду о судьбе изгнанников в чужом мире.

Вырванные из родной почвы, они оказались разбросанными по всему пространству России, от Архангельска до Астрахани, от Петербурга и Москвы до Казани и Оренбурга. Блестяще начинавший историк был вынужден довольствоваться скромной ролью кассира при ассигнационном банке, даровитые филологи становились мелкими служащими, канцеляристами. Унизительная зависимость, нередко самая откровенная нужда заглянули в глаза многим из бывших филоматов и филаретов. Литературная слава Мицкевича не снимала трагедии изгнания, а грубое и циничное насилие не могло не вызывать морального противодействия, порою принимавшего самые крайние формы. Национальная нетерпимость Яна Чечота простиралась, например, до такой степени, что он осуждал Т.Зана за дружеские отношения с некоторыми русскими семьями в Оренбурге. Это глубоко обеспокоило Мицкевича, для которого «русский вопрос» раскрывался в сложных этических и историко-политических размышлениях. «У меня здесь знакомые, - укорял он своего школьного приятеля, - многие проявили ко мне участие, некоторые - дружеские чувства, и я бы хотел отплатить им за это признательностью. Прокляты те, которые ничем не платят»¹¹.

Подобные настроения были свойственны не одному Чечоту. Даже устойчивый в своих симпатиях Дашкевич, несчастливо влюбившийся в русскую поэтессу Каролину Яниш, высказывал сходные с Чечотом мысли, как об этом

Неизвестная импровизация Адама Мицкевича

можно судить по их юмористическому изложению в импровизации Мицкевича. Более того, для самого поэта проблема патриотической мести оставалась нравственно противоречивой.

Считайте - сколько сгибло ваших тысяч
И сколько тлеет выжженных развалин...

(Перевод Асеева Н.)

Героическая тема осложнялась сознанием обреченности индивидуального подвига, несовместимостью нравственных представлений с идеей всеобщей мести. Противоречие это сказалось, как известно, на композиционных особенностях поэмы, на судьбе его главного героя. Иронизируя над Чечотом и Даушкевичем, Мицкевич незаметно для себя обращался к собственному творчеству, - создается даже впечатление, что импровизация в честь Даушкевича несла в себе элементы автопародии из «Конрада Валленрода». События современной жизни оказывались бесконечно сложнее романтического понимания истории. Лишь в трагическом свете ноябрьской революции индивидуальная судьба филоматов и филаретов стала фактом современной литературы, приобрела героическое измерение. Третья часть Дзядов посвящена «*narodowej sprawy męczennikom*», «*społęczniom, społwieźniom, spółwygnańcom, za miłość ku ojczyźnie prześladowanym, z tesknoty ku ojczyźnie zmarłyim*».

Вторым, после Яна Соболевского и перед Феликсом Колаковским, назван Циприан Даушкевич, умерший в Москве в декабре 1829 года.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 Наиболее полная сводка сведений об импровизациях Мицкевича была подготовлена С.Пигонем для «сеймового издания» сочинений (T.XVI. С. 471-485).

2 *J. Kallenbach.* Adam Mickiewicz. T. I. Kraków, 1918. S. 382.

3 О литературном жанре импровизации см. статью С.Скварчиньской // *Pamiętnik Literacki*. T. XXVIII. Z. 2. S. 185-212. Форма импровизации не всегда отличалась высокими поэтическими достоинствами. Вяземский как-то писал жене, что Мицкевич «поразил нас, разумеется, не складом фраз своих, но силою, богатством и поэзиею своих мыслей».

4 Цитирую по переводу, сохранившемуся в делах следствия. С.Л.

5 Одной из этих дам оказалась жена причастного к восстанию декабристов Бобринского - Юлия, урожденная Белиньская.

6 ЦГВИА СССР. Ф. 9 (801). Оп. 70/11. Д. 37. Ч. 2, 1831 года. Военно-судное дело, произведенное в комиссии военного суда при московском ордонанс-гаузе, учрежденное над поручиком Морачевским, подпоручиками Керновским и Седлецким, капретами Керновским и Цеплинским, магистром Петрашкевичем, студентом Шанивским и старшим писарем Киршаевым, л. 2-180. Здесь и далее архивные источники цитируются с сохранением орфографии подлинника.

7 Отдел рукописей Вильнюсского Университета. Архив филоматов. Письма Петрашкевича, - пагинация отсутствует.

8 ЦГВИА СССР. Ф. 9 (801). Оп. 70/11. Д. 37. Ч. 1. Л.253-264.

Неизвестная импровизация Адама Мицкевича

9 Отдел рукописей Вильнюсского Университета. Архив филоматов. Письма Петрашкевича. 24-112, 4.

10 ЦГВИА СССР, там же. Л. 251-252.

11 Письмо Чечоту и Зану из Москвы 5/7 января 1827 г.; *Mickiewicz A. Listy. // Dzieła. Wyd. jubileuszowe. T. 14. Opracował S.Pigoń. Warszawa, 1955. S. 315 i 317-318.*



Мария ЯНИОН (Польша)

ДЕВА И БЕЗУМНАЯ ЛЮБОВЬ

«Девица, не страшно ль?»

Происхождение так называемого мотива Леноры (по названию известной баллады Бюргера) - народное. Его содержание определяется по-разному - в зависимости от того или иного эмоционального отношения к умершим, от той или иной интерпретации фантастического события. В связи с этим подчеркивается либо сила любви, продолжающейся и за гробом, либо опасная, нечеловеческая мощь потустороннего мира. Соответственно и в умершем либо подчеркиваются чувства, вынесенные им с этого света, либо он предстает чуждым и страшным явлением с того света. Таким образом, это или волнующее повествование о возвращении умершего возлюбленного, или - леденящий кровь рассказ о похищении девушки привидением.

В замечательном реестре «Польская народная сказка в системной классификации» Ю.Кшижановский под номером 365 в разделе «Волшебная сказка» кратко обозначает эту тему следующим образом: «Мертвый похищает невесту». «Похищает», то есть, вероятно, применяет насилие. Его принуждают переступить границу двух миров, и он за это отплатит. Кшижановский формулирует наиболее распространенные в фольклорных источниках элементы фабулы и дает их в такой последовательности: а) умерший жених приезжает б) по призыву девушки и с) везет ее на кладбище¹. Чрезвычайно существенным представляется то, что свой поступок умерший совершает «по призыву девушки». Именно она повинна в его возвращении, она, не учтивая последствий, вызывает

его появление на этом свете. Итак, воля девушки лежит в основе совершенной мертвым трансгрессии. Каким образом эта воля вернуть умершего выражается, это уже другой вопрос. В народных и литературных вариациях темы Леноры порой встречаются рассказы о ее безутешной печали или бунте. История влюбленных кончается чаще всего на кладбище, поскольку именно там находится «дом», в который жених с того света увозит на дьявольском коне свою невесту.

Кристин Лях Ширма уже в 1819 г. опубликовал древнейший из известных польских народных прозаических вариантов темы Леноры. Отчасти поводом для публикации был спор между немцами и англичанами о том, кому из них принадлежит мотив, послуживший основой баллады Бюргера. Автор *«Замечаний по поводу баллады Бюргера „Леонора“»* (sic!) считал, что подобный сюжет отыщется у многих народов. Ибо его характер универсален. В доказательство он приводил версию, которую сам услышал «недавно около Ярослава Пшемыслского». Эту историю рассказывали еще до 1773 г. (года возникновения баллады Бюргера) «в разных частях прежней и нынешней Польши: насколько мне до сих пор известно, на Украине, в окрестностях Варшавы и Августова». Лях Ширма не уделял большого внимания народной версии, полагая, что значение подобная «сказка» приобретает лишь после ее художественной обработки выдающимся автором. К счастью, это убеждение не помешало ему привести услышанное предание, которое «няньки обычно рассказывали детям» и которым «не пренебрегают и взрослые, коротая за ними в осеннюю пору долгие вечера». Он вспоминал довольно смутно, что слышал что-то подобное в детские годы; другие тоже признавались, что знают рассказ еще с колыбели, однако никто не смог подробно воспроизвести его. Весьма характерно, что своеобразным топосом здесь становится уже само рассказывание детям страшной сказки няньками из народа. Позднее этот топос будет встречаться и в биографиях романтиков.

Вот какова версия предания, которое Лях Ширма записал в познавательных и сравнительных целях. Жили где-то двое влюбленных. Они поклялись друг другу в вечной верности. Он поехал на войну и уже по ее окончании долго не возвращался. Она, верная клятве, отказывала сватавшимся к ней юношам, тосковала и ждала. В глубокой печали провела она четыре года, начала слабеть здоровьем и жаловалась днями и ночами на свою судьбу, подозревая, что любимый не хранит ей верность. Однажды вечером девушка сидела у окна, жалуясь и горюя.

«До самой ночи так сидела. Месяц светил». Вдруг видит: приезжает на коне он, говорит, что за ней, и забирает ее с собой. Доверчивая девушка пускается в путешествие с любимым. Они мчатся на коне и между ними происходит характерный разговор: на вопрос девушки, далеко ли еще до дома, всадник отвечает, что «сто миль проехали, а сто еще впереди». Сообщение о преодоленном столь быстро долгом путешествии немного удивило девушку, но она не смела больше спрашивать. Наконец они приехали на кладбище. На вопрос встревоженной невесты, где жилище, возлюбленный отвечает, что они, «собственно, перед ним и стоят». «Едва он это произнес: конь, на котором они ехали, исчез, могила разверзлась».

На этом, подчеркивает Лях Ширма, завершается баллада Бюргера, но это не конец «повести славянской». Девушка, узнав, что ее возлюбленный принадлежит к мертвым, убегает с кладбища. И здесь - великолепная картина: «Дух мчится за ней». Девушка прячется в каком-то доме, даже запирается на крючок, но оказывается, что здесь лежит в гробу покойник. Возлюбленный - призрак - взывая к солидарности мертвых - просит его открыть дверь. Тот так и сделал, но как раз запел петух и «оба мертвца падают вытянувшись во весь рост, один по одну, другой по другую сторону порога». Девушка остается жива, но ненадолго: «После такого потрясения спасти ее было невозможно - спустя несколько дней она умерла»².

В версии, записанной Ширмой, на первом плане - неудержимая скорбь Девы. Поэтому особо подчеркивается, что минуло уже четыре года, как исчез любимый. То есть прошло более чем достаточно времени, чтобы невеста пережила свое горе и отдала руку другому. Живая должна быть с живыми, а не думать постоянно о том, кто ушел. Подобное же поучение провозглашает Хор юношей в I части «Дзядов». При этом Мицкевич объяснял, что хор обращается к Девушке, см. «Романтику», т.е. к Карусе из этой баллады, горюющей после смерти любимого:

Nie łam twych rączek, niewiasto młoda,
Nie płacz, i oczek, i dłoni szkoda..
Te oczki innym żrenicom błysną,
Te rączki inną prawicę ścisną.
<...>
Płaczesz i wzdychasz w próżnej żałobie.
<...>
Ten, po kim płaczesz, wzajem nie błyśnie
Okiem ku tobie, ręki nie ściśnie.

On ciemny krzyżyk w prawicy trzyma,
A miejsca w niebie szuka oczyma³.

Надо признать, что эти уговоры юношей порой вызывали удивление у исследователей Мицкевича. Как представлялось, они были порождены безразличием к страданию Девушки, так пронзительно выраженному в «Романтике». Но, может быть, в этом случае верх брала имущество народная мораль? Или, возможно, это одно из доказательств того, что I часть «Дзядов» была создана не в ранний период творчества, а гораздо позже, когда Мицкевич уже с некоторой дистанции относился к страданиям молодости?

Как «Ленора» Бюргера, так и «Леноровский» в известной степени «Побег» Мицкевича черпают свою энергию непосредственно из народного источника. Возникновению «Леноры»

сопутствует характерная литературная легенда. Ее также приводит Лях Ширма: «Однажды вечером Бюргер вышел на прогулку. Полная луна светила ярко. Стояла торжественная тишина. Случайно он встретил девушку, которая пела:

Der Mond der scheint so helle,
Die Todten reiten so schnelle:
Feins Liebchen, graut dir nicht? ⁴
(Месяц светит так ярко,
Мертвые едут так быстро,
Не боишься ли, душенька?)»

Эти слова и настроение той минуты, вероятно, и породили балладу Бюргера. Однако А.Э.Одынец, лучший в виленской среде переводчик Бюргера, считал, что «„Ленора“ написана под впечатлением всей повести», о которой автор спросил девушку⁵.

Мицкевич, в свою очередь, сделал такое примечание к «Побегу»: «Сию балладу я создал на основе песенки, которую некогда слышал в Литве, ее пели по-польски. Содержание и композицию я передал точно, но из простонародных стихов лишь немногое осталось в моей памяти, и это служило мне образцом стиля»⁶. Мы до сих пор не знаем, какую именно песенку когда-то услышал Мицкевич, но она глубоко запечатлелась в его поэтической памяти. Одынец в 1822 г. предполагал в прошлом существование стихотворного произведения «у обоих народов» - немецкого и польского, - от которого остались фрагменты, а также цитировал отрывок рассказа, «знакомого и нашему народу»:

Miesiąc świeci,
Martwiec leci,
Sukieneczka szach, szach,
Panieneczko, czy nie strach? ⁷

Уже в этих четырех строчках - все настроение будущей баллады: пейзаж лунной ночи, неизъяснимое чувство ужаса, два персонажа разыгрывающейся драмы - «мертвец» и «девица», а также атмосфера спешки или, может быть, погони, ведь «мертвец летит».

В картинах, которые воспламеняли фантазию и Бюргера и Мицкевича, присутствует некий демонический элемент. Остановимся коротко на основных образах из приведенных народных источников и на их развитии у наших авторов, и обратим внимание на некоторые детали, создающие атмосферу «ленинградского» мотива.

Прежде всего это ночь, но - как говорит Гусдорф - «ночь негативная»⁸, сатурническая, зловещая, не та, что приносит покой, а та враждебная, что призывает темные силы, «наполненная кошмарными или гибридными тварями, которые появляются только в темноте»⁹. Затем - луна, тоже зловещая, светит очень ярко, но известно, что своим призрачным блеском она чаще всего освещает страну мертвых. Смена фаз луны нередко трактуется в разных мифологиях как переход от смерти к жизни и наоборот, а лунные божества одновременно как божества земли и траура¹⁰. На фоне такого пейзажа появляется некто стремительный, летящий, кого можно было бы назвать «адским возлюбленным». В этом полете - возвращении в страну мертвых, т.е. полете вниз, в могилу - у него есть незаменимый помощник. Таков демонический конь, который может пробегать огромные расстояния по воздуху в невероятном темпе.

На известной картине Фюсли, названной «Ночной кошмар», мы видим девушку, охваченную судорожным сном, и сидящего на ее груди ужасного гнома, а из-за балдахина, занавешивающего кровать, высовывается голова коня с раздутыми ноздрями, вздыбленной гривой и горящими глазами. «Конь появляется извне и силой вырывается во внутреннее пространство: голова и длинная шея в прорези балдахина - это насилие, тело его остается снаружи, в ночи...»¹¹ Конь бывает символом демонического эротизма. Казимеж Мошиньский в

работе о народной культуре славян подчеркивает, что согласно местным поверьям, конь тесно связан со злыми силами. Поэтому - после мнимыхочных скачек с демонами - кони утром должны были быть измученными, взмыленными. Дева, которая провоцирует возвращение мертвого возлюбленного то ли своим неутешным горем, то ли колдовством, оказывается один на один со сгустившимся ужасом среди ночи, полной тревоги, перед угрозой небытия, когда могила оказывается единственным жилищем. Посмотрим, как она с этим справляется.

«Богохульствовала долго...»

Действие баллады Бюргера начинается в тот момент, когда возлюбленный Леноры не вернулся с войны. Она долго ждала; наконец, подозревая худшее, обезумела от горя. Лях Ширма в своем «подражании „Леноре“ Бюргера» так перевел это:

Szarga w kurzawie włosy potargane,
Szarpie swe lica krwawą łączą zalane¹².

Она не останавливается на столь демонстративном, но все же не удивительном для женщины выражении горя. Она идет дальше: обвиняет Бога в том, что у него нет сердца, богохульствует, что для женщины и тем более для девицы - крайняя редкость. Ширма передал ее состояние очень образно:

Tak rozwodziła swe jęki i żale,
A rozpacz w żyły jadu doliwała,
że w niedowiarstwa obłędnym zapale
Na samo Bóstwo srodze powstawała,
Łamała ręce, targała swe włosy,
Bluźnała długo¹³.

В балладе Бюргера много места занимает драматический разговор Леноры с матерью; некоторые трактовали его даже как теологический диспут об ответственности Бога за несчастье и зло. Мать уговаривает девушку, чтобы та искала утешения в христианской религии.

«Porzuć ten zbrodniczy lament

<...>

Weź pudencki sakrament

On cię z szaleństwa uleczy»¹⁴.

Ответ девушки звучит решительно; она отвергает всяческие религиозные утешения. Весьма резко звучат ее слова в переводе Эдварда Шиманьского:

Matko, przez żadnej łaski zdrój

nie wstanie z grobu luby mój

Nie ujmie nic z mej troski

żaden sakrament boski! ¹⁵

Отдаваясь без остатка страданию и горю, усомнившись в Боге, который умерщвляет, Ленора в безумном порыве земной любви переходит на сторону демонического. В этом ее личный бунт:

«Z nim dla mnie tylko zbawienie

Bez niego wszędzie mi piekło» ¹⁶.

Как говорит она сама, для нее Вильгельм важнее, нежели «Божественный Жених» и венец спасения от Него¹⁷. Готовая в поисках возлюбленного расшевелить даже ад, бросив на роковую чашу весов собственную душу, богохульствуя и не задумываясь о вечной жизни, Ленора в какой-то мере бессознательно (как часто бывает в народном мире волшебного, когда достаточно произнести одно проклятие) призывает к себе де-

монов. Удачно воссоздал это обстоятельство юный Выспяньский в ученическом фрагменте перевода «Леноры»:

«A ja go kocham - i z nim poidę wszędzie -
Ja z nim do grobu - i choćby do piekła!!!»
«О córkę! córkę! cóżeś ty wyrzekła?!»¹⁸

И - не заставив долго ждать, заходит солнце, появляются звезды, и на черном, огненном скакуне появляется любимый, закованный в рыцарские доспехи. Он просит, настаивает, и Ленора соглашается ехать с ним венчаться. И здесь начинается один из знаменитых пассажей баллады: скачка на демоническом коне в ночи, полной призраков и духов (эта полная экспрессии тема не раз использовалась в живописи и музыке). Одынец перевел этот фрагмент не слишком удачно, но попытался передать эмоциональную тональность: «Oni lecą, oni lecą». Картины полета, галопа, быстрой езды Девы с призраком относятся к наиболее известным в балладе Бюргера, в частности, в обиход вошли слова: «Мертвые быстро едут». Поспешностью отмечены как речь Вильгельма, так и его поступки. Конь составляет единое целое с властным всадником. Еще до начала путешествия, а также во время адской скачки разворачиваются двусмысленные беседы жениха и невесты: вопросы Леноры о жилище и брачном ложе, которые он для них подготовил, и ответ Вильгельма, что домик тихий, холодный и маленький, «sechs Bretter und zwei Brettchen» - «sześć desek i deseczki dwie»¹⁹. Когда Ленора с беспокойством спрашивает, хватит ли ей там места, она получает ответ, отдающий черным юмором, что «двоим места хватит». Жених часто упоминает мчащихся во весь опор мертвецов, несмотря на просьбы Леноры не говорить о них. Гонка все более лихая, все более странные речи любимого пугают невесту, которая, однако, остается верна принятому решению. Бешеным галопом влетают они наконец, как и следовало ожидать, на кладбище. Рыцарь оказывается пустой оболочкой; расколдованный на кладбище, он превращается в скелет²⁰. Конь, объятый

пламенем, проваливается под землю²¹. А Ленора, умирая, слышит наставительный вой (да, именно вой!) духов:

«Gedult! Gedult! Wenn's Herz auch bricht!
Mit Gott im Himmel hadre nicht!» ²²

Эта краткая сентенция вошла в число распространенных оборотов: «Терпение! Терпение! Даже если сердце рвется! Не ссорься с Богом на небесах!»²³ Итак, баллада Бюргера кончается явной моралью. Мятежное богохульство наказано, а безумная любовь проигрывает в соперничестве с религией.

К английским предшественникам «Леноры» Бюргера иногда относят известную народную балладу под названием «Дух возлюбленного Уильяма». Но необходимо обратить внимание и на различные оговорки, возникающие при сопоставлении «чрезвычайно мирного, трогательного и простого» английского произведения с заметной в «Леноре» «немецкой» дикостью и склонностью к жестокости. Эдвард Порембович, который прекрасно перевел английскую балладу, акцентировал принципиальное различие: Маргариту, возлюбленную покойного Уильяма, «не похищает любимый - демон, гарцующий на черном скакуне». Она сама идет за милым на кладбище, требуя места в его могиле²⁴. Таким образом, это не собственно мотив Леноры в понимании Бюргера, у которого главный акцент падает на безумное ночное путешествие привидения с девой, похищенной, но в то же время отправившейся с ним по своей воле. Есть здесь и нечто общее с тем, о чем говорил Мицкевич в «Романтике»: это любовь к умершему. Когда Уильям сообщает Маргарите, что он мертв, она не ведает колебаний:

Zielony swój jedwabny strój
Do kolan zakasała,
W długie jak życie noc zimowa,
Szła w trop martwego ciała

Когда девушка спрашивает, есть ли место рядом с ним на гро-

бовом ложе, дух отвечает ей так же метафорически, как и Вильгельм - Леноре, но не иронизируя и не обманывая, будто возможна совместная жизнь:

— W głowach, Margreto, miejsca nie ma,
U stóp się znajść nie może,
Ani się znajdzie przy tym boku,
Ciasne jest moje łóże²⁵.

Запели петухи, дух отлетел, и Маргарита — согласно логике баллады — упала замертво.

Зофия Стефановская обратила внимание²⁶, что нечто от ауры «Леноры» чувствуется в фигуре Призрака из «Свадьбы». Это и не удивительно, ведь Выспяньский пятнадцатилетним гимназистом пробовал переводить балладу Бюргера (кстати, это было его первое поэтическое произведение). Вероятно, эта тема произвела на него сильное впечатление, коль скоро он написал трагедию «Протесилай и Лаодамия»: о мифической Лаодамии, которая, безумно любя мужа, смело вызвала его с того света, а когда он должен был туда вернуться, она, не пережив этого, покончила с собой. Т. Зелиньский назвал Лаодамию «кантичной Ленорой». В «Свадьбе» жених-призрак приходит на свадьбу к Марысе - некогда его невесте - издалека и жалуется: «Холодно мне в домике моем». Он напоминает о том, что они были обручены, и изъявляет готовность соединиться навеки: «Вот я, и я твой». Но Марыся чувствует холод, который исходит от него, и воспринимает его как знак могильной чуждости:

Zimnem dołu wieje strój,
ty nie mój, ty nie mój!²⁷

И призрак ни с чем вынужден уйти восвояси. Марыся не позволила себя похитить и добровольно не пошла за ним. Она выбирает живого Войтека. Видимо, ее не связывала с Призраком любовь, продолжающаяся и за гробовой доской.

Тревожная чуждость

«Ленора» Бюргера, которую Мицкевич, вслед за А.В. Шлегелем, называл королевой баллад, сыграла огромную роль в истории немецкой поэзии. Поразительно, но именно с нее в Германии началась своеобразная литературная революция, имевшая значение и для нашей поэзии. Сам Бюргер понимал новаторство своего произведения. В 1773 г., работая над «Ленорой», он шутливо писал в письме другу: «Все вы еще в трепете падете предо мной на колени и объявите меня Чингисханом, т.е. великим из великих в балладе. <...> Все, кто после меня будут писать баллады, неизбежно станут моими васалами, ленниками тона моего произведения»²⁸. Бюргер не случайно назвал себя Чингисханом баллады - он понимал, что варварски преступил правила господствовавшей поэтики и вопреки им сообщил непринужденность тогдашней поэзии. В этом жанре Бюргер открыл целую эпоху. Прежде темы, заимствованные из народной поэзии и преданий, чаще всего представлялись юмористически или иронически, из-за чего утрачивалась простота и наивность источника. Бюргер настроил свой поэтический слух иначе - он со всей серьезностью и доверием воспринял то, как народ говорит о духах и привидениях. Жанр баллады более других соответствовал поэтическим стремлениям Бюргера. Ведь в балладе есть «потрясение и внезапный поворот: главным формообразующим мотивом является „взрыв“ того „другого качества“, чего-либо „высшего“ или „низшего“, некого „третьего мира“». И это чаще всего - духи, покойники, боги, силы природы или олицетворенная судьба»²⁹.

Одним из признаков выхода за пределы господствовавшей тогда поэтики было употребление звукоподражания. Нужна была смелость Мицкевича, чтобы польская литература, отказавшись от штампов классицизма и сентиментализма, дерзко вошла в этот «третий мир». Лях Ширма создавал подражание, а не перевод произведения, которое оставляло «впечатление ужаса». Он хотел избавить чувствительных по-

ляков от всех этих устрашающих бюргеровских «Klinglingling, Hopp Hopp, Sasa, Huhi», бывших в то время за рамками обще принятых «нравов и вкуса»³⁰. Отметим, однако, что и выдающемуся романтическому критику А.В.Шлегелю не нравились эти звукоподражания: он считал их искусственными риторическими приемами, а не проявлениями спонтанности. В английском переводе звукоподражательные эффекты были опущены, - и, по его мнению, без всякого ущерба для произведения³¹.

Однако благожелательная в целом оценка баллады Бюргера, данная А.В.Шлегелем, свидетельствовала о художественной удаче автора. Эту оценку хорошо знал и Мицкевич. «Крик радости, - писал Шлегель, - огласил всю Германию, и это закономерно, ибо случилось так, будто вдруг спала завеса с ранее не известного, чудесного мира»³². Как было не радоваться тому счастливому поэтическому случаю, который позволил превратить один старый конкретный народный мотив в столь замечательное произведение, отвечающее настроению немецкой поэзии. Шлегель был потрясен образами этого диалогического произведения. Наибольшее впечатление произвела на него фигура Девы: «дикая страсть Леноры и ее похищение в царство смерти», «святотатственные взрывы страдания», « кара небес среди настоящего нагромождения ужасов», а кроме того, «прелестное легкомыслие, с которым Ленора идет за своим возлюбленным-привидением». Шлегелю также нравились «спешка ночного всадника», «дикий, веселый тон его речей»³³.

В характеристике «Леноры», данной А.В.Шлегелем, встречается слово, которое следует признать ключевым. Критик использует определение *das Unheimliche* - оно обозначает ощущение чужеродности, которое возникает по отношению к какой-либо незнакомой области, чему-то невероятному³⁴. Как известно, *das Unheimliche* - чрезвычайно важное определение для Фрейда, который описал его значение в работе под этим названием - на французский оно переводилось как «тревоженная чуждость»³⁵. Фрейд рассматривает случаи, когда в близ-

кое, домашнее, освоенное, т.е. *das Heimliche* врывается нечто чуждое и непонятное, возбуждающее ужас, часто связанный с отвращением.

Пение траурной процессии, которое вдруг начинает сопровождать ночное путешествие призрака с Девой, в оригинале «Леноры» сравнивается с отвратительным кваканьем жабы. Это то самое *Uhkenrufe*, предсказания жабы. (Ср. с названием последнего романа Гюнтера Грасса в польском переводе С.Блаута). Бруно Кициньский употребил здесь «кваканье лягушек на пруду»³⁶. Лях Ширма использовал нечто иное - из арсенала излюбленных средств польских романтиков: «уханье филинов»³⁷. Так или иначе, Дева вступила здесь в область *das Unheimliche* и стала уже кем-то иным.

Ширма рассказывает, что - во второй части повествования о Леноре в славянских вариантах - девушке удается спрятаться от преследующего ее привидения в доме покойника. Утром появился народ и священник, пришедшие на панихиду. Бледная и дрожащая девушка вышла из-за печи, «заговорила, но никто ее языка не понял - она была из чужой земли»³⁸. Она действительно была «чужеземкой», причем в двойном значении. Во-первых, потому, что она была родом из мест, расположенных за две миль от того места, где она укрылась (так говорит возлюбленный-призрак о расстоянии, преодоленном за час). А во-вторых, она вступила в зону смерти и была чужой, ибо соприкоснувшись с привидением, пришла уже с того света. Она принадлежала к тому свету и потому «через несколько дней» - несмотря на попытки спасти ее - покинула этот мир.

Многочисленны интерпретации «Леноры». Заглавная героиня относилась к тем женским литературным характерам, которые производили исключительное впечатление на читателей - из-за своего бунтарства и способности во имя любви идти до конца, отринув всяческие авторитеты. Однако не разрушение веры в Бога - главная тема баллады, а абсолютная сила любви, которая впадает в трагическую ошибку: она хочет верить, что «мертвый - это вернувшийся живой, что апокалип-

тический всадник - это жених, который везет девушку венчаться, что смерть - это жизнь и вечное счастье»³⁹. Но такая неслыханная «ошибка» возможна лишь при определенном типе культуры. Клячко, сравнивая «Ленору» Бюргера и «Побег» Мицкевича, пришел к выводу, что Бюргер патологически упоен этой «игрой ужасов, духов, и теней, и страшных явлений», чего совершенно нет у Мицкевича. В самом деле - тема баллады Бюргера может быть определена как искушение смертью. Любовь-смерть становится любовью к смерти. Томас Манн отмечал, что немецкий романтизм «в своей глубинной сущности есть искушение, а именно искушение смертью», и говорил о его глубоком родстве со смертью⁴⁰ - со всеми вытекающими отсюда последствиями в новейшей истории Германии. Это позволяет лучше понять известную фразу Поля Целана из его «Фуги смерти»: «смерть - это мастер из Германии» - «der Tod ist ein Meister aus Deutschland»⁴¹. Подобная романтическая установка присутствует и в «Леноре» Бюргера. Представление о немецкой склонности упиваться смертью ведет от «Леноры» и «Страданий юного Вертера» к романтикам, Вагнеру, вплоть до известной «немецкой» кинотрилогии Висконти: «Сумерки богов», «Смерть в Венеции» и «Людвиг» (как мы знаем, речь идет о Людвиге Баварском, короле, по-своему влюбленном в смерть).

Та сторона

«Побег» Мицкевича не только не несет в себе патологического упоения смертью - в нем полностью отсутствует дух морализаторства. В то время как морализаторство дает о себе знать в завершающей строфе «Леноры» так настойчиво, что можно заключить, будто этот финал неорганичен... Но в конце концов кажется, что Бюргер «по-протестантски», как сказал бы Клячко, должен был усомниться в безумной любви, коль скоро она неизбежно приводит к богохульству и в поисках собственного абсолюта вступает в конфликт с религиозным порядком, и ее нельзя оставить без моральной оценки. В

«Побег» нет ничего от поучения, ничего от дидактизма, который был так характерен для «Баллад и романсов». Порембович прямо писал о «фальшивом строгом порицании», заметном, например, в «Свитеши». Он предварил это суждение замечанием о протестантском педантизме, который губил северное романтическое искусство, внося в народную мифологическую стихию «либо набожные поучения, либо морализаторские советы». «Может быть, только Гете, - делал вывод Порембович, - понимал, какие художественные сокровища заключены в народной балладе, свободной от вставок и примесей, но Гете был язычником, а другие романтики ими быть и не могли, и не смели»⁴².

Таким образом, «Побег» может в этом смысле рассматриваться как произведение, написанное в духе Гете. Это произведение строгое и простое, чистое и прекрасное. Мицкевич подчеркивал, что несколько услышанных им строк простонародной песни послужили ему «образцом стиля» - сжатого, образно емкого, без растянутости, которую так часто влечет за собой стремление проповедовать. В этом стиле, однако, есть также нечто от уроков Бюргера. Одынец, переводя «Ленору», хорошо передал своеобразный звукоподражательный характер оригинала:

Stąpił z konia, szabla szczeckła,
Rumak parskanął, klamka brzekała⁴³ -

показывая, чему он научился у Бюргера в области звукописи.

Мицкевич с неповторимым поэтическим лаконизмом начинает действие. Он - не возвращается с войны, она - скручивается. «Дева, жалко юных лет», - слышим мы, как и в I части «Дзядов», однако в общем контексте это не одно и то же. Князь прислал свата, и уже объявлено о браке. Дева с отчаянной решимостью произносит великолепные слова:

Nie powiozą do ołtarza,
Powiozą mię do cmentarza,
A pościelą chyba w trumnie,
Ja umrę gdy on nie żyje,
Ciebie matko żal zabije⁴⁴.

Целых три трупа... Дева пока не видит иного выхода, но об аде - как Ленора в подобной ситуации - не вспоминает.

Однако представляется и другая возможность: в «Побеге» появляется особый мотив, какого не было в «Леноре», а именно - колдовство. «Кума, ведьма старая», подговаривает девушку, чтобы та выпроводила священника (который ждет ее в исповедальне на исповедь перед бракосочетанием) и обратилась к заклинаниям. Это единственный способ призвать любимого. Из Мишле известно, что «добродетельные колдуны», разумеется, без ведома Церкви и вопреки ей, занимались утешением тех, кто потерял близких, - по их желанию появлялся «воскрешенный любовью дух» и - утешал. Мишле оправдывал действия колдуний, драматически вопрошая: «Кто не изведал потерю? Кто не плакал? Кто не почувствует радости при виде этого мостика между двумя мирами?»⁴⁵

Ни живой, ни мертвый не устоит перед заклинаниями. Колдунья уверяет, что

Musi przyjść i ciebie wziąć.

Но что уготовано Деве - об этом не говорится. И в этот момент появляется замечательная параллельность действий - творимых чар и предпринятой поездки:

Panna grzeszy - jeździec śpieszy.

Klęto ducha - klątwy słucha.

И тут рассказчик уместно задает повторяющийся в балладе, как рефрен, вопрос из народной песенки: «Дева, Дева, не страшно ль?» Нет, не страшно, потому что Дева поставила все на карту и не намерена ничего отменять. Впрочем, отменить ничего невозможно - чары, благодаря которым покойник призывается с того света, будут действовать неумолимо. Заклинания произнесены и ничего изменить нельзя: Но это отвечает самым глубоким желаниям Девы. Она сознательно вызвала эти события.

В полночь призванный рыцарь приезжает к ее дому. Он проводит с ней сладостные минуты и, наконец, когда слышит несколько роковых звуков («конь заржал, ухнула сова»), со-

общает, что ему уже пора. Прощаясь, он предлагает девушке выбрать:

Bywaj zdrowa,

<...>

Albo wstawaj, na koń siądź
I na wieki moją bądź.

У Бюргера рыцарь оказывает давление на Ленору и в известной степени принуждает ее кочной поездке. Между ними идут своего рода переговоры. Одынец даже добавил описание настроения Леноры - его нет в оригинале, - когда рыцарь берет ее с собой в ночную поездку: «I w pół niechcąca, w pół chcącą»⁴⁶. Кицинский же подчеркивает, что Ленора на коня вскочила, «acz nieśmiało».

Дева в «Побеге» решается сразу же, без разговоров. Начинается ночная скачка, и рассказчик вновь спрашивает: «Дева, Дева, не страшно ли?» Он должен спрашивать еще и потому, что в великолепном ночном полете появляются все больше признаков, свидетельствующих и о демоничном характере возлюбленного, и страшной цели побега. Двусмысленные слова всадника о том, что его дом находится на горе Мандога, где было кладбище, сопровождаются его пожеланием, чтобы Дева избавилась по очереди от священных предметов, которые взяла с собой в путешествие: от молитвенника, ладанки и крестика. Она проделывает все это с полной решимостью, и наконец, когда избавляется от крестика, происходят инфернальные события: всадник «Pannę wroły ścisnął, Z oszu i z ust ogniem błysnął», а конь «ludskim śmiechem guknął». Всадник, конь и дева проваливаются под кладбищенскую землю (у Мицкевича часто встречается такое полное исчезновение).

В «Побеге» ощущается некий демонизм духовной жизни и страсти, первобытной, неукрощенной; можно сказать, что это не такой демонизм, как во II части «Дзядов» - скорее нечто вроде вампирисма из Песни Конрада в III части «Дзядов». В нем есть что-то варварское, предельное, даже в определенном

смысле - языческое. Такое впечатление возникает оттого, что здесь отсутствует всякий дидактизм, хотя в кратком finale священник служит на кладбище заупокойную по двум душам, тем самым подтверждая, что есть некоторая возможность их спасения.

Оценка поведения Девы в «*Побеге*» вызвала одну из интереснейших полемик в истории польской литературы. Вацлав Боровый представил убедительные аргументы, оспаривающие позицию Юлиана Клячко, автора исследования, посвященного сравнению «Леноры» и «Побега» (1853). Этот спор касается вещей весьма сложных: женщины и католицизма.

Клячко решительно противопоставляет богохульствующую немецкую Ленору и, по его мнению, совершенно неспособную к какому-либо бунту польскую Деву. Она руководствуется просто «чистым женским чувством чистого женского сердца», цель ее действий - «трогательная и чистая». Простым католическим сердцем нашей Девы редко овладевают такие порывы, чтобы «отринуть божье милосердие». Дева, однако, грешит, обращается к колдовству, все-таки делает нечто запрещенное католической религией, недозволенное, безбожное. Но здесь Клячко прилагает все свои силы, доказывая чистоту и невинность Девы. Оказывается, она просто не совсем понимает, что творит. Она находится под влиянием «как бы магнитического послушания» брошенным на нее чарам, повинуется фатальному повелению, в котором, по сути, не отдает себе отчета. Клячко прямо-таки растроган ее женской пассивностью и неведением. Он представляет ужасное положение девушки во время путешествия - «не понимающей, бедной! ни пути, ни поездки, ни жестов, ни действий, ни слов, ни приказаний своего любимого»⁴⁷. Действительно, в свете интерпретации Клячко Дева из «*Побега*» - это какая-то безвольная бедняжка, возбуждающая сочувствие тем, что попала в переделку, понимание которой выше ее женских способностей.

Боровый же считает, что Дева прекрасно понимает, что делает. Ее выбор сознателен. Она не колеблется в решающие

моменты, идет сразу же за своим любимым, не знает страха. В завершающих строфах «любовь уже вне всяких сомнений в сердце героини сильнее веры и заботы о собственной душе. Без возражений - как и до этого - она решается на последнее безумство: бросает крест». «Трудно представить себе более страшное проявление любви. И трудно найти более яркий пример силы любви». Что же представляет собой, спрашивает Боровый, убывающая по мере развития событий смелость Леноры «по сравнению с почти безмолвным самозабвением героини Мицкевича, которая, не раздумывая ни минуты, идет во имя любви на гибель». Деве из «Побега» Боровый отводит значительное место в ареопаге великих персонажей Мицкевича. По его мнению, она, «несомненно, родственна другим смертникам у Мицкевича: торжествующему Фарысу и трагическому Валленроду». Она отдает жизнь и душу за один миг подлинной, как она считает, жизни.

В рассуждениях Борового, таким образом, вырисовывается совсем иной женский образ, нежели тот, который описал Клячко, не видевший в поступках Девы никакой сознательности, никакого выбора, никакого стремления к свободе. Боровый язвительно писал, что Клячко не замечает в решениях Девы, пожалуй, «более католического, чем ладанка и кружева, акта свободного выбора»⁴⁸. Трудно не признать правоту автора сопоставления «Леноры» и «Побега», возобновленного через сто лет. Дева - одна из плэяды самых решительных и верных своему дерзкому замыслу женщин в польской литературе.

Можно сказать, что «Побег» Мицкевича отличается от «Леноры» Бюргера прежде всего тем, что все же говорит о другом. Безумная любовь в «Побеге» даже более безумна, чем в IV части «Дзядов», поскольку в ней нет таких смягчающих мифов о былой гармонии и тоске по ней, как, например, миф об андрогине. Мицкевич в «Побеге» показал Деву, которая идет до конца в стремлении к недостижимому абсолюту. Не смерть более значима здесь, а безоглядная жажда бесконечности в конечном мире, слияния в полном единстве духа и

тела, что, по сути, невозможно. Именно тогда происходит сожжение Эросом. В финале «*Побега*» Мицкевич много говорит о горении. Это не только пламя ада. Это и неизбежное самосожжение любви- страсти⁴⁹. Мицкевич показал чувство без какого-либо морального или эстетического компромисса, не подчиняясь той или иной конвенции. Безумная любовь уничтожает Деву до конца. Она это знает и хочет этого. Полет и крушение - вот судьба, которую она призывает.

Характерно, что в «*Побеге*» нет ужасов смерти и ада, тех ужасов, которых так много в «*Леноре*», - многие полагали, что их даже слишком много. Как это произошло? Одним из романтических способов общения с умершими было подражание умершим. Сходным образом мертвые могли притворяться живыми, что и лежит в основе столь популярного у романтиков вампиризма. Мицкевич в своих произведениях постоянно изучал «ту сторону»: мертвых, привидений и призраков. Он пытался также найти в польском языке слова, с помощью которых можно было бы говорить о духе (их «*Оды к молодости*») и о духах (таких, которые появляются в «*Балладах и романсах*»). О том, в какой степени ему это удалось, могут свидетельствовать как насмешки классиков, испуганных вторжением призраков в литературу, так и количество подражателей, протаскивавших в нее множество стонущих призраков. Но это был не только вопрос моды - это было подлинное открытие духа в литературе. В «*Побеге*» благодаря последовательному движению вслед за безумной любовью Мицкевич силой поэзии проник на ту сторону и создал зрелый язык превосходных картин любви, которая в поисках абсолютной реализации продолжается за гробом. Не случайно героиней такой любви стала Дева. В соответствии с представлениями трубадуров и романтиков в европейской культуре, противопоставлявшими любовь и супружество, именно дерзкая Дева осмеливается жаждать абсолюта - с помощью безумной любви.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ J.Krzyżanowski. Polska bajka ludowa w układzie systematycznym. II. Baśń magiczna. Warszawa, 1947. S.54.
- ² [K.Lach Szyrma]. Uwagi nad balladą Bürgera «Leonora» (sic!) // «Pamiętnik naukowy». 1819. T.II. S.275-284.
- ³ A.Mickiewicz. Dziady. Widowisko // Dzieła. T.III. Utwory dramatyczne. Warszawa, 1948. S. 102-103.
- ⁴ Uwagi nad balladą Bürgera... S. 277.
- ⁵ A.E.Odyniec. Nota do ballady Lenora./Poezje. Wilno, 1825. S.16.
- ⁶ A.Mickiewicz. Ucieczka. Ballada // Dzieła wszystkie. T.I. Część III. Wiersze 1829-1855. Opr.Cz.Zgorzelski. Wrocław-Warszawa- Kraków-Gdańsk-Lódź, 1981. S.12.
- ⁷ A.E.Odyniec. Nota do ballady Lenora. S.16. Ранее Одынец опубликовал перевод произведения Бюргера в «Дзеннике Виленском» в 1822 г. Т.Цешевский считает, что народное «леноровское» четверостишие Одынец получил «вместе с комментариями к „Леноре“ от Мицкевича, как и биографию Бюргера» (Bürger w Polsce//Księga Pamiątkowa Koła Polonistów Studentów USB w Wilnie 1822-1932. Wilno, 1932. S.81).
- ⁸ G.Gusdorf. L'homme romantique. Paris, 1984. S.192.
- ⁹ J.S.Schneider. Notes // Romantiques allemands. T.II. Paris, 1963. S.1564.
- ¹⁰ Cp. Dictionnaire des symboles, sous la direction de J.Chevalier. Paris, 1969. S.474.
- ¹¹ J.Starobinski. Wizja śniącej. Tłumaczyła M.Ochab // «Literatura na Świecie». 1986. № 11-12. S. 410.

Мария Янион

¹² K.Lach Szirma. Kamilla i Leon. Naśladowanie Leonory Bürgera. «Pamiętnik Naukowy». 1819. T.I. S.359. Глаз и ухо Ширмы были восприимчивы к бюргеровской образности. Посмотрим, как эта сценка выглядит в сентиментальной версии Одынца:

Ona tłukąc piersi białe,
Łzami zalana, zbladła,
Z żalu na ziemię padła. (Poezje. S. 4).

¹³ Kamilla i Leon. S. 361.

¹⁴ A.E.Odyniec. Lenora. Ballada z Bürgera. Poezje. S.5. Мария Конопницкая запомнила эту рифму с детства. «Прислуго, старая дева из мелких дворян, взявшись с бельем, пела похожую песню („леноровскую“). Помню, что в ней были как раз такие выражения: „On nie wraca, może zginął“, и затем: „Ach, Adelo, porzuć lament, Weź przenajświętszy Sakrament“» (цит. по: A.Biernacki. Problematyka folkloru w drobnych utworach Mickiewicza // Ludowość u Mickiewicza, pod red. J.Krzyżanowskiego i R.Wojciechowskiego. Warszawa, 1958. S.352). Здесь следует упомянуть, что первоначально Одынец опубликовал свой перевод «Леноры» в «Дзеннике Виленском» в 1822 г. под названием «Аделя».

¹⁵ A.Bürger. Lenora // E.Szymański. Dzieła zebrane. T.II. Kraków, 1971. S.245.

¹⁶ A.E.Odyniec. Lenora. S. 7.

¹⁷ B.Kiciński. Leosia. Przekład dosłownny na miarę oryginału // Poezje. Częścią przekładane, częścią oryginalne. T.IV. Warszawa, 1840. S.40. Название «Леося» Кицинский оправдывал тем, что имя «Ленора» не казалось ему именем польским. «...Но один из моих друзей, которому я читал уже напечатанную балладу, обратил - и справедливо - мое внимание на то, что имя Леноры у Бюргера уже получило европейское распространение. Пусть читатель сам соблаговолит исправить название „Леося“ и читать „Ленора“» (s.160). Эта счастливая, хоть и запоздалая, поправка подтверждала натурализацию имени Леноры и в Польше.

¹⁸ S. Wyspiński. [Lenora]. Dzieła zebrane. T.14. Pisma prozą. Juvenilia. Kraków, 1968. S.85.

¹⁹ B. Kiciński. Leosia. S.42.

²⁰ В дословном переводе Кициньского это звучало так:

Gdzie była piękna jeźdżca twarz
Tam trupią główkę tylko masz
Szkielet z czaszką bezwłosą
Klepsydrę trzyma z kosą (Leosia. S.46).

²¹ Одынец - в соответствии с оригиналом - хорошо перевел это:

Koń się wspina, rze i z gardła,
Parska iskry ognistemi,
Otchłań się pod nim rozwarła,
Wpadł w nią i poszedł skros ziemi (Lenora. S.15).

Этот переводчик, однако, опустил многие ужасные подробности из оригинала Бюргера. Описание коня, проваливающегося под землю, было красочным; остальное не могло быть полностью освоено, поскольку эстетика ужасного воспринималась с осторожностью. Еще в 1932 г. Цешевский хвалил Ширму за чувство художественной меры, о чём должно было свидетельствовать, например, отсутствие (как и у Одынца) «неэстетичного образа смерти с песочными часами и косой» (Bürger w Polsce. S.73), хотя Ширма очень выразительно представил демистификацию ночного всадника на кладбище.

²² Мы цитируем текст Бюргера, приведенный в начале интерпретации А.Шёне // Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte. Interpretationen. I. Vom Mittelalter bis zur Frühromantik. Herausgegeben von B.von Wiese. Düsseldorf, 1957. S.196.

²³ В переводе Ляха Ширмы: «Cierp a nie bluźnij, choć się serce kraje» (Kamilla i Leon. S.366).

- 24** E.Porębowicz. Przyczynek do pojęcia «romantyczności» u Mickiewicza // Pamiętnik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza. Lwów, 1898. S.278-279.
- 25** Duch lubego Williama // Pieśni ludowe celtyjskie, germanńskie, romańskie. Spolszczył E.Porębowicz. Lwów, 1909. S.58-59.
- 26** После нашей лекции в Литературном Товариществе им.Адама Мицкевича 24.III.1993 под названием «Мицкевич на фоне Бюргера и Кьеरкегора».
- 27** Ср.: S.Wyspiański. Wesele. Dzieła zebrane. T.4. Kraków, 1958. S.86-91.
- 28** Цит. по: J.Klaczkko. Lenora i Ucieczka // Zapomniane pisma polskie (1850-1866). Zebrał i objasnił F.Hoesick. Kraków, 1912. S.253.
- 29** Мнение Роберта Петча цит. по: Niemecka ballada romantyczna. Oprac. Z.Ciechanowska. Wstęp. Wrocław-Warszawa-Kraków, 1963.
- 30** Uwagi nad balladą Bürgera... S.276. А.В.Шлегель разъяснял, что Бюргер, читая друзьям финальную сцену «Леноры», в которой всадник прутом разбивает железные ворота кладбища, любил ударять в дверь хлыстом, до тех пор тщательно спрятанным. Для Клячко это были «мелкие, детские средства, к которым поэт прибегал в стремлении произвести более сильное впечатление» (J.Klaczkko. Lenora i Ucieczka. S. 278).
- 31** Ср.: A.W.Schlegel. Bürger. //Kritische Schriften. Ausgewählt, eingetet und erläutert von E.Staiger. Zürich und Stuttgart, 1962. S.158-159.
- 32** Мы цитируем суждения Шлегеля по: J.Klaczkko. Lenora i Ucieczka. S.253, постоянно сопоставляя с немецким оригиналом, приведенным в примечании 31. Прекрасным доказательством популярности произведения может служить немецкий юмористический рассказ, переведенный под названием «Супруг-привидение» (вернее, кандидат в супруги) и помещенный в «Тыгоднике Виленском» (№2, 31.I.1822). Двое молодых пользуются здесь инсценировкой событий в духе «Леноры», «поэмы, которую все знают наизусть» (S.26). И слуги в

замке также подтверждают, когда молодая дочь барона исчезла, что они слышали конский галоп в полночь, «и это был не кто иной, как черный конь покойника, который увез свою невесту в могилу. Это всем показалось очень похожим на правду, поскольку подобного рода случаи очень распространены в Германии» (S.30).

33 Cp. J.Klaczko. *Lenora i Ucieczka*. S.258-259.

34 A.W.Schlegel. *Bürger*. S.157.

35 Cp.: *S.Freud. L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche)* // *Essais de psychanalyse appliquée*. Traduit de l'allemand par M.Bonaparte. Paris, 1933. i 1973.

36 B.Kiciński. *Leosia*. S.43.

37 K.Lach Szyrma. *Kamilla i Leon*. S. 363.

38 Uwagi nad balladą *Bürgera...* S.281.

39 A.Schöne. *Lenore*. S.210. Cp. его же: *Bürgers «Lenore»* // *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 1954. 3 Heft.

40 T.Mann. Niemcy i naród niemiecki. Przełożyła K.Górniak // Po upadku Trzeciej Rzeczy. Niemieccy intelektualiści a tradycja narodowa. Wybrali i wstępem opatrzyli J.W.Borejsza i S.H.Kaszyński. Warszawa, 1981. S.35.

41 Cp.: P.Celan. Wiersze. Wybrał, przełożył i posłowiem opatrzył F.Przybyłak. Kraków. 1988. S.8-12, а также интерпретация: F.Przybyłak. Paul Celan. Metody i problemy «diryki esencji». Wrocław, 1952.

42 E.Porębowicz. Przyczynek do pojęcia... S.279.

43 A.E.Odyniec. *Lenora*. S.8.

44 A.Mickiewicz. *Ucieczka*. S.13. Здесь, как и далее, цитируется издание, указанное в прим. 6.

Мария Янион

- 45** J.Michelet. Czarownica. Przełożyła M.Kaliska. Warszawa, 1961. S.75.
- 46** A.E.Odyniec. Lenora. S.8.
- 47** J.Klaczko. Lenora i Ucieczka, цит. последовательно с.265, 263, 269, 273.
- 48** W.Borowy. O poezji Mickiewicza. T.I. Lublin, 1958, цит. последовательно с.264, 266, 274, 270.
- 49** Cp.: D. de Rougement. Miłość a świat kultury zachodniej. Przełożył L.Eustachiewicz. Warszawa, 1968. Автор отмечает, что культ страстной любви, Эроса, - это проклятие европейской культуры, которая находится во власти вредных заблуждений, будто бы такая любовь возможна. Ей противопоставлена Агапэ - супружеская любовь, далекая от страсти, уничтожающей в конце концов безумно любящее существо, сжигающее себя в ее огне.



ЗЫГМУНТ КРАСИНЬСКИЙ, ИЛИ АНТИНОМИИ РОМАНТИЗМА

Пытаясь проникнуть в суть романтизма, ученые создали буквально сотни его дефиниций. Однако такое количество - вопреки известному философскому положению - не перешло в качество. И это естественно. Невозможно эмоциональное измерить рациональным, психику - логикой, душевный порыв - трезвым расчетом, пульсирующее мироощущение - твердокаменной идеологией. Невозможно безмерный микрокосм личности отобразить в соразмерной модели «метода», «направления», «философии» романтизма.

После рационалистического классицизма эпохи Просвещения, где разум управлял чувствами, после просветительского сентиментализма, где чувства уравновешивались разумом, после изысканного и чувственного рококо с его виртуозной игрой в разум и чувство появился романтизм как раскованное самопроявление личности. Спонтанность натуры творца, воспротивившегося обязательным и обязующим общественным нормам - моральным, конфессиональным, политическим, - обретала естественное продолжение в самом акте творчества вне и вопреки эстетическим эталонам, предустановленным предписаниями поэтик и риторик.

Пестрая мозаика европейских народов, каждый из которых, имея свою историю, оказался на присущем именно ему уровне культуры, сталкивался с характерными именно для него проблемами общественного, политического и нравственно-го бытия, обрела зеркальное отражение в пестроте национальных программ и внутреннем их разнообразии. При всей общности средиземноморской цивилизации каждый народ по-сво-

ему - в силу именно своей, национальной ментальности - ощущал «свое» и «чужое», переживал свое прошлое и настоящее, осмысливал свое место в мире и действовал в своих и общих (или - либо в своих, либо в общих) интересах.

Возможно ли все это свести к общему знаменателю? Пока что подобные попытки подхода к загадкам поэзии как к задачам математики либо заданиям идеологии «в связи с текущим моментом» приводили лишь к схемам, знаменательным для типов исследовательского мышления. У нас это воплотилось в молотобойных шаблонах «революционного» (а значит - «прогрессивного») и «реакционного» (а следовательно - «консервативного») романтизмов. Молотобойных, ибо расплющающих многослойную сферу романтизма в идеологический блин нашего и без того скучного рациона.

Чтобы понять романтизм таким, каким он был, необходимо выйти из тупика готовых схем, на которые накладывались известные факты. Такое наложение оборачивается распятием. Чтобы понять романтизм, необходимо прежде всего увидеть личность (а не общественную, политическую и прочую предопределенность), осознать, что гений - от Бога (а не от социальных предпосылок и «правильных» идей), ощутить атмосферу культуры (не сужаемой лишь до рамок классовой борьбы и низводимой до уровня политических, национальных и прочих «интересов»).

Духовность - питательная среда гения. Все остальное изначально и генетически заложено в самой его натуре, характере, самом типе его восприятия и свойственных ему представлений. (Естественно, имеется в виду именно художник - свободный творец, а не наемный профессионал-ремесленник).

Общепринятые культурные представления предопределяют общественные нормы поведения, обусловливая не только стиль мышления, но и психологию, психику, вкусы.

Романтизм вторгался в культуру через смену традиционных клише, ломку привычных стереотипов, «высвобождая» индивидуальные психологические реакции, «выпуская на свободу» внутренние комплексы или же личностные ощущения,

суждения, убеждения, сдерживаемые до сих пор нормами «общепринятого» поведения.

Индивидуализм как самозащита личности перед стереотипами социальных требований, клише политических посягательств, нормами нравственных притязаний общества, раскованное романтическое воображение и психология, свободная от прежних условностей романтическая литература, наконец, сам не укладывающийся в рамки привычных представлений и «благопристойности» образ жизни и манера поведения романтиков - все это противопоставлялось эталонам и схемам, создавало атмосферу скандала и отвергалось. По мере же естественного старения и ухода старших поколений и их кумиров, по мере распространения новых идей, расширяющих и изменяющих прежние представления о мире и личности, новые литературные произведения и их творцы становятся новыми идеалами новых поколений.

Байрон и Шелли с их экстравагантными (как тогда казалось) взглядами и скандальным (как тогда представлялось) поведением должны были покинуть «чопорную» Англию, чтобы потом стать кумирами Европы.

Старые стереотипы культуры уступали свое место новым. Раскованность индивидуума вела к пренебрежению социально ориентированными эталонами «высокой культуры» в этике и эстетике. Отсюда спонтанный интерес к простонародью как к «корням» и «истокам» нации, открытие художественного своеобразия и нравственной цельности фольклора. Тем самым разрушается стереотип общения лишь со «своей» средой и в кругу только ей свойственных развлечений. Раскрепощение личности осознается как тотальное противопоставление сложившимся общественным стереотипам и связанным с ними ограничениям и предрассудкам - социальным, национальным, политическим. Мысль и поступок, слово и действие ощущаются в органичном единстве: одно вытекает из другого как самоцерковь и самореализация романтической личности. Разрушаются представления о привычных добродетелях частной жизни: идеалам семейного очага противопо-

ставляется свободная любовь, а образу верной супруги - свободная женщина.

Это лишь некоторые из тех романтических представлений, которые пришли на смену старым стереотипам культуры, и которые в каждой личности обретали своеобразный отзвук, а в каждой стране — свое национальное преломление, предопределяя биографию и творчество крупнейших художников.

В жизни, судьбе, воззрениях и творениях Зыгмунта Красиньского явственно проступают эти романтические клише - общие, но насыщенные «польскостью», которая прорывается в психологическом комплексе родины и в комплексе моральной ответственности литературы перед лишенным независимости народом, в комплексе свободной мысли и несвободе поступков, в комплексе свободной любви художника и вины перед женщиной, в комплексе патриота и комплексе сына, благоговеющего перед авторитетом отца — генерала в русской службе. Эти трагичные и неразрешимые дилеммы обретали выход в творчестве, которое уже при жизни принесло ему славу национального «поэта-пророка», олицетворяющего эпоху польского романтизма вместе с Мицкевичем и Словацким.

Фигуры отца и сына — персонализированное воплощение связи и антагонизма двух эпох и двух поколений.

Отец — Винцентий Красиньский — тип, характер, ментальность эпохи Просвещения: рациональный склад ума, направленный на практическую деятельность. Продуманность и целенаправленность в осуществлении поставленных целей — pragматичных, однозначных, реальных. Красивый, умный, энергичный, но достаточно скромного достатка и не наивысшего положения в свете, он женится на значительно старшей, некрасивой и болезненной аристократке из знаменитого рода Радзивиллов. Патриот (отсюда - антирусская настроенность), он честно сражается за независимость Польши. После крушения Речи Посполитой - генерал прославившихся в Европе легионов Домбровского, которые сражались на стороне революционной Франции. Здесь сохранялась не только вера в об-

Зыгмунт Красиньский, или антиномии романтизма

ретение национальной независимости, но и были введены демократические порядки: офицеры обучали солдат грамоте, прививали идеи просвещенной гражданственности, а обращением к этим недавним крепостным было слово «гражданин». Здесь рождается знаменитая «Мазурка Домбровского», ставшая национальным гимном. Написанная в стиле народной песни, она отображает демократизм идейных устремлений и рационалистический по своей натуре оптимизм, связанный с верой в обретение независимости собственными усилиями. И действительно, вместе с Наполеоном легионеры вернулись в Польшу. Благодаря своей сабле и воле императора Франции они обрели частицу родины в виде Княжества Варшавского. Надежды на полное восстановление Речи Посполитой в прежних границах рухнули после поражения Наполеона.

Все эти годы Винцентий Красиньский честно служил Польше и императору, принимал участие в русском походе. Новая действительность после подписания венского трактата способствовала новому рациональному выбору. Осознание реалий Королевства Польского в рамках Российской империи продиктовало бывшему наполеоновскому генералу решение, которому он остался верен до конца - стать верноподданным русского царя. Вначале - царский адъютант - он твердо и последовательно поднимается по высшим ступеням имперской иерархии: к концу жизни В.Красиньский - наместник царя в Королевстве Польском. Это монаршее доверие было вполне оправданным. Уже в начале царствования Николая I В.Красиньский был единственным членом суда сейма, который голосовал за смертную казнь польским соратникам декабристов. Во время восстания 1830-31 гг. он выезжает в Петербург, чтобы лично засвидетельствовать свою верность Николаю I.

Крестным отцом его сына был другой император - Наполеон I.

Мальчик родился в Париже 19 февраля 1812 г.

Одухотворенный, болезненный и впечатлительный Зыгмунт рос в тени деспотично заботливого отца, который изначально и педантично продумал, рационально запланиро-

вал, скрупулезно выверил и последовательно реализовал великолепное будущее для единственного ребенка. (Мать умерла, когда мальчику было десять лет). Литературный салон генерала, тот самый салон, который вошел не только в историю культуры знаменитыми спорами «классиков и романтиков», но и в литературу благодаря знаменитой сцене из III части «Дзядов» Мицкевича, салон, где собирались крупнейшие фигуры польской науки, словесности и театра, стал своего рода лицеем для Зыгmunta. Здесь бывали те, кто стал его домашними учителями, и здесь он держал свой экзамен. Вот как вспоминает об этом один из участников: «Отец пригласил на этот торжественный акт известнейших в стране мужей, пребывающих в столице, лучших учителей из школ. Юный ученик вызвал восхищение и порадовал всех самообладанием, живостью ответов, обширностью почерпнутых познаний. Его успехи, особенно в языках, литературе, древней истории и географии, превзошли все ожидания»¹.

Домашнее образование завершилось годом учебы в последнем классе варшавского лицея, а потом - факультет права и управления в Варшавском университете. «Взрослая» жизнь обнаружила внутренние антиномии драматичного единства любящего, заботливого отца и обожающего, уважающего его сына, который при этом был уже сыном другого века, частью иного поколения; по-своему понимавшего не только современность литературы, философии, эстетики, но и современность лишней независимости страны, современность общественного бытия и личной жизни. И вот, когда однокашники студента Красиньского вышли на патриотическую манифестацию, генерал Красиньский убеждает сына остаться единственным в этот день слушателем в университетской аудитории. Последовавший конфликт со студенческим окружением вынуждает его оставить университет и выехать для продолжения образования в Швейцарию.

Шел 1829 год.

С тринадцати лет в нем проснулась тяга к перу. Сперва это были стихи и исторические рассказы. Позднее - с 1828 г. -

Зыгмунт Красиньский, или антиномии романтизма

исторические романы, которые были опубликованы («Могила семьи Рейхшталь» - о Тридцатилетней войне; «Владыслав Герман и его двор» - о национальном прошлом XI в.). Его мэтрами были Байрон, создавший образы мрачные, таинственные и неукротимые, а также Вальтер Скотт, воскресивший прошлое. Зыгмунт Красиньский великолепно знал современную романтическую литературу, философию и эстетику Германии, Франции и Англии. Именно это очерчивает круг его воззрений, вкусов и самого образа жизни.

Романтический сплин - привычное состояние семнадцатилетнего «сына века»: «Дорогой Папа, - пишет он из Швейцарии, - все, что составляет теперь мое счастье, - это воспоминания. Настоящее мало меня привлекает, в развлечениях и салонах я не нахожу ничего привлекательного. Живу в прошлом и пытаюсь надеждой... Глубокая тоска меня снедает»².

Будучи слушателем Женевского университета, он встречает юную англичанку Генриэтту Уиллен и пытается реализовать романтический идеал «свободной любви».

«Я мог бы умереть для нее, пожертвовать ради нее карьерой и состоянием, но не смог бы просить ее руки, поменять иллюзии на прозу жизни». Это из письма сердечному другу англичанину Генри Риву³.

Поэтический порыв не получил отклика в земной душе Генриэтты, которая не пожелала возвыситься до состояния «свободной женщины». Она уезжает в свою Англию, а юный романтик отсылает в журнал «Записки для прекрасного пола» свое творение «Он. Фрагмент из дневников юноши».

Это был богатый событиями год 1830. В августе Красиньский знакомится с Мицкевичем и вместе с ним совершает поездку в Альпы. В октябре он посещает Милан, Флоренцию, Рим, который оставляет неизгладимое впечатление, пробуждая в воображении картины былого величия империи и мученичества первых христиан. Крест в центре Колизея воспринимается им как утверждение нового мировидения, а одновременно - символ спасения в бурном водовороте современности (польская революция во Франции, чартистское движение

ние в Англии, революционные брожения в германских государствах). Это убеждение поддерживалось в беседах с вновь встреченным здесь Мицкевичем.

А в ноябре вспыхнуло национальное восстание в Варшаве. Сын хочет принять в нем участие, отец запрещает, утверждая в письмах, что это социальная революция, а не борьба за независимость.

Идут месяцы. Становится невыносимо слушать и видеть удивление иностранцев: он - поляк и до сих пор здесь, а не там, где льется кровь его соотечественников. И вот пламенное письмо отцу. Слова сыновней любви и уважения, напоминания о семейных исторических традициях борьбы с врагами Родины. Патриотическое восклицание: «Люблю Польшу, и когда Ее дело общенациональным становится, ничто меня не может удержать». Романтическая самоотверженность: «Наш век - это век самопожертвования и покаяния». Романтические мотивы страдания, лихорадочного пыла, смятения: «Страдания глубоко пронизывают мое сердце; ощущаю непрестанную лихорадку; иногда чувствую, что мой мозг раскалывается; никому не пожелаю своих дней и ночей...» Романтический угар смерти: «Каждый день умираю по частицам». Романтический мотив безумия и неистовства: «Можно принести себя в жертву и жертвенностью, пережить позор. Я готов принести такую жертву, хотя знаю, к чему она приведет через несколько месяцев: к смерти либо безумию. Но не о том речь. Возвращаюсь к тому, что сказал выше, к святой обязанности, которая превыше всего и которая меня зовет в Польшу, в ряды моих братьев». Твердые слова решимости вернуться в охваченную войной родную страну и быть достойным предков завершают письмо.

...А на следующий день - маленькая приписка. «Пан Якубовский закрыл передо мной все пути к выезду»⁴. (Якубовский - приставленный отцом губернатор).

На весть о разгроме восстания - отчаяние. Исступленное и... литературное. «Слышал ли ты последний вопль моего великого народа? - это из письма в Англию Генри Риву. - Дос-

Зыгмунт Красиньский, или антиномии романтизма

тиг ли Твоих ушей отзвук подков коней победителей на мостовых Варшавы? Видел ли Ты когда-нибудь во сне ужасного дьявола гордыни и преступления, набрасывающегося на ряды отчаявшейся толпы и вступающего на улицы умирающего города? Таков был конец этой возвышенной Польши, которая полвека бредет с оружием в руках от одной могилы к другой...»

И он возвращается в Польшу. ...Исполняя непреклонную волю отца. Возвращается, чтобы вместе с ним - сильным, мужественным, все предвидящим - проследовать... в Петербург на верноподданническую аудиенцию к Николаю I.

Внешняя покорность и внутренние переживания усиливают физические недуги. Ему грозит слепота. Большую часть петербургского времени он проводит в затененной комнате. Потом выезд на лечение в Австрию. А затем - Венеция и Рим.

Во Вроцлаве (Бреслау) под криптонимом А.К. выходит лучший из его исторических романов «Агай-Хан», где оживает польское и русское прошлое времен Смутного времени, Марины Минишек и Лжедмитрия.

Разрыв мечты и поступка, желаний и реальности, наконец, преодолевается в романтической - «свободной» - любви со «свободной» женщиной Иоанной Бобровой. Вместе они путешествуют по Италии и Германии.

Мир древней культуры сотрясают происходящие на глазах социальные потрясения. Именно в отблесках революций, крови, ненависти молодой польский романтик пытается постичь прошлое и настояще как звенья одной цепи. Моднейшие теории утопического социализма, особенно сен-симонистские идеи, концепции польских и западных демократов относятся им с реальностью озлобленных масс и осмысливаются в свете христианского учения о добре и зле. Реальностью он проверяет идею. Возвышенную, но оторванную от действительной жизни. Идею он низводит к конкретной реальности, которую эта идея хочет возвысить.

Вот социальный радикализм идеалов польского эмигрантского журнала «Новая Польша» (1833): «Приближается

последний суд, зарождается день исправления исторического преступления. Порабощенные, ограбленные, угнетаемые, рабы, ничего не имеющие, восстают против сыновей присваивания, наследников разбоя... Человек признал собственное достоинство и признал, что земля должна быть общая и свободная, а тем самым общество, изначально несправедливое, должно быть уничтожено. С уничтожением злоупотреблений забрезжит новый век человечества, возрождение, исправление. Наслаждались - уйдите! Возвратился настоящий хозяин; освобожденное общество хочет само себя устроить».

Как оно себя «устраивало» и каким был «хозяин», знал Красиньский не только из недавней истории Великой французской революции, но и по свершившейся недавно революции июльской, равно как и охватившим Европу социальным брожениям. Перед его глазами стоял образ девушки из трактира, которая так говорила ему о рабочем бунте в Лионе: «Правильно сделали... Они хотят равенства. Давно уже говорят нам о равенстве на небесах; пусть сперва это на земле начнется».

- Итак, - спрашивает ее Красиньский, - вы хотите, чтобы мы были вашими рабами для того, чтобы вы могли есть, пить и обогреться. И поэтому вы говорите: «Мы будем счастливы». Не верьте этому...

- Лучше хорошо поесть, чем плохо, - отвечала служанка.
- И вообще уже пора, чтобы мы заняли ваши места! Сколько веков вы их уже занимаете?

«Это была представительница народа с глазами девушки, но с сердцем тигра и жаждой в груди... - подводил итог Красиньский. - Это та освобожденная женщина, о которой мечтали одержимые утописты. Она не будет нуждаться в мужском плече, чтобы опереться, но она и святостью не будет для человечества; сильная, мускулистая и страстная, она сумеет достаточно хорошо и убивать, и быть матерью. Она сорвег покровы стыдливости, а ее прелести выродятся в черты грубые и непристойные»⁵.

Зыгмунт Красиньский, или антиномии романтизма

Революции, бунты, программы радикального переустройства мира, возникшие в воображении кабинетных мудрецов и будоражащие умы жаждущей действий молодежи... А тут еще зловещее предзнаменование - комета 1831 г.

Отражая охватившие Европу тревожные чувства, Генри Рив писал Красиньскому: «Кризис приближается все быстрее, все ближе, а когда грянет, найдутся люди, которые в этот момент будут заняты завязыванием своих галстуков. Одних он застанет погруженными в пьянстве, других - спекулирующими капиталами, наконец, еще других - считающими свое золото, а через мгновение расколется земной шар и золото их банков, и золото их рудников будет рассеяно в пространстве»⁶.

А тут еще и эпидемия холеры, наложившаяся на народное недовольство: «Народ скажет: ...если мы должны умереть завтра, отомстим сегодня. К бою! Вперед с пиками и топорами!.. Будем уничтожать и убивать, потом умрем!» - пишет Красиньский Г.Риву. И вывод (все в том же письме к другу): «Если бы вы были христианами, то умирали бы в молчании; но кто же вам будет говорить о кресте? Знамя простонародья - это голова, потрясаемая на пике. Стреляйте и бунтуйте! Чтобы каждый совершил преступление перед вечностью: дворянство, третье сословие, богатые и бедные»⁷.

В такой атмосфере и в кругу таких мыслей возникает замысел двух крупнейших творений Красиньского - «Не-Божественной комедии» и «Иридиона». Эти романтические драмы он создает одновременно, как одновременно в свете философии романтической эпохи решает грандиозные проблемы добра и зла, истории и современности, самого смысла цивилизации. А еще - неотделимый от творческого созидания вопрос об искусстве и жизни, художнике и общественной идее.

В философии и историографии его мэтрами были Гегель и близкий приятель, польский философ Август Чешковский, снискавший известность и среди мыслителей Запада.

Гегелю был обязан Красиньский идеей исторической эволюции, основанной на триаде (тезис - антитезис - синтез); Чешковскому - концепцией познаваемости будущего в такой

же степени, как и прошлого, а также - выводами о действии как высшем проявлении мысли, познавательного процесса, ибо именно в действии осуществляется идеальное взаимопроникновение мысли и чувства, философии и искусства, идей и творения. Опираясь на системы этих мыслителей, Красиньский создает свою мессианистическую концепцию воскресения Польши.

Итак: Древность была временем материальности, заземленности, суетной конкретики. Христианство стало эпохой духовности. Будущее - это снятие антиномии духа и материи, которое достигается общественным деянием, устроением общественной жизни в соответствии с принципами христианской этики. Польша прозреет в своих страданиях и активным моральным деянием возродится к жизни, указывая путь другим народам.

Эти идеи развивались Красиньским в публицистике («Три мысли Лигензы», «О позиции Польши с Божьей и человеческой точки зрения»), в поэзии (поэма «Перед рассветом», которая читалась вслух на бивуаках в революционном 1848 г.), в лирических стихах, «Псалмах Будущего». Основной конфликт эпохи он видел в распаде вековых общественных отношений, который разрывал прежние социальные связи, рушил устоявшиеся общественные и нравственные ценности, образуя кратер, извергающий лаву революции и бунтов, глухой ропот и открытое негодование всех угнетенных, униженных и голодных.

Это универсальное по идеи и глубоко польское по своей выстраданности и стилю видение своего времени обрело наиболее полное звучание в «Не-Божественной комедии» и «Иридионе». Эти романтические драмы до сих пор делают Красиньского современником сменяющихся поколений и политических систем.

Не случайно эти вещи были одновременно задуманы и почти одновременно созданы. По сути это одна идея, разложенная на два мотива, две темы, две проблемы: социальная

революция («Не-Божественная комедия») и революция национальная («Иридион»).

И то, и другое - ведущие идеи творчества романтиков, их философствования, действий, да и самой жизни. Недаром фигура Байрона стала идеалом романтиков, метафорой романтического мироощущения и аллегорией романтизма.

Романтизм, прокламируя самоценность творческой личности, воздвиг сферу ее самореализации - плоды ее творчества - на высочайший пьедестал единства Идеи и Действия.

Стремление Словом и Поступком преобразить мир преобразило и саму литературу. Романтики делали поэзию философией, а философию превратили в поэзию. Именно это определяло их отношение к самому поэту и творению. Это же предопределяло особые морально-философские (а не только формально-эстетические) требования к искусству, его предназначению и его творцам.

Выйти за пределы искусства, ибо жизнь превыше поэзии; будучи поэтом, стать пророком; преобразовывая материю слова, изменять саму реальность - эти романтические антиномии последовательно и рельефно отражены и в драмах Красинского, и в драме его жизни.

Реальность порабощенной страны и решимость отстаивающей свое культурное достояние нации требовали однозначного и резкого размежевания, решения, выбора. Отсюда исключительная роль литературы в жизни народа без собственного государства. Отсюда и проблема поэта и поэзии в самом искусстве, их оценка в свете жизненных идеалов - то, что открывает ее внутреннюю структуру, движение сюжета, пульсацию ритма, саму внутреннюю драму главного персонажа.

Граф Генрик - личность исключительно одаренная. Он чувствует свое призвание в искусстве. Оно - и источник прозрения, и та всепоглощающая сила, которая исключает гармонию с обыденным бытием.

«Он чувствует, что такое быть хорошим мужем, однако становится виновником смерти жены от безумия и болезни;

он чувствует, что такое быть хорошим отцом, а его сын унаследовал безумство своей матери. Ослеп и поет грядущую гибель своего сословия»⁸. Так сам Красинский излагает первую - «семейную» - часть своей драмы. Ее название - не только горько-ироническое соотнесение с «Божественной комедией» Данте, который был кумиром романтической эпохи, но и романтическое продолжение этой грандиозной поэтической фрески позднего Средневековья.

«Данте, - по убеждению Красинского, - один из тех гениев, которые изображают не один род, не век, а созвездие, целый млечный путь веков»⁹. Борьба добра и зла вне человека и в его душе - то, что является внутренней идеей дантовского творения - предопределяет замысел и звучание драмы Красинского. «Не-Божественная комедия» - горькая, философско-ироническая констатация «болезни века», крушения многовековых ценностей и кризиса личности в современные - романтические - времена.

Несовместимость искусства и жизни, что столь трагически отразилось в личной судьбе поэта, обретает вселенский масштаб в последующих частях драмы. Здесь по сути тот же конфликт проецируется в сферу общественных отношений.

Аристократическая элита как исторический носитель общественных, моральных и художественных ценностей выродилась, исчерпала себя, окончательно деградировала. Граф Генрик - единственная личность, способная сплотить свое уже исчерпавшее себя, безличностное сословие ради защиты традиционных ценностей перед восставшей чернью. На развалинах храмов свершается грандиозная оргия безудержных в разгуле своеволия, бесправия и разнужданности вчерашних лакеев, мясников, люмпов, «свободных женщин», выкрестов. Их теоретики - утопические социалисты - упиваются властью «свободы», которая оборачивается разрушением всех созданных человечеством ценностей. Более того - утратой самой человечности. Во главе этой разбушевавшейся, выходящей из повиновения стихии стоят фанатики и властолюбцы. Вдохновенно говорящие о свободе и равенстве, они рвутся к власти и

самоутверждению в насилии. Граф Генрик, попав в лагерь восставших и наблюдая такого уверенного в своей исключительной гениальности революционера, замечает с иронией: «Советую вам - убейте его, ибо так начинается каждая аристократия».

Лишь один человек - единственная в этом стане революции личность: стоящий во главе вселенского бунта Панкрай. По мере триумфа он начинает ощущать сомнения и терзаться ощущением безвыходности победоносного восстания и идейного тупика учения, которому он посвятил себя. Человек, пребывающий в мире идеи, он презирает толпу. «Широкий, огромный лоб, ни одного волоса на голове, все выпали, выдавленные мыслями, - кожа присохла к черепу... А когда вскинет руку, вытянет вперед над ними, склоняют головы, кажется вот-вот падут на колени перед этим благословением великого разума - но не сердца».

Бессердечность ведет к бездуховности. Идея превращается в голую конструкцию, реализация которой беспersпективна.

Беспersпективно и сопротивление деградировавшей элиты.

Два вождя - Панкрай и граф Генрик - одиноки как личности в своем окружении и как идеологи в своем прозрении. И каждый во главе своего непримиримого воинства вынужден идти до конца, повинуясь одной и той же логике борьбы, одному и тому же чувству слепой ненависти. Граф Генрик гибнет в хаосе поражения, бросаясь в пропасть.

«Поззия, будь проклята, как я сам буду проклят навеки!» - такой романтический итог. А романтический вывод: жизнь превыше поззии; идея должна претворяться в действии, а не витать в поэтических сферах, оторванных от реальности.

Панкрай гибнет в хаосе победы, пораженный видением Христа, несущего Крест Правды. Последние слова прозревшего вождя победившей революции: «Галилеянин, ты победил». Это не только позднее - предсмертное - озарение социалистического спасителя человечества. Это и утверждение

единственной и всеобъемлющей правды романтика Красиньского, его видение выхода из исторического тупика: революция обречена, ибо ею движет ненависть и насилие. И не только революция: гибнет любая идея и связанное с ней движение, если нет духа любви к человеку.

Драма была издана в Париже в 1853 г. без имени автора. Анонимным был и появившийся в следующем году «Иридион». Красиньский - подданный русского царя и послушный сын польского генерала в русской службе - сохранял возможность периодических возвращений на землю предков и встреч с горячо любимым отцом.

И «Не-Божественная комедия», и «Иридион» - аллегорическая панорама современности, с тем что в первой драме действие происходит в неопределенном «сегодня», а во второй - в исторически конкретном «вчера» - временах заката Римской империи.

«Близится конец древнего мира - все, что в нем жило, разлагается, распадается, безумствует - безумствуют боги и люди». А среди этой саморазрушающейся мозги и самоуничтожающегося великолепия грек Иридион. Он в самом центре империи, во внутренних покоях дворца, в непосредственной близости к императору Элагабалу. Целую свою жизнь, самые сокровенные свои желания, самые естественные порывы души, даже единственную нежно любимую сестру - все посвятил он идее мести Риму за гибель родной Греции и подчинил замыслу ее освобождения.

И все время следует за ним, возникает рядом как тень, вдохновляет на месть и ненависть таинственный старец Масиниса.

Идея и деяние, замысел и исполнение, жизнь как единство мысли и поступка - этот романтический идеал совершенной личности, гармоничной жизни и идеальной самореализации воплощает Иридион - патриот, борец, мыслитель и практик. Он создает грандиозный заговор, призванный окончательно разрушить ненавистный колосс империи. Однако в решительный момент схватки его не поддержали хри-

Зыгмунт Красиньский, или антиномии романтизма

стиане - противники ненависти и насилия. К власти приходит новый император - Александр Север.

Насильственное деяние было несвоевременным исторически и морально несовместимым с благородством ко-нечной цели.

Масиниса оказался гением Зла. На арене Колизея у во-друженного в его центре Креста свершается его битва с анге-лами за душу Иридиона.

- Он мой! - восклицает старец, - ибо жил местью и нена-видел Рим.

- О, Господи, - взывает Ангел-Хранитель к Всевышнему.

- Он мой, ибо он любил Грецию.

И эта любовь спасает душу Иридиона.

- Иди на север с именем Христа, - слышит он глас небес-ный. - Иди и не останавливайся, пока не ступишь на землю могил и крестов.

В этой земле современникам явственно виделась раз-громленная, сожженная в огне восстания и подавленная мас-совыми репрессиями Польша.

Национально-патриотическая проблематика представле-на в свете проблематики христианско-этической и так же, как в «Не-Божественной комедии», обретала метафизическую пер-спективу: ненависть и насилие не могут привести к победе идеалов - пусть самых благородных, к осуществлению постав-ленный целей - пусть даже самых высоких, к осуществлению романтического идеала единства мысли и действия - пусть да-же самого альтруистического, патриотического и духовно возвышенного.

«Благодарю Тебя, Боже, что Ты низость уравновесил на этой земле поэзией. Если бы не эта дочь Твоя, кто бы верил в Тебя?» Эта проникновенно-дерзновенная мысль Красиньско-го - его философское кредо, его творческий взгляд на роль, смысл и предназначение словесности и... самооправдание его собственного пути.

Романтический пророк непокоренного народа, он остался покорным сыном польского генерала, верного российской империи.

Идеал свободной - романтической - любви он обрел в Дельфине Потоцкой (которая ранее была также «музой» Шопена), но, следуя воле отца, женился на представительнице древнего аристократического рода Элизе Браницкой. Он стал для нее Графом Генриком и лишь к концу жизни понял, каким счастьем она была для него и детей.

Характер, судьба и творчество Красиньского - индивидуальное, субъективное и одновременно - национальное, польское отражение романтического мировосприятия, романтической психологии, романтического таланта и... романтических стереотипов.

Уже современники ввели его наряду с Мицкевичем и Словацким в национальный пантеон романтических поэтов-пророков.

Романтические прозрения и романтические пророчества (как, впрочем, романтические стереотипы и романтические клише) делают его современником ХХ в. И не только для поляков. Ведь не случайно же за два года до первой русской революции появился первый русский перевод «Не-Божественной комедии», а в год начала первой мировой войны и в год Февральской и Октябрьской революций - два издания нового перевода. В предисловии же к английскому ее переводу (1924) Д.К. Честерトン поражался совпадению сцен драмы со сценами большевистского переворота в России.

Красиньский умер 23 декабря 1859 г., на три месяца пережив отца: уход в небытие одной составляющей антиномию неминуемо погребал единство.

Наступал закат польской романтической эпохи. Уже не было Шопена, Словацкого, Мицкевича. Корифеи ушли вместе со своим временем. Последним всплеском романтизма было восстание 1863 г. Начавшись в зареве восстания, он и сгорел в его огне.

Зыгмунт Красиньский, или антиномии романтизма

Эпоха завершилась, но не ушла в небытие. Наложившись на «сарматский» (древнепольско-рыцарский) дух шляхетской демократии, который выпестовал стиль, характер и ментальность поляков, романтизм оставил неизгладимый след и специфический отпечаток на польской психике. Общенациональный порыв, приведший к восстановлению собственной государственности в 1918 г., общенародная защита родины от большевистского нашествия в 1920 г., массовое сопротивление во время второй мировой войны, трагический героизм восставшего в Варшаве гетто (1943) и Варшавского восстания (1944), непреклонное, самоотверженное и беззаветное движение Солидарности, которое на наших глазах привело к возрождению Польши - во всех этих протуберанцах польского духа неудержимо вырывалась наружу его романтическая плазма.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цит. по: *Kallenbach J. Zygmunt Krasiński*. T. I. S. 31.

² Ibid. S. 129.

³ Цит. по: *Krasiński Z. Nie-Boska komedia*. Opr. B.Suchodolski. Warsz., b.r. S. 33.

⁴ Цит. по: *Kallenbach J. Zygmunt Krasiński...* S. 232-236.

⁵ Цит. по: *Krasiński Z. Nie-Boska...* S. 48.

⁶ Ibid. S. 50.

⁷ Ibid. S. 50.

⁸ Ibid. S. 28.

⁹ Ibid. S. 53.



Алина ВИТКОВСКАЯ (Польша)

БОГДАН ЗАЛЕСКИЙ ТАЙНА УСПЕХА И ЗАБВЕНИЯ

Для писателя важно вовремя родиться и дебютировать в хорошем окружении. Именно так произошло с Богданом Залеским. Год-два отделяли его от тогдашнего романтического авангарда — Северина Гощинского, Михала Грабовского, Одынца, Мохнацкого — и совсем немного, всего четыре года, — от самого Мицкевича. Словом, начинал он в большой компании, объединенной возрастом и мировоззрением, и хотя сам не принадлежал к заметным бунтарям, был выгодно освещен лучами бунтарской славы своих друзей. Зато он был замечен и оценен в лагере романтиков (даже его главным критиком), хотя до восстания, когда утверждалась новая литературная иерархия, не издал ни одного поэтического сборника. Хватило журнальных публикаций отдельных стихотворений и поэмы «Русалки», чтобы Залеский был признан выдающимся поэтом и получил литературное прозвище — автор «Русалок».

Но это не все. Залеский выступил в доспехах поэтического регионализма, а регионализм в то время оценивался высоко. К тому же он появился не как единичная степная достопримечательность, а в украинской группе поэтов одновременно с Гощинским и Михалом Грабовским. В какой-то мере способствовал ему и успех сенсационной «Марии» Мальчевского, которая легла в основу размышлений об украинской литературной школе. Само понятие литературных школ появилось, правда, позднее; окончательно узаконил его Тышинский в своем оригинальном квази-романе «Американка в Польше» (где весьма подробно пишет именно об украинской школе), хотя предпосылки для этого появились го-

раздо раньше. Главным образом, благодаря романтической чувствительности к географии культуры и особому влечению к определенным районам страны, прежде всего к Литве и Украине. А также благодаря оригинальности талантов, создающих эту школу, особенно — выразительной, можно даже сказать — агрессивной поэтической индивидуальности Северина Гошиньского, который еще до восстания успел опубликовать прекраснейшее произведение своей жизни — «Канёвский Замок». Залесский плюс Гошиньский — это уже было крупное явление, яркое и незаурядное. Бурный, криклиwyй украинизм Гошиньского в каком-то смысле работал на певца «Русалок», вызывая в воображении читателей таинственный, своеобразный и красочный край над Днепром.

Если кому-то не хотелось погружаться в кошмары и ассоциировать Украину с неистовой жестокостью, он мог выбрать иную формулу «украинскости», а именно в версии Залесского. Словом, украинская литературная школа не существовала в одной тональности и могла производить впечатление богатства, неоднородности, множества поэтов и литературных приемов. Можно думать, что один Залесский не сумел бы произвести столь сильного впечатления. Принадлежность к школе увеличивала его силы и укрепляла его поэтическую позицию.

Но вместе с тем поэт упорно работал над поиском собственного «украинского тона», меры своей обособленности, как бы своего фирменного знака. И нашел его. В тематике, форме стиха, в выразительной лиричности. Главной темой Залесского стала «родина-мать», то есть Украина: ее история и герои описываемых событий — Казаки. Это в своем роде золотая поэтическая книга о казачестве, о его военных победах, доблести, дерзкой отваге и дикой фантазии. Однако же всегда бок о бок с Речью Посполитой, ибо, если говорить языком Залесского, Казаки и Ляхи — это братья. Поэтому, как известно, в своих Думах и эпических поэмах он, как правило, избегал острых исторических коллизий, иные слегка смягчал, подгоняя к безоблачному образу прошлого. Да и в самом себе, в ин-

тимнейших уголках своей души он не таил ни следа противоречий между самосознанием украинца и польскостью, Польшей, хотя принадлежал к художникам, особенно активно подчеркивающим свою «украинскость». Обширная корреспонденция Залесского, характеризующая его более как человека, нежели художника, также пронизана этой украинскостью, культивированием ее обособленности.

И с психологической, и с творческой точки зрения эта позиция вполне понятна, ее можно объяснить как защиту своей личности и своего поэтического кредо. До определенной степени это было полезно и для человека, и для его творчества. Но с какого-то момента украинскость стала для Залесского клеткой, в которую он добровольно заперся на долгие годы. Как бы опасаясь, что чужой мир (а чувство отчуждения переполняет его переписку) исказит утонченное своеобразие его украинской духовной сущности.

Тайной успеха Залесского оказалась также лиричность его стихов, их эмоциональность и выразительность. Об этих особенностях музы Залесского писал Мауриций Мохнацкий в исследовании «О польской литературе XIX века». Автор «Русалок», по Мохнацкому, соединял в гармоничное целое идеализм и реализм, музыку и изобразительность, фантазию и художественный замысел. И тут Мохнацкий кидался в вихрь метафор: стихи Залесского прекрасны, как огонь, пылающий в ночи, который, «взметнувшись к небесам, развеется, рассыплется на мириады искр, звезд, венцов, крестов, сверкающих зигзагов, лент и шлейфов»¹. Подводя итоги, Мохнацкий сновасыпал эпитетами, от которых захватывало дух: «Ему лишь присущая манера письма – точная, безупречная, артистическая, чарующая, совершенная, блестательная»².

Мохнацкий несколько по-дилегантски охарактеризовал творческую лабораторию Залесского, но в общем, однако, угадал основные черты его творческой манеры: импрессивность, напор лирической стихии, перепады настроений, свободная игра поэтических ассоциаций. Поэтому он и позволил себе обобщающую мысль, которая ярко акцентировала ориги-

нальность Залесского: «Никто в Польше не обладает таким стилем и таким даром речи»³.

К этому стилю и способу выражения относился также силлаботонический стихотворный размер, редко встречавшийся в то время в Польше, и необыкновенная музыкальность строфы. Поэтической звучности Залесский добивался методом, несколько приближенным к «Крымским сонетам», используя непривычные слова из восточноукраинской лексики.

Darmoż posą na tumaku,
Zbiegłem pysznej Kaffy gruzy?
Step tumanny Kałaj-Uzy,
Aż do wietrznych pól Budiaku?

(*Rusałki*, w. 60-64)

Трудно определить, насколько рассмотренные особенности поэтического мастерства Залесского вытекали из существа его таланта и насколько художник воплотил мысли критика, перед которым преклонялся до конца жизни, — Мауриция Мокнацкого. Несомненно, однако, что поэт старался сохранить неизменной эстетическую формулу своего творчества, временами становясь из-за этого пленником собственного стиля. Он все время старался оставаться живым, задорным, импрессивным, слегка украинско-грустным, а самое главное — звучащим музыкально. Эти принципы прекрасно оправдывали себя в лирических стихах, чуть шутливых, с героем вроде щебечущей паненки из «Весенних грёз» или смазливого юноши из стихотворения «Красивый хлопец», но совершенно не годились в стихах с возвышенным, религиозно-философским или даже историософским содержанием, которые Залеский начал писать в эмиграции.

С этого момента складывается ситуация, которую можно было бы определить как ложное положение поэта и которая повлекла за собой ряд неудач, творческие трудности (Залесский пишет мало, часто не кончает начатых произведений), а временами — язвительную критику. Неопубликованный от-

зы Словацкого «О поэзии Богдана Залесского» и его ироническое стихотворение «Польша! Польша! о! королева...» дают представление о расстоянии, начавшем отделять поэта от наиболее искушенных его читателей. Поскольку в стихах и поэмах Залесского появляется не замечаемая ранее не то чтобы манерность, а скорее небрежность, творческие огрехи, своего рода беспомощность. Я далека от утверждения, что он просто утратил талант. Подозреваю скорее стилевую ограниченность, которая в совокупности со стихотворной формой, тем самым силлаботонизмом, звучностью и быстрым ритмом подталкивала Залесского к примитивным методам заполнения строк. В стихах появляется все больше восклицаний «о!» или «а!», «ба!», втискиваемых в строку для сохранения ритма; наязчивым становится наплыв прилагательных, повторений и сокращений, так называемых «слов-малюток» (по удачному выражению Словацкого). У Залесского польский язык становился как бы детски-наивным, а в звуковую структуру польского стиха в излишестве вторгались односложные слова и — также по меткому определению Словацкого — «цокающие согласные», бомбардирующие читателя сгустками звуков. Ранее эти приемы не были столь назойливы и манерны, а Залесского до восстания следует причислить к старательным и ответственным за слово стилистам.

Теперь эта ответственность начинает исчезать. Думается, что происходило это главным образом из-за распространения поэта на новые жанровые и тематические районы. Залесский решил, что после поражения восстания нельзя писать легких стишков, каких-то там «думок» или изнеженных «пасторалек». Он сознательно задумал трансформировать свое творчество, направив его в два русла: мировоззренческое и художественное. Мировоззренческим центром становится демонстративный католицизм с подчеркнутой приверженностью к Церкви. Эта позиция найдет свое выражение как в религиозной лирике, очищенной от метафизического и романтического бунта и споров с Богом, так и в жизненной прагматике. Залеский установил близкие отношения с Орденом «вос-

кресших из мертвых», а с момента возникновения учения Товяньского он делается последовательным и убежденным противником не только самой доктрины, но также людей, с нею связанных. Это относилось и к Мицкевичу, к которому Залесский имел претензии из-за восторженного стихотворения «Мой словейка» (обращенного к Залесскому), ставящего адресата в двузначное положение, но главное — за измену былому духовному взаимопониманию и «вовлечение в соблазн». Залесский считал учение Товяньского поисками Сатаны, в чем его убедили некие веющие сны и пророческие знамения (в его письмах это не прояснено до конца) и он считал своим долгом бороться с доктриной и ее последователями.

На это можно возразить, что в конце концов Залесский не написал текстов, демонстративно осуждающих товянизм (как, например, Витвицкий), и не стал публично разоблачать Мицкевича. В отношении же Гощинского он старался быть скорее верным дружбе юных лет, нежели судьей «товянистической совести брата Северина». Но поступая так, он обрекал себя на изоляцию, уходил в личную жизнь и внутреннюю религиозность. Залесский женился, поселился в Фонтенбло в 30 км от Парижа, стал отцом многочисленного семейства. Ответственность за семью и чрезвычайная набожность сделались его щитом от эмиграции с ее ядом, распрыами, ересью и прочими мерзостями. Но все это не питало поэзию; изоляция соединялась с творческой пустотой.

Я не убеждена, что только бунтарство, страсти, ереси и идеологические крайности являются пищей для поэтического творчества. Но в случае с Залесским его ортодоксальность и обособление действительно не привели к творческому подъему: горстка банальных виршей набожного католика и плаксивая патриотически-религиозная лирика, питающаяся историческими событиями, главным образом — январским восстанием.

В то же время поэтическая трансформация Залесского предполагала поворот к эпической поэзии. Ярким примером могут служить неоконченная «Золотая дума», историософская

поэма «Дух степей», а позднее не изданная при жизни поэта поэма «Збаражский поход» и сохранившийся во фрагментах «Канун празднования тысячелетия».

Ставку на эпопею верно ощущил Словацкий в не опубликованной при его жизни критической статье «Предвестие новой поэзии», то есть разборе «Духа степей». Хотя не было так, как утверждает Словацкий, что автор «Духа степей» якобы «все время повторяет, что поет Эпопею»⁴: однако Залеский историю человечества действительно представляет как эпопею (быть может, эпопею поет дух истории?) и в таком именно эпическом ключе стремится передать ее стихами, с моралью, верно отмеченной Словацким: «эпопея, которая от сотворения мира до наших дней сбегает на род человеческий»⁵. Ибо историософская эпика Залесского (которой и является «Дух степей») несет в себе архикатолическую версию мессианизма, основанную на первородном грехе человека и непобедимой склонности людей противиться Божьему замыслу.

Но в исторических повествовательных поэмах, таких как «Золотая дума» и «Збаражский поход», шла речь не о философии прошлого и будущего, а излагался литературный миф Украины, речь шла о чарах, аромате, вкусе этого края, создающих квинтэссенцию «украинской».

Рискну немного преувеличить, сказав, что это Мицкевич погубил Залесского – Мицкевич как автор «Пана Тадеуша». Это было произведение, которое Залеский выше всего оценивал в творчестве гениального собрата. И думается, что он сознательно начал состязаться с ним. Он решил создать эпический эквивалент литовской поэмы с Украиной в главной роли. Украинская эпопея дополнила бы литовскую. А, возможно, и превзошла ее? В письмах Залесского есть много высказываний, прежде всего о «Золотой думе», свидетельствующих о весьма положительной оценке собственного творения («моя поэма опьяняет меня, как доброе вино») и его предполагаемом солидном объеме, намного превосходящем «Пана Тадеуша». Не закончив «Золотой думы», Залеский переключился на «Збаражский поход», намереваясь насытить его исторической по-

вествовательностью (так советовал и Мицкевич, полагая, что историчность будет обуздывать назойливую импрессивность, проявившуюся в «Золотой думе»).

Между тем в литературе сложилась такая ситуация, что действительно утратил значение метод построения повествования в исторических поэмах. Исторические эпические поэмы доживали последние дни. На литературную арену выходил роман, охватывающий и историю, и быт Украины. В эмиграции его создал Михал Чайковский, на родине — школьный товарищ Залесского Михал Грабовский («Коливщина и степи», «Гуляйпольская станица») и Генрик Жевуский («Запорожец»). Это наиболее значительные имена и названия. А за три года до смерти Залесского появился супер-роман об Украине, завладевший воображением поляков, — «Огнем и мечом» Генрика Сенкевича. Даже название эпопеи Залесского «Збаражский поход» невольно ассоциировалось с тем Збаражем и тем «походом», которые описал Сенкевич в «Огнем и мечом». Однако у Залесского речь шла о сюжете из истории казачества времен Сигизмунда Старого и борьбы с татарами, что не имело ничего общего с повествованием Сенкевича. Когда сыновья Залесского издали наконец извлеченную из его бумаг поэму «Збаражский поход», произведение оказалось совершенно устаревшим, ибо украинская тема, которую много лет отдавали во владение Залесскому, перешла в руки иных хозяев. А триумфально захватил ее Генрик Сенкевич. Писатель, в гениальном романе которого об Украине можно обнаружить традиции Гоциньского, Словацкого (и прежде всего «Ксендза Марека»), Чайковского, Качковского, но только не Богдана Залесского.

Таким образом можно сказать, что ставка на историческую эпику была ошибочным литературным решением поэта. Столь же неудачными оказались идеяные и даже политические принципы, которым Залеский был верен до конца: бесконфликтное объединение Польши и Украины, «отчизны» и «родины-матери». Не в том направлении и не в том духе развивалось самосознание обоих народов; молодой украинский на-

ционализм мог лишь с отвращением оттолкнуть Залесского. А польский национализм также не мог укорениться в его творчестве, поскольку формула польско-украинского сосуществования, порожденная Залесским, не соответствовала ни проблемам, ни языку европейской политики на переломе веков, каковая вскоре перейдет в войну национализмов — Первую мировую войну.

А ведь многим современникам, и не кому-нибудь, а Мицкевичу и Норвиду, казалось, что Залесский — владыка великого царства поэзии.

Tyś bo wiele odziedziczył,
Tyś bo, panie, zagraniczył
z niebem — mogiłami;
Więc to Seraf, to Cherubin,
Niby wisien spadnie rubin
W ogród twój — skrzydłami.

(C.Norwid, «Do Józefa Bohdana

Zaleskiego w Rzymie 1847-ego»)

Или эти представления были ложны? До некоторой степени, наверное, нет, особенно когда они касались оригинального поэтического тона молодого Залесского, его неожиданно новой манеры стихосложения, когда выражали веру в то, что он — правитель русалочьего царства, поэтической, воздушной, мифической Украины. Все прочее было скорее вереницей ошибок художника, идеолога и публики, обманувшейся в своих ожиданиях. Начиная с тесного корсета ортодоксального католицизма, а также стихотворной эпики как литературной формы, и кончая идеей бесконфликтного сосуществования Польши и Украины.

К сожалению, творчество Богдана Залесского — это цепь ошибочных решений, ложных путей, верность потерпевшим поражение идеалам — таким, как польско-украинская общность. Иначе говоря, он был владыкой королевства, которое уже при его жизни лежало в руинах.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Mochnicki M. O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym. Oprac H. Zyczyński. Bibl. Nar. S. I. № 56. Kraków, 1923. S. 121.
- 2 Tamże. S. 122.
- 3 J. w
- 4 Słowacki J. O poezjach Bohdana Zaleskiego. Dzieła wszystkie. Pod red. J. Klejnera. T.X. Wrocław, 1957. S. 105.
- 5 Op. cit. S. 107



Е.З. ЦЫБЕНКО

**«КОНРАД ВАЛЛЕНРОД»
АДАМА МИЦКЕВИЧА
И СОВРЕМЕННЫЙ ПОЛЬСКИЙ РОМАН
(«ВАЛЛЕНРОД» АНДЖЕЯ БРАУНА)**

Романтизм занимает совершенно особое место в истории польской литературы и духовной жизни польского общества, он составляет, можно сказать, существенную часть польского национального менталитета. Писатели-романтики настолько ярко и высокохудожественно отразили борьбу польского народа за национальную независимость, что сам романтизм стал символом этой борьбы, важным стимулом поддержки национального духа — и не только в условиях потери национальной независимости, но и в XX веке, особенно в последние два десятилетия жизни польского общества. Для польской литературы 1970–80-х годов, отразившей сложные общественно-политические конфликты этих лет, кризисные явления в обществе и борьбу за новые справедливые условия существования, за полную свободу личности, была характерна «романтическая горячка», если использовать название одной из книг известного исследователя польского романтизма Марии Янион, вышедшей в 1975 г. Так назвал профессор Тадеуш Древновский свой доклад о состоянии польской литературы и польской культурной жизни в 1970-х годах, произнесенный на научной конференции в Варшавском университете в апреле 1995 г.

Эта «романтическая горячка» проявилась и в новых постановках на польской сцене классической романтической

драмы — «Дзяды» (Варшава, 1973, постановка К.Свинарского) или драм С.Выспянского, связанных с проблемами борьбы за независимость — «Ноябрьская ночь» (Краков, 1974, о восстании 1830-31 гг., постановка А.Вайды), «Освобождение» (1974, Варшава), и в имеющих большой успех выставках живописи «Романтизм и романтика» (Краков, 1975), «Собственный портрет поляков» (Краков, 1979). В этой атмосфере получили особое звучание монографии Марии Янион: уже названная «Романтическая горячка», «Обновление значений» (1980), «Время открытой формы» (1984).

Появляются новые произведения на темы национальной истории — Я.Ю.Щепаньского, К.Брандysа, Я.Ивашкевича, В.Залевского и других, среди них приобрел большую популярность цикл романов Владислава Терлецкого о восстании 1863 г. «Лица 1863» (1966-1973). В этих книгах исторические конфликты становились и современными, они поднимали актуальные моральные проблемы.

Характерный для романтизма мотив безумия нашел отражение в повести Е.Андреевского «Апелляция» (написана в 1967 г., опубликована за рубежом в 1968 г., в периодической печати в стране — 1981, в книге — 1983), в получившем широкое признание романе в трех томах Ежи Кшиштона «Безумие» (1980).

С романтической проблематикой связан и обращающий на себя внимание исторический роман Анджея Брауна «Валленрод», опубликованный в Варшаве в 1990 г. А.Браун (род. 1923), автор более десятка романов и сборников рассказов, известен русскому читателю по переводу романа «Сердце колокола» («Prójnia», 1969), рисующего первые послевоенные годы, когда население оказывалось беззащитным, будучи вовлеченым в жестокую борьбу между носителями новой власти и скрывавшимися в лесу защитниками старой¹. Для произведений Брауна характерно обращение к героям в трагических ситуациях, драматизм действия, динамичность, напряженность сюжета (некоторые книги напоминают «вестерн»). Вместе с тем писатель принадлежит к числу «моралистов», решает

сложные вопросы бытия. Многие его герои имеют истоки в книгах Джозефа Конрада, которому Браун посвятил свою книгу «По следам Конрада» (1972). «Книги „интенсивные“, — пишет о творчестве Брауна польский критик Петр Кунцевич, — с эпизодами, показывающими красоту, сложность и странности мира или особенных людей, души которых с их тайнами писатель изучает»².

Судьба главного героя романа «Валленрод» во многом напоминает историю жизни Конрада Валленрода, героя одноименной романтической поэмы Адама Мицкевича, написанной в 1828 г. А.Мицкевич, свободно используя факты биографии исторического лица, обращаясь к эпизодам борьбы польского и литовского народов против Ордена крестоносцев в XIV в., рассказал о подвиге литовского юноши Альфа-Вальтера, который ребенком попал в плен к крестоносцам, но постоянно помнил о своей родине, потом уже юношей перешел на сторону литовцев. Зная мощь Ордена, он понял, какую опасность представляют крестоносцы для его народа и, не видя другого выхода, он возвращается к крестоносцам под именем Конрада Валленрода, приобретает славу как мужественный рыцарь и становится магистром Ордена. Он делает все для поражения крестоносцев, однако о его предательстве узнают, и не дожидаясь суда Ордена, он выпивает кубок с отравленным вином.

«В этом поступке, — пишет Мария Янион, — можно видеть вызов, брошенный неволе. Но Конрад Валленрод становится самоубийцей также и потому, что цель не оправдывает средства. В жестоком парадоксе его жизни проявляется трагическая ирония истории Польши»³.

Для современников Мицкевича поэма, имевшая большой успех у читателя, прозвучала как призыв к борьбе за свободу и независимость Польши. Вокруг произведения и тогда и после разгорались дискуссии. О «Конраде Валленроде» писали Ю.Словацкий, З.Красиньский, Ю.Крашевский, Б.Прус, И.Франко, С.Виткович, Т.Мичиньский, многие известные критики и литературоведы. Одни видели в поэме апофеоз «из-

мены», другие (их большинство) – идею активного действия, борьбы, непримиримости к национальному порабощению, романтическое прославление жертвы во имя родины и народа.

Мицкевич, глубоко раскрывая психологию своего героя, показывает всю сложность пути, который он выбрал, трагическую обреченность его жертвы. Известный исследователь творчества Мицкевича Б.Ф.Стахеев писал по этому поводу: «Герой его проходит сквозь сомнения, колебания, муки и оказывается борцом, сражающимся за народ, но без него, в терзающем душу одиночестве, тем, кто обречен стать жертвой и не увидеть плодов своего самоотречения...»⁴

Вместе с тем герой поэмы Мицкевича стал легендой и одновременно как бы моделью для подражания, по-своему влиял на жизненные судьбы польских патриотов. Поэма Мицкевича, как и другие произведения великих польских романтиков, внушала горячую, безоглядную, трагическую и святую любовь к Родине, желание за нее бороться.

Анджей Браун в своем послесловии к роману так объясняет причины его обращения к литературе эпохи романтизма, к легенде о героическом и одновременно трагическом, типично романтическом герое Мицкевича: «Я писал этот роман в тяжелые годы, годы, лишенные, казалось бы, всякой надежды (произведение создавалось в 1982-88 гг. – Е.Ц.). Я часто думал тогда, переживали ли люди в моем обществе в прошлом подобные или еще более трагические периоды. Я пытался представить себе этих людей в прошлом в аналогичной психологически близкой ситуации... Безумие, мифология, самообман повторяются»⁵.

Роман Брауна с названием «Валленрод» появился на волне обострения в последние годы в польском обществе чувства национального самосознания, как уже было сказано выше, в атмосфере возросшего интереса к национальной истории, к эпизодам национально-освободительной борьбы, особенно к отношениям с Россией. А то, что поэма Мицкевича, вышедшая за два года до польского восстания 1830 г., написа-

на с мыслью о необходимости продолжения всеми способами борьбы против русского царизма, это совершенно ясно из всего ее содержания. Кстати, поэма написана во время пребывания Мицкевича в России⁶, что дало еще один повод для некоторых исследователей жизни и творчества поэта видеть в нем самом как бы символическое воплощение идей и замыслов Конрада Валленрода.

В произведении А.Брауна рассказывается о жизни и деятельности в России и на Востоке (интересно это переплетение в произведении традиций Запада и Востока) Яна Виткевича, дяди известного польского писателя Станислава Виткевича (старшего). Известно, что в семье Виткевичей бытовала легенда о «валленродической» миссии их родственника. Легендарная судьба Яна Виткевича заинтересовала и вдохновила известного писателя эпохи Молодой Польши Тадеуша Мичиньского, известного, кстати, и своим поэтическим и политическим одновременно трактатом «Призрак Валленрода» (1908 г.). Мичиньский с помощью символических и экспрессионистских приемов воссоздал легенду о Яне Виткевиче в образе главного героя – Мага Литвора в своем романе «Нетота» (1910).

Роман Анджея Брауна начинается с рассказа о судебном процессе 1823 года в Вильно по делу группы школьной молодежи в городке Крожи, основавшей общество «Черных братьев», связанное с виленскими тайными студенческими организациями филоматов и филаретов. В этих последних, как известно, принял участие А.Мицкевич, за что и был приговорен к ссылке в Россию. Юноши-патриоты по решению суда отправлялись в сибирскую ссылку, где должны были служить солдатами в царской армии.

А.Браун в качестве эпиграфа к своему роману взял слова из III части «Дзядов» Мицкевича, в которой поэт рассказал о судьбе филоматов и филаретов. В тюрьме один из узников, Ян Соболевский, рассказывает, как он видел на улице Вильно закованных в цепи детей и подростков, отправлявшихся в ссылку:

А вокруг тюрьмы толпа, полиция кругом.
А от ворот тюрьмы до площади, в два ряда,
Войска с оружием, оркестр, как для народа,
Кибитки среди них...
Ведь здесь триумф царя — победа... над детьми!
...Я оглядел толпу, все бледные стояли.
И в этой тишине среди стольких людей
Был слышен каждый шаг и каждый звук цепей.
Я чувствовал: в сердцах кипит негодование,
Но царь внушает страх — народ хранил молчанье...⁷

Среди тех, кого в кандалах везут в ссылку, был и Ян Викторович, главный герой романа А.Брауна, который, как и его исторический прототип Ян Виткович, за участие в кружке патриотической молодежи был лишен дворянского звания и приговорен к службе солдатом в царской армии (сначала ему грозила смертная казнь, но ввиду того, что Яну было тогда только 15 лет, казнь заменили ссылкой).

Герой романа служит сначала в Орске и Оренбурге, потом в Петербурге становится офицером (как исключение, по условиям ссылки он не имел права повышения в звании). Как высокообразованный и способный человек, знающий 19 языков (к тем, которые он изучал в гимназии, добавились языки народов Средней и Малой Азии), он делает блестящую карьеру, выполняет важные дипломатические миссии в Афганистане и Персии. В душе же он остается польским патриотом, стремится своей дипломатической деятельностью по мере своих сил создать предпосылки для войны между Россией и Англией, надеясь на то, что в результате возможной победы Англии изменится судьба его родины. Однако замыслам его не суждено было осуществиться. Он таинственно погибает в 1839 г. в петербургской гостинице (в изображении Брауна это политическое убийство).

Героем романа движет идея иметь как бы два лица: стараться получить доверие и вместе с тем оставаться самим собой.

Это «раздвоение» личности психологически глубоко проанализировано автором произведения. Замыслы Яна, Ивана Викторовича, как он назван в романе, появившиеся у него еще до знакомства с «Конрадом Валленродом» Мицкевича, получают как бы свое окончательное и осознанное оформление после чтения вслух в кругу польских ссылочных этой поэмы.

Однажды один из ссылочных, Томаш Зан (историческое лицо, друг Мицкевича) получил от поэта книги, которые тот успел ему послать еще из Петербурга, среди них — поэма «Конрад Валленрод». Томаш Зан прочитал эту поэму своим друзьям вслух. «Этот вечер Ян помнил до конца своей жизни... Яну казалось, что обращаются прямо к нему — отсутствующий здесь поэт, Томаш или собственная совесть?.. Это были его тайные мысли, горячка его воображения...» (с. 145).

Мысль о герое поэмы Мицкевича проходит как бы через всю книгу Анджея Брауна. В герое романа постоянно жили слова Альфа-Вальтера:

Одно лишь средство, Альдона, одно у литвинов осталось:
Разрушить Ордена силу, и мне это средство известно.
О нем не расспрашивай. Час тот да будет проклят,
Когда я к нему прибегну, вынужденный врагами⁸.

Автор романа, анализируя психологию своего героя, показывает, как и Мицкевич, то же его трагическое раздвоение. Ян Викторович, живя в России, по-своему сжился с новой средой, у него есть русские друзья и в Петербурге, и на востоке России. Вместе с тем герой романа А.Брауна как бы обречен постоянно думать о том, как ослабить военную мощь России.

«Я приговорен, — говорит он о себе. — Мне придется делать то, чего я не хочу — для счастья других. Кто знает, какой ценой. Я должен презирать себя, сносить презрение других, веря, что когда-нибудь поймут... Если я чего-нибудь добьюсь, то ценой морального упадка, ценой жизни...» (с. 374).

Видя, что все его дипломатические усилия вовлечь Россию в войну с Англией напрасны, Ян размышляет о том, что им руководила благородная идея помочь родине. «Но эта идея требовала измены, лжи, обмана... Я жил в фальши и двуличии, как бы переодетым в другой костюм... Вот результат жизни во лжи, результат благородной измены... Ощущение вины, чувство горечи и стыда...» (с. 375).

Конец произведения Брауна столь же трагичен, как и финал произведения Мицкевича. Тайный убийца Яна инсценировал его самоубийство. Труп исчез. Никто не знал, где он захоронен.

Есть в романе и любовная линия. Ян глубоко полюбил девушку из русской аристократической семьи Софью Рошину. Автор, думается, несколько нарочито заставляет свою русскую героиню, поверившую в оказавшееся ложным известие о смерти Яна, поспешно выйти замуж за другого. Но подобное развитие любовной коллизии не связано с авторской концепцией главного героя. Он ведет двойную игру и все равно обречен.

Автор романа все же не обвиняет свою героиню. Ян отсутствовал в Петербурге два года, полгода не было от него никаких вестей. Соня была в состоянии депрессии, когда решилась на брак с графом Соловьевым. Накануне своей гибели Ян успел прочитать письмо от Сони (после своего возвращения Ян избегал с ней встреч). Его тронули ее искренность, ее слова о том, что она считает себя виноватой, что она продолжает любить его и счастлива, что он жив. «Я знаю, — писала Соня, — что я недостойна это говорить, но если бы я увидала в твоих глазах хотя бы один знак милосердия, то я готова все бросить и бежать к тебе, хотя бы босая и в одной рубашке, вытирая землю перед тобой своими волосами, ибо ты жив, — как моя Мать пошла в Сибирь за отцом, до конца» (с. 412).

Ян Викторович подчас выглядит в произведении Брауна как загадочный романтический герой — и по характеру своей деятельности, и по полной приключений и опасностей жизни.

Е.З. Цыбенко

Брат Сони, Родион Рощин, приглядывается к Яну: «Кто ты на самом деле? Эта твоя способность воплощаться каждый раз в другого человека. Если бы ты явился в восточном тюрбане, говоря по-арабски или по-персидски, я бы тебе поверил... Бух мне рассказывал, что ты месяцами ездил по степи в костюме местного населения, что ты появлялся на рынках и в мечетях, и никто не догадывался, что ты русский офицер, — Рощин качал удивленно головой, — как лорд Байрон. У меня есть его изображение в восточном костюме.

— [Ян] Я бывал не только во дворцах, в шелках и атласах. Восток совсем другой, чем вам представляется. Я ходил в грязных тряпках, босой, в овечьих шкурах, с цепью и веревкой на шее. Я знаю не только замки эмиров, но также их подвалы и тюрьмы...

— Кто ты собственно такой, Иван Викторович? — повторила Соня слова брата, взглядываясь в гостя, как в икону и побледнев под влиянием какой-то неожиданной мысли...» (с.243).

Автор постоянно стремится раскрыть психологию своего героя, его внутренний мир, описывает его воспоминания, размышления о прошлом и настоящем. Повествование ведется часто как бы от лица Яна — с помощью несобственно прямой речи. Пункт повествования иногда изменяется, некоторые события описываются как бы глазами Томаша Зана.

Написано произведение с мыслью сделать его занимательным, порой оно имеет приключенческий характер, автор умело использует мотив авантюры.

В том же 1990 г., когда появился роман А.Брауна, была опубликована монография Марии Янион под названием «Посмертная жизнь Конрада Валленрода», где она пишет о дискуссиях вокруг поэмы Мицкевича, прослеживает бытование легенды романтического героя, ее влияние на конкретные судьбы польских общественных деятелей, о мотиве Валленрода в творчестве Ю.И. Крашевского и других польских писателей XIX века, дает биографии четырех «Валленродов»: это Кароль Байковский, Станислав Куницкий, Зигмунт Сераков-

ский, Ян Виткевич. Последнего автор называет «единственным настоящим Валленродом»⁹.

Так художественное произведение (поэма Мицкевича) породило героя, ставшего романтической легендой, повлиявшей на реальную действительность, а затем как бы вернувшимся на страницы литературы (роман А.Брауна).

Можно добавить, что о распространенности легенды свидетельствует также появившийся в 1980 г. роман Януша Красиньского «Сын Валленрода» (русский перевод 1984), написанный на материале участия Польши во второй мировой войне.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ На русский переведен также рассказ А.Брауна «Был выбор», он вошел в антологию «Польский рассказ» (составитель Л.Борисов и В.Хорев. М., 1974).

² Kuncewicz P. Agonia i Nadzieja. T. IV. Proza polska od 1956 г. Warszawa, 1994. S. 167.

³ Janion M. Życie pośmiertne Konrada Wallenroda. Warszawa, 1990. На обложке.

⁴ История Польской литературы. Т. I. М., 1968. С. 233.

⁵ Braun A. Wallenrod. Warszawa, 1990. S. 417. Далее страницы романа указываются в тексте статьи.

⁶ «Конрад Валленрод», переведенный тогда же на русский язык в журнале «Московский вестник» (1828, ч. IX), был хорошо известен в России. Как полагают русские и польские исследователи, он мог повлиять на поэму Лермонтова «Измаил-Бей» (1832). См. Шувалов С. Влияние на творчество Лермонтова русской и европейской поэзии // Венок Лермонтову. Юбилейный сборник. М.—Пб., 1914; Borsukiewicz J. Lermontow i jego związki z literaturą polską. Zarys

E.3. Цыбенко

problematyki // Język Rosyjski. 1968, № 1, 2; *Borsukiewicz J. Mickiewicz we wczesnej twórczości Lermontowa // Przegląd Humanistyczny*. 1972, № 5.

С поэмой Мицкевича познакомился и А.С.Пушкин. Он перевел вступление к этому произведению.

⁷ *Miцкевич A.* Собр. соч. в 5 тт. Том 3. «Дзяды». М., 1952. С. 146-147. Перевод В. Левика. Мицкевич вспоминается в романе неоднократно. Эпиграфом к третьей части произведения послужили слова из его «Фариса». На стр. 248 находим реминисценцию из «Оды к молодости» — «Он мерил свои силы по целям» и т.д.

⁸ *Miцкевич A.* Избранное. М., 1946. С. 297. Перевод Н. Асеева.

⁹ *Janion M.* Op. cit. S. 551.



Изабелла ЯРОСИНЬСКАЯ (Польша)

ОТ ЗЕРНЫШКА ГОРЧИЦЫ ДО БОЛЬШОЙ ЖРАТВЫ,

**или что может означать еда
в «Дзядах» и «Освобождении»
Конрада Свинарского**

В тексте «Дзядов» — я имею в виду как ковенско-виленские «Дзяды», опубликованные в Вильно во втором томе «Стихотворений» Мицкевича в 1823 г., так и дрезденские «Дзяды», изданные стараниями автора в Париже в 1832 г., — еде отведено значительное место. Адам Мицкевич в Предисловии к упомянутому второму тому своих «Стихотворений» пишет: «"Дзяды". Это название торжественного обряда, доныне справляемого простым народом во многих местностях Литвы, Пруссии и Курляндии в память «Дзядов», то есть умерших предков [...] В наше время [...] народ справляет «дзяды» тайно в часовнях или пустующих домах близ кладбища. Там обычно ставят угощение — разную еду, напитки, плоды — и призывают души умерших. Достойно внимания, что обычай угощать мертвых, по-видимому, существовал у всех языческих народов [...]. Простой народ верит, что угощением и песнями приносит облегчение душам, томящимся в чистилище» (выделено мной — И.Я.)*. Так сказано в Предисловии, в тексте обряда это формулируется следующим образом:

**Милостыня вам готова —
Угощенье и напитки.**

* Произведения А.Мицкевича цитируются в переводе В.Левика по кн.: *A. Мицкевич. Стихотворения — Поэмы. М., «Художественная литература», 1963. (Прим. переводчика).*

Какова же эта еда? Каждой из появляющихся душ Кудесник предлагает: «Пончик? Сладкий пирожек? Или молока глоточек?»; призраку Злого Пана - «Есть здесь яства и напитки, Хватит молока и хлеба, Есть и ягода и овощ!». Хлеб, пироги и пончики можно свести к общему знаменателю - зерну, из которого получена мука, необходимая для их выпечки. Итак, зерно - исходная пища всех созданий: людей и животных, живых и мертвых. У Мицкевича зерно в своем, так сказать, «дословном» облике появляется также в конце обряда: Кудесник «в каждый угол бросает чечевицы, мака горсти» для всех явившихся душ. Фольклористы сходятся во мнении относительно того, что зерно играло большую роль в верованиях белорусской деревни. В частности, исследователи отмечают: «Имела место вера в его добродетельную силу, в способность нейтрализовать злое влияние смерти - отсюда его важная роль в погребальном обряде. Но зерну приписывалась и еще одна роль: оно считалось лучшей едой для умерших, воображаемых птицами. Чтобы накормить эти видения, нужны были зерна овса, ржи, мака. Их рассыпали перед домом, на кладбище, в углах комнаты [...]. Особенное внимание уделялось маку»¹. Добавим, что это особое пристрастие к маку объяснялось тем, что благодаря его мелкому размеру, им можно было накормить даже самые маленькие души. Обращаясь к более древним временам, мы узнаем, что в античности мак был посвящен Церере, «ибо она получала от него облегчение страданий после похищения ее дочери Прозерпины»². Таким образом, в целом объясняется присутствие зерна в тексте «Дзядов». Зерна и его производных, т.е. всего того, что сделано из муки. Очевидно дословное и символическое значение хлеба как пищи для тела и для души. Поясним лишь, что «пирожки, пончики, хворост», — вообще жареное тесто — всегда были непременной частью трапезы поминального обряда, причем проще всего было исполнить этот обычай, жаря блины или оладьи, которые клади на могилы умерших преждевременной или насильственной смертью. Та-

От зернышка горчицы до Большой жратвы...

ким представляется семантическое поле слова «еда», употребляемого Кудесником в тексте второй части «Дзядов».

«Питье». Питье это — молоко, и здесь опять не требует комментариев его очевидность в качестве первого и элементарного питания человека. Для педантов, может быть, стоит добавить сведения, содержащиеся в энциклопедии той эпохи, о том, что молоко «содержит все органические и неорганические элементы в достаточном количестве, чтобы само по себе оно могло в течение долгого времени служить пищей и снабжать организм в достаточном количестве всеми элементами, необходимыми для его развития»³. Можно также напомнить и те слова из Послания к Евреям, которые говорят о том, что «vas снова нужно учить первым началам слова Божия; и для вас нужно молоко, а не твердая пища»^{*}.

Наконец, «фрукты и ягоды». Их приносят на Дзяды, по всей вероятности, потому, что они как пища, *par excellence*, растительная содержат неисчерпаемую жизнь. В «Трактате об истории религии» Элиаде пишет, что «растительность является манифестиацией живой действительности, жизни, которая периодически возобновляется [...], растительность воплощает или выражает реальность [...], которая становится жизнью»⁴. Для религиозного понимания реальности, - добавляет Элиаде в другом месте, - плод «дает одновременно бессмертие, все знание и всесилие, [...] он может преобразить людей в богов»⁵.

Таким представляется меню «Дзядов» Мицкевича, меню не слишком разнообразное, однако значимое, хотя в течение всей этой долгой ночи никто ничего не ест. Относительно живых участников обряда нет ни малейшего указания на этот счет, мертвые же либо не хотят есть, либо не могут. Дети просят:

Два зерна горчичных дайте!
Эти зернышки дороже
Всяческого отпущения!

* Библия. Книги Нового Завета. Послание к Евреям (5.12). (Прим. переводчика).

Почему горчица? В первой редакции текста этой части «Дзядов» вместо «горчицы» был «перец», как можно видеть в виленском издании 1822 г., и это имело свое значение. В ботаническом труде «Сад здоровья» (1542) можно прочесть, что «несколько зерен перца с горчицей, съеденных натощак, хранят от смерти». Элиза Ожешко в романе «Ad astra» (1904) помещает такие сведения: «древние литвины сразу после появления на свет новорожденного смачивали ему губы каплей сока, выжатого из полыни». И добавляет: «Этот обычай имел целью приучить детей земли с самого начала жизни к земной горчице⁶. Однако, уже начиная с издания «Дзядов» в 1829 г. упоминается горчица, и представляется возможным допустить, что для полного объяснения смысла «этих зернышек» необходимо было привести в движение также иные значения, выходящие за рамки исключительно фольклорных мотивировок. Вот, кстати, библейская притча о горчичном зерне (цитирую Евангелие от Матфея): «Царство Небесное подобно зерну горчичному, которое человек взял и посеял на поле своем, которое, хотя меньше всех семян, но, когда вырастет, бывает больше всех злаков и становится деревом, так что прилетают птицы небесные и укрываются в ветвях его» (Мф.13. 31-32). (Горчица, *Brassica nigra* вырастает в Палестине до 4 м. высоты).

В толковании, помещенном в Библии Тысячелетия* читаем, что притча эта «имеет в виду изображение ресурсов энергии, которые кроются в Царстве Божием: [...] указывает на его экстенсивное могущество». Каждый ребенок получает, стало быть, по «зернышку», и благодаря этому может покинуть сферу языческого обряда и попасть в Царство Небесное. Иначе, однако, обстоит дело со Злым Паном: ему также хватило бы символовических «двух зернышек пшеницы», но так как грех Пана связан с едой (он отказал в ней трем своим подданным), то приговором иной, нечеловеческой справедли-

* Полный перевод Библии на польский язык, сделанный бенедиктинцами в 60-х годах XX в. на Milenium Крещения. (Прим. переводчика).

вести эти «два пшеничные зернышка» никогда не превратятся в пищу, гарантирующую спасение.

Действие четвертой части «Дзядов» происходит как бы одновременно с предыдущей. «Как бы», ибо она также помещена в «святое время», это *s a c g i t* иного, казалось бы, измерения. Однако ритуал, в сущности, такой же: «Жилище ксендза — накрытый стол, только что закончился ужин —

Ксендз: Из-за стола вставайте, дети!

Теперь колени преклоните

И за земные яства эти

Создателя благодарите.

Днесь церковь молится за участь

Тех во Христе собратьев, кои,

Господней взятые рукою,

В чистилище томятся, мучась».

Когда появляется Отшельник, Ксендз говорит, приготовлю ужин» и через минуту (как читаем в ремарках, приходит с вином и пищей. Но Густав также не хочет или не может дотронуться до «еды и питья». Мы не будем навязывать свою точку зрения по поводу его, как говорят историки литературы, онтологического статуса. Ограничимся в данном случае возможно более полным перечнем ситуаций, связанных с едой и упоминаемых в ковенско-виленских «Дзядах», которые практически завершаются этой фундаментальной проблемой: «Верни нам Дзяды». И если Ксендз старается создать преграду между верой народа и учением Церкви:

«В язычестве тот праздник взял начало;

Бороться с суеверьем без пощады

И просвещать народ мне Церковь приказала»,

то Густав уверен, что оба эти плана не противоречат друг другу.

Наоборот:

«У Господня трона,

Коль на могиле горсть муки оставят,

И если принесут творог и мед пахучий,

То это душу напитает лучше,

Чем самый модный бал, что на поминках правят

Наследники, слетевшись целой тучей!».

Эта реплика отсутствует в спектакле Свинарского. Примерно через минуту окончится «обрядовая» часть представления и станет ясно, что именно происходило и по каким правилам. То, что написал Адам Мицкевич, а произнес Густав, Конрад Свинарский через сто пятьдесят лет отодвинул назад - еще за одну «песчаную кулису», то есть дальше, вглубь бездонного колодца прошлого. «Дело обстоит так, - пишет Томас Манн в Прологе к Роману "Иосиф и его братья": - Ведь чем глубже тут копнешь, чем дальше прoberешься, чем ниже спустишься в преисподнюю прошлого, тем больше убеждаешься, что первоосновы рода человеческого, его истории, его цивилизации совершенно недостижимы, что они снова и снова уходят от нашего лота в бездонную даль, в какие бы головокружительные глубины времени мы ни погружали его. Да, именно "снова и снова"; ибо то, что не поддается исследованию, словно бы подтрунивает над нашей исследовательской неуемностью, приманивая нас к мнимым рубежам и вехам, за которыми, как только до них доберешься, сразу же открываются новые дали прошлого. Вот так же порой не можешь остановиться, шагая по берегу моря, потому что за каждой песчаной косой, к которой ты держал путь, тебя влечут к себе новые далекие мысы. [...] Ибо есть, всегда, хотя народ и пользуется словом "было". Так говорит миф, а миф только одежда . тайны, но торжественный ее наряд - это праздник, который, повторяясь, расширяет значения грамматических времен и делает для народа сегодняшним и былое, и будущее».

Этот отрывок я привожу не только из-за его красоты и мудрости, но также потому, что этой либо подобной закономерностью руководствовался Конрад Свинарский, отодвинув литературу и театр, словом, «Дзяды» написанные и «Дзяды» представляемые, к их началам, их мифу. Однако же в этом пу-

* Слова «песчаная коса» - вариант русского перевода. У Томаса Манна они звучат по-другому: «кулиса глинистой дюны». По ходу статьи автор несколько раз использует эту идею в формулировке польского переводчика: «песчаная кулиса». Для статьи слово «кулиса» принципиально важно, в частности там, где речь идет о театре. (Прим. переводчика).

От зернышка горчицы до Большой жратвы...

тешествии к истокам времени немаловажную роль, как бывает в дороге, играет еда. И «на дорожку» мы получаем от Свинарского куда больше, чем от Адама Мицкевича.

Прежде всего - что-нибудь горячее, это важно. В первый год исполнения «Дзядов» на жертвенном столе Старого театра дымились миски с кашей. Этим паром, исходящим от горячей еды, могли питаться души-малютки, носящиеся в воздухе, сами прозрачные как пар. Каша, настоящая, темная, гречневая (это существенная деталь - фольклористы обращали внимание на отсутствие у Мицкевича «черных», характерных для того типа обрядовых пиршеств, продуктов, таких как каша или кутья) была для всех. Различные источники подтверждают, что каша - наидревнейшая еда из зерен, предшественница хлеба - имела всегда огромное обрядовое значение. Старопольская энциклопедия добавляет еще, что при рождении ребенка славяне жертвовали кашу русалкам - покровительницам рождений «как залог грядущего успеха».

Через какое-то время на жертвенном столе появлялись также миски с творогом, и это опять-таки очень важно, ибо отсылает нас к более полной культурной совокупности, в которой молоко - независимо от того, коровье ли оно, козье или овчье - и простейший производный из него продукт - сыр - являются непременным составным элементом жертвы. (Может, стоит припомнить написанное Фрезером о жертвенном твороге, с которым индийские женщины приходят на могилу, немного оставляют, прочее же относят домой и раздают детям.) А значит, этот «творог былых времен» являлся символом более сложным, нежели «скромное молоко».

В жертвенном меню «Дзядов» Конрада Свинарского находился еще сахар. Думаю, что он был синонимом сладостей вообще, заменял в данном случае мед («мед пахучий» упоминал Густав), который с древнейших времен и почти на каждой географической широте был символом удачи и благословения. До сего дня рождественский мак - для кутьи, для начинки струделя - приправляется медом.

Из упоминаемых Мицкевичем жертвоприношений в обряде Свинарского присутствует, естественно, хлеб. С этим хлебом, независимо от всех вышеназванных его значений, мы вскоре столкнемся. А пока пусть себе лежит, будем о нем помнить.

Агрессивно вводятся в обряд фрукты. Не существующая в тексте как индивидуальный образ Ядреная девка появляется среди присутствующих, среди жадно смотрящих на нее юношей, демонстративно грызя яблоко. Однако, увидев алтарь с иконой Остробрамской Божьей Матери, как бы с чувством вины быстро прячет яблоко. Символике яблокаделено огромное внимание в истории религии, в фольклористике, в истории искусства и, наконец, в человеческой мысли вообще. Припомним те значения, которые, без сомнения, оправдывают его вызывающее присутствие в руках Ядреной девки. Итак, прежде всего яблоня всегда считалась деревом жизни - поэтому ее плоды часто становятся пищей мертвых, а согласно некоторым верованиям, вход в подземный мир находился именно под яблоней. Яблоко - атрибут Деметры и Афродиты, так как является символом плодородия и любви. В древних народных свадебных обрядах молодые перед брачной ночью съедали яблоко, разделенное на две половины⁸, в скандинавской мифологии яблоко оживляет и омолаживает и т.д. И наконец, яблоко, «выражающее окружность мира» и являющееся символом королевской власти. Итак, это надгрызанное яблоко актуализирует нескончаемое богатство архаичных значений, которые возможно вписать в текст. Важно, что есть яблоко, и важно, что оно надгрызанное. Ибо иначе, чем в тексте (где об этом попросту нет ни слова), здесь все едят, так как еда - кроме своей символической функции - служит для утоления голода. Хотя нужно заметить, что этот голод имеет дополнительное значение: как бы машинально, а одновременно неудержимо кидаются к тарелкам с едой Сова и Ворон (измученные голodom). Сова жадно бросается на кашу, когда появляется призрак Злого Пана. За сахаром автоматически тянутся беременная Баба и Кудесник, когда появляется Зоя; од-

ним словом, постоянно раскрываются материальный и символический смыслы жертвенной еды, но также - и здесь подходим к сути обряда - реализуется сообщество, общение живых и умерших, так как истинная функция обрядовой еды заключается в том, чтобы ею поделиться. Обязанность живых - не только принесение Богам жертв за покой блуждающих душ, но также подкрепление умерших по возможности всем тем, что имеет биологическое содержание. Общий пир - как показывает Элиаде⁹ - был собственно концентрацией жизненной энергии, что подтверждается и меню.

Спектакль Свинарского реализует это двойным способом. Во-первых, он проникает через «песчаную кулису» в древний элевсинский миф, погружая обряд «Дзядов» в еще более древний фольклор, извлекает извечный смысл жертвы умершим и за умерших, неизбежную надежду искупления и воскресения из мертвых. Но такой смысл обряда усиливается не только благодаря символике еды; но также - благодаря общей еде - или каким-либо другим способом обозначенному и достигнутому сообществу. На одном полюсе будет зерно, рассыпанное не только Кудесником и не только «в каждый угол часовни» (ч. II). И Ворон, и Старец, и Ядреная девка горстями разбрасывают зерно везде, посыпают также и нас. Может быть, мы вначале не знали, что сидящим при гардеробе и на лестнице старикам нужно что-нибудь дать, так как мы должны быть участниками обряда не только всех умерших предков (вообще Дзядов), но также тех самых бедных просиявших дедов. Часть пира, предназначенная для умерших, по обычаям им и отдавалась. Эти ритуальные жесты и магический смысл, действия и вещи, из элементарных становящиеся обрядовыми, гарантируют нам всем - живым и мертвым, актерам и зрителям, уничтожая эти градации и творя иную, высшую, общность - участие в ТАИНСТВЕ, а тем самым переход через время, или лучше - остановку времени в вечном ЗДЕСЬ и ТЕПЕРЬ. Таким образом праздник станет реактуализацией мифа. И можно будет понять смену места и приход участников в обряде, а также текст: «Время вспом-

нить дни отцов». Нужно только все время помнить, что обряд продолжается.

Приведение в действие символики и знаков элевсинского мифа в узкообрядовом смысле определяет перспективу третьей части «Дзядов». В ней заключается продолжение обряда, но уже не нужно разбрасывать по углам зерна. Ими стали молодые люди, разбросанные по камерам базилианского монастыря, превращенного в государственную тюрьму.

Ковенско-виленские «Дзяды» появились в 1823 году, как раз перед началом следствия против молодежи. Про это время примерно десять лет спустя Мицкевич писал в предисловии к дрезденским «Дзядам»: «У Новосильцева была своя система - он первым делом принял за детей и молодежь, чтобы уничтожить в зародыше надежду Польши, ее будущие поколения». Посвящение Мицкевича к новым «Дзядам» звучало так:

«Незабвенным Яну Соболевскому, Циприану Дашкевичу, Феликсу Колаковскому – товарищам по учению, по заключению, по изгнанию, подвергвшимся преследованию за любовь к родине, умершим от тоски по родине в Архангельске, в Москве, в Петербурге, мученикам народного дела – посвящает автор».

Стало быть, это праздник также и умерших? Нет, не также. Это - тот самый праздник. Когда вдруг оказывается, что они - те, упомянутые в посвящении, - живут. Так как жили за минуту, за ту одну минуту, нужную для перехода и изменения места обряда. Это те самые хлопцы, которые сидели под алтарем, ничего не говоря, но присутствие которых привлекало внимание: мы должны были запомнить их лица, поскольку встречаем их везде, здесь и теперь, на кладбище, в виленской тюрьме, в варшавском салоне, на балу. Мы должны были также запомнить буханку хлеба, которую на обряд принесла некая женщина. Должны были запомнить ее лицо, ее жест, каким она перекрестила этот хлеб, оставляя его на жертвенном столе. Все это происходит вне текста, ибо, пожалуй, ни один текст не уловит рождение мифа. Можно быть только свидетелем того, как некая женщина превращается в Роллисонову, а

принесенная ею для жертвы буханка хлеба - превратится в ее сына. (И можно сделать в скобках замечание: нет у Свиарского сцены с жучком в конторке, сцены, которая, благодаря Зофии Стефановской и Яну Котту, произвела такой фурор. Ее нет, ибо не должно быть. Жучок ведь говорит от имени умерших - здесь это не нужно; умершие либо говорят сами, либо от их имени говорят знаки более выразительные, чем дух в конторке.)

Далее в цитируемом Предисловии к дрезденским «Дзядам» читаем: «Все писатели, упоминающие о гонениях в Литве, сходятся во мнении, что в деле виленских студентов есть нечто мистическое и таинственное. [...] А записи [событий] словно переносят читателя в далекие времена - времена веры и чудес». Итак, в Предисловии можно сказать об этом прямо, а далее - ссылаясь на наше чувство общности и общения живых и умерших, и даже на знание и умение вспоминать «дни отцов» в час поминовения. Впрочем, это не только час поминовения - отдельные сцены третьей части «Дзядов» приводят в действие все времена года, все праздники, потому что их священное время является синкретическим, зовет в вечность. Отдавая долг благодарности современной антропологии и изучению религий, Ян Котт, завершив анализ чудесного жучка из мицкевичевской конторки, так формулирует то, о чем мы говорим: «Священная мысль упорядочивает и классифицирует земной и неземной мир, упорно пытается преодолеть элементарную оппозицию между опытом и метафизикой, между смертью, которая является концом жизни, и смертью, которая является вечностью. Мышление, основанное на мифах [...], оперирует знаками. Знаки эти не только солнце, луна и звезды, земля, вода, огонь и воздух, но также животные и растения»¹⁰; добавим еще еду.

Таким знаком, призывающим всю сложную древнейшую символику потаенной жизни, скрытых возможностей жизни и выживания, таким же знаком, как зерно, о котором говорилось ранее, выразительным и красноречивым, является в третьей части «Дзядов» Свиарского яйцо. Круглое яйцо. При-

помним, что в этой части спектакля участники обряда (они же ДЗЯДЫ) сидят кое-как по углам, изредка обозначая свое присутствие в этом обряде приморнания «отцов истории». Роль более сознательных участников обряда навязывается зрителям. Мы на себе ощущаем действие закона, по которому тот, кто ритуальным образом, то есть принимая в этом какое-либо участие, выслушивает декламацию мифа, сам вырван из земного существования и вопринимает великое время¹¹.

Однако вернемся к яйцу. Итак, один из тех, кто появился на обряде «Дзядов» (это Ворон, тот самый, который из-за кражи яблок был засечен розгами по приказу Злого Пана), вдруг начинает есть яйцо. Шумно очищает скорлупу и ест во время чтения текста, называемого Великой Импровизацией. Здесь надо вспомнить – опять из обширного реестра – по крайне мере несколько самых важных значений. Яйцо всегда играет важнейшую роль там, где человеку угрожает опасность со стороны таинственного мира духов. Следовательно, оно принадлежит к арсеналу так называемой охранительной магии, где является приманкой для злого духа, от которого нужно освободить человека (для этого яйцо кладется на распутье). В культе умерших яйцо играет очищающую роль - оно может уничтожить все покушения злых духов, устраниТЬ «нечистоту» и «пятна» (как в буквальном, так и в метафизическом смысле); оно всегда входит в состав поминальной трапезы; яйцо или его изображение кладется умершим в гроб. Во время народных пасхальных поминальных обрядов крашеное яйцо разбивают об крест и отдают нищим с просьбой помолиться¹². Все же стоит подчеркнуть, что речь не идет здесь об эмпирико-рациональной оценке яйца как зародыша; соответствующим объяснением является осуществляющийся в нем СИМВОЛ, символ, который отсылает не столько к рождению, сколько к ВОЗ-РОЖДЕНИЮ, повторяющемуся согласно космогоническому образцу (отсюда его присутствие и в новогодних обрядах, и на поминках). «Яйцо, - говорит Элиаде в Трактате об истории религии, - вновь подтверждает и гарантирует воскресение»¹³.

Ворон демонстративно и шумно съедает именно это яйцо. Съедает его также и потому, что он когда-то, голодая, укрыл, и еще потому, что трапеза продолжается. Он один из нас, и это яйцо съедает как бы вместо нас, во всяком случае от нашего имени. Народ верит, что души умерших вместе с живыми вкушают вечерю. Процитируем отрывок из гуцульской молитвы: «путь и эти души допущены будут к вечере, души, нам не ведомые, коих однако мы ждем; все, кто сгинул негаданно, кто в пути изувечен, в воде захлебнулся; ныне те бедные души в пекле тяжко страдают и святого вечера ждут»¹⁴.

Когда в той же части «Дзядов» мы слышим от студентов:
«Лишь смертью мне дано служить моей отчизне»

или

«Но царь умней и злей, он вовсе нас раздавит,
Он в Польше и зерна для сева не оставит,
Как будто, злобствуя, сидит в нем сатана»,

мы верим, что эта жертва занесена в реестр, где только отмечены людские горести, но и обещана твердая к. а¹⁵.

В этой связи часто говорят, что миф ликвидирует историю, что, устанавливая общность и действительность мифа, мы сумеем освободиться от неумолимой необратимости Истории. Я говорю это потому, что принято Историю (и Историософию) считать основой ткани дрезденских «Дзядов». Я не буду решать, о чем эти «Дзяды»; с интересующей меня точки зрения это даже вряд ли возможно. Я не знаю, миф ли стал господствовать над историей, чтобы придать ей смысл и надежду. Я не уверена, представляется ли также опасность обратной ситуации - в которой движение и последствия Истории касаются вечного мифа, вызывая его уничтожение и распад. Доказательство тому - нарастающий конфликт между текстом и спектаклем. Припомните: Ворон сидит и ест яйцо, чего нет у Мицкевича; однако в нашей памяти, или даже беспамятстве присутствует тайный смысл этого действия. Текст же подсказывает иной образ: еда теряет свою извечность и святость, теряет свое могущество и вкус, чтобы наконец убивать рукою врага:

И. Яросиньская

Фрейенд: К леченью голодом пан Томаш приступил:

Леченье модное - и в нем источник сил.

Жегота (Томашу): Вас морят голодом?

Фрейенд: Нет, корм ему давали,

Но проглотить тот корм сумел бы ты едва ли.

И, право, он верней аптечных порошков

Перетравить бы мог мышей, клопов, сверчков.

Жегота: И все же ели вы?

Томаш [Зан]: Неделю я крепился,

Потом попробовал и в тот же день свалился.

Все тело стало ныть, как будто принял яд:

Я месяц пролежал без чувств, как говорят.

Не знаю, чем болел, но, если молвить честно,

Врачей здесь не было, и это неизвестно.

Потом я встал, и вот, хотя был слаб и худ,

Окреп, как будто бы рожден для этих блуд.

Отравленная еда поражает самых лучших; Чиховского тоже

...селедками кормили и не давали пить;

...Хоть пополнел он сильно,

Но вряд ли от того, что ел в тюрьме обильно.

Нет, щеки у него отечны и бледны;

но, возможно, именно этого и не доставало для того, чтобы жертва произросла. «Ибо теперь Польша живет, расцветает в тенях земли»* — итак, в условиях самых благоприятных для роста зерна...

Значит, можно допустить, что вся эта действительность (все «Дзяды») с ее символикой и смыслом является действительностью подземной. Здесь я не могу удержаться от небольшого отступления, ибо оно напрашивается, так как выросло из глубины данного сюжета и тоже может быть полезным. Речь пойдет о цвете, ибо «Дзяды» Конрада Свинарского — черно-белые; в этом спектакле почти нет других красок, кроме, если можно так выразиться, разных нюансов черно-белой гаммы. В стране мифа — в подземелье, даже в Елисейских По-

* Перевод дается в прозе, т.к. перевод В.Левика не передает смысла текста А.Мицкевича. (Прим. переводчика).

лях - нет свежих красок и резких цветов, неопределенные - подернутые дымкой и посеревшие - предстают перед нами костюмы участников обряда; с ними не может соперничать элегантный черный траур Пастушки. Столь же блеклы полу-школьные одеяния узников. И кунтуш Старосты на балу у Сенатора, кунтуши! - этот костюм Сарматы, чей крой, цвета, ткань, украшения свидетельствовали о достоинстве носившего его во времена великой Речи Посполитой, итак, теперь этот кунтуш оказался нарядом из царства теней. Белизна рубашки Конрада или платья Эвы не станет контрастом для этой на вид неуловимой гаммы цветов; этим контрастом не будет даже низкопробный блеск бальных туалетов дам. Поистине чужим и зловещим цветом является здесь зелень - та зелень, что растет над землей - зелень, напоминающая о сукне, покрывающем столик, за которым пишут показания, и с формой царских чиновников. Дьявол в черном трико является каким-то привычным и естественно помещенным в гр... х подземного царства, но дьявол обряжен в зеленый сюртук, - и вот он действительно становится страшным. Сенатор, который видит сны, принадлежит подземному царству - у него длинная белая ночная рубашка и даже теплые белые носки. Лишь дневная зеленая форма делает из него совсем не гротескного «ложирателя детей».

Ибо краски, все краски погасли с падением великой Речи Посполитой; вместо шляхетского кунтуша с поясом и кривой турецкой саблей пришел стандартный сюртук девятнадцатого века, потому что - как пишет в своей книге о подлинном конце Королевства Польского Рышард Пшибыльский - «окончилось сарматское празднество»¹⁶.

Через год после премьеры «Дзядов» Конрад Свинарский поставил «Освобождение»¹⁷. Запутанная реальность этого спектакля несет в себе то же противопоставление серого, блеклого мира (например, мир театральных кулис), этого «потустороннего» мира - и сказочных цветов «народной сцены». Конрад говорит:

Польский театр – искусство народа!
Сами построим и сами распишем,
Польшу представим, которою дышим...
Дайте кунтуши, несите жупаны,
сабли кривые, пояс литой!
Дайте холопам холстины, сукманы,
пусть расцветает костел красотой –
ленты засветятся красками всеми,
и золотое припомнится время!
Все по местам, все, магнаты, холопы!*

Итак, опять: краски служат не живому, мертвому. Мир, которого НЕТ, существует как бы благодаря этим краскам, особенно удачно «смотрящимся» в ярком свете театральных прожекторов. Но словно недостаточно было этого символа «золотых времен» – цветного наряда, на сцене появляется обильно накрытый, украшенный бело-красными лентами и бумажными орлами стол. Появляется на фоне сделанного как настоящее надгробия Святого Станислава из Вавельского Собора, вместе с размещенными по бокам переносными образами и войском, этот стол в центре определяет пространство, о котором Хор в третьей сцене воскликнет: «Польша! Польша!», а Предводитель Хора прямо скажет: «Оглядываться на других не станем, но навечно соединим по-братьски руки и хором возгласим святое слово "Польша!"». Этот стол является для всех удобной границей, ведь только что Председатель сказал: «Друзья, усядемся теперь за общий стол и навсегда забудем слово "Польша"». Театральность этой сцены возведена до высочайшей степени; это даже не театр в театре, это уже как будто «Польша в образах», где собственно текст перестает играть принципиальную роль, а главным становится символика и выразительность образов. Итак, невозможно не заметить стола, почти серебряной сервировки и живой картины под на-

* Тексты С.Выспяньского даются в переводе С.Мар по кн.: С.Выспяньский. Драмы. М., Искусство, 1963. (Прим. переводчика).

званием «Великая сарматская жратва», картина является фоном для дуэта Разодетый Шляхтич – Бедный Шляхтич. Но фон – как фон в живых картинах – просто нарисован, а еды в почти серебряных вазах и тарелках НЕТ. Нет и быть не может. Впрочем, по ходу данной сцены еда как бы отсутствует ВСЕ БОЛЬШЕ; сидящие за столом актеры время от времени делают вид, что едят, «обыгрывая» несуществующее угощение. Включенная в искусственный стереотип сарматизма не существующая великая жратва – имеет, я думаю, глубоко парадоксальный смысл и, возможно, означает вот что: и вправду, наверное, когда-то бросали в бульон жемчужину, за которую можно было купить надел земли и десяток-другой душ, и подобную еду справедливо назвали бы грешной. Однако не согрешишь – не покаешься, хотя речь не о том, чтобы взыть к святыням или оные учреждать. Во всяком случае, не здесь – ведь тут все искусственное. Чего стоит миф, сделанный в театральной мастерской и представленный с помощью «перекатывания нескольких оловянных шаров по жестяному желобу, укрытому в кулисах». Нарочитая компрометация стереотипов, демонстративная демифологизация, наконец, коснется содержимого тарелок... До этого момента не-существование еды было бы отсутствием заметным, но еще не парадоксальным. Но, может быть, нельзя освободиться от святости, и как существует фальшивый (или сфальсифицированный) миф, так где-то должен быть настоящий. Большое действие с масками происходит в пространстве сером и пустом. Куда-то пропали, исчезли цветные наряды и реквизиты. Мы точно не знаем, где находится это пространство: там ли, где все – серое, это пустынная и жуткая страна воображения Конрада? Может быть, это замедленный фильм сна, в ритме которого вязнет столько проблем и который, кажется, управляет только этой логикой? Я хочу, чтобы так было, не только потому, что от кошмарного сна можно очнуться; меня это занимает прежде всего потому, что именно во сне – в этой стране без сознания и памяти – таится миф, хотим мы или нет. Но в

И. Яросиньская

конце концов, не стоит спорить о точной локализации действия — оно происходит «по ту сторону», что в данном случае обозначает не театральные кулисы, а, возможно, нечто противоположное *profanum*. А если там, «наверху» или «в высоте», настоящей еды не было именно потому, что ее нельзя профанировать? А если о том, что на самом деле свято, громко не говорят и не выставляют его напоказ? (Стоит сделать в скобках замечание: на сцене нет также подлинного — не карточного — апофеоза: Рождественского видения Святого Семейства.) Извечные человеческие беды и тоска, с которыми всегда так сильно связана потребность мифа, застывают здесь на уровне простого заклятия: «Хочу я, чтобы в летний день, в горячий летний день неподалеку жали рожь». Итак, снова миф, древнейший аграрный миф... Дарует ли он освобождение от Истории?

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Wantowska M. «Dziady» kowieńsko-wileńskie // Ludowość u Mickiewicza. Warszawa, 1958. S. 264. Из этой работы я почерпнула много ценных сведений и примеров.

² Encyklopedia Powszechna S. Orgelbranda. Warszawa, 1864. T. XVII. Hasło «MAK».

³ Ibid. T. XVIII. Hasło «MLEKO».

⁴ Eliade M. Traktat o historii religii. Warszawa, 1966. S. 318

⁵ Eliade M. Sacrum — mit — historia. Warszawa, 1970. S. 156.

⁶ Orzeszko E. Ad astra. // Pisma zebrane. Warszawa, 1950. T. XXXV. S. 32.

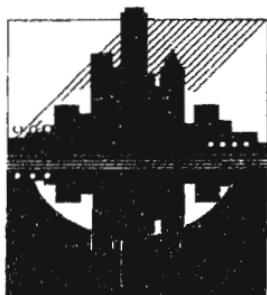
⁷ Цит по: Манн Т. Иосиф и его братья. Т. I. М., 1968. С. 35, 74.

⁸ Ср. Fischer A. Jabłko w obrzędzie weselnym. Lwów, 1931.

⁹ Eliade M. Traktat o historii religii. Warszawa, 1966. S. 343.

От зернышка горчицы до Большой жратвы...

- ¹⁰ Kott J. Cudowny kołatek z Mickiewicza kantorka // Kamienny potok. Szkice. Warszawa, 1981. S. 132-133.
- ¹¹ Cp.: Eliade M. Traktat o historii religii. Warszawa, 1966. S. 423.
- ¹² Cp.: Klinger W. Jak w zabobonie ludowym u nas i w starożytnosci. Kraków, 1909.
- ¹³ Eliade M. Traktat o historii religii. Warszawa, 1966. S. 408.
- ¹⁴ Cp.: Zawisłowicz. Momenty zaduszkowe w obrzędowości świąt Bożego Narodzenia. Warszawa, 1931.
- ¹⁵ Из этих зерен выйдет мука на ту облатку («Тело Господне»), которая в рассказе Яна Соболевского ассоциируется с «детской жертвой» литовской молодежи. Тут нельзя не добавить, что хлеб появляется в третьей части «Дзядов» уже не только в с. «олицком», но самом важном и священном своем качестве: ксёндз ... еще успевает «хлебом и вином» спасти почти обезумевшую душу, смыщущуюся в тюрьме Роллисона. Однако анализ того, каким образом «еда и напитки» языческого обряда превращаются в священную пищу, «Тело и Кровь Господню», далеко выходит за рамки настоящего исследования.
- ¹⁶ Przybylski R. Klasycyzm, czyli Prawdziwy Koniec Królestwa Polskiego. Warszawa, 1983.
- ¹⁷ Исключительно тонкое описание и интерпретацию данного спектакля можно найти в работе: Walaszkowa J. Walka o mit żywy // Dialog, 1981, № 5.



О СТЕРЕОТИПЕ И УБЕЖДЕНИИ В ЛИТЕРАТУРЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ПОЛЬСКОЙ И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ)

Аристотель определял риторику как «способность находить возможные способы убеждения относительно каждого данного предмета»¹. За столетия своего существования и развития риторика создала арсенал правил, связанных с построением текста, ориентированного на убеждение и эмоциональную реакцию адресата. Нынешнюю же актуальность риторики, как верно заметил Е.Зёмек, «следует искать не только и не прежде всего в собрании ее проверенных рекомендаций, а в методологической рефлексии»², которая позволяет расширить наши знания о литературе.

Риторическое высказывание апеллирует к предваряющему его общественному сознанию и в то же время влияет на дальнейшее формирование этого сознания. В этом диалектическом взаимодействии часто происходит рождение долгоживущих общественно-исторических мифов и стереотипов, обладающих исключительной силой убеждения. Стереотип является определенной формой генерализации отдельных явлений, он унифицирует представления об этнических и общественных группах, институтах, явлениях культуры, личностях, событиях и т.д. и выполняет функцию убеждения не в последнюю очередь благодаря удобству и легкости его восприятия. «Он содержит, - замечает Я.Тазбир, - как бы „знания в таблетке“, что весьма существенно в эпоху, когда люди за недостатком времени охотно прибегают к упрощениям. Он потрафляет нашей лени, поскольку апеллирует к имеющимся знаниям, которые приобретены сравнительно легко и легко передаются следующим поколениям»³.

Процесс создания, наследования и обогащения в разные эпохи стереотипов, особенно стереотипов восприятия национальной истории и отношения к другим народам, совершается прежде всего в сфере культуры. В стереотипы могли укладываться явления из разных исторических эпох, и они способны обогащаться новыми символическими знаниями.

Из всех феноменов культуры доминирующую роль в формировании общественного сознания, в том числе с помощью стереотипов, играла литература (во всяком случае до середины XX века, до расцвета кино, телевидения и других средств массовой коммуникации). Это относится и к русской и к польской культуре. По замечанию Я. Иващенко, «польская культура вообще является *par excellence* литературной культурой. Наша философия, наше искусство, наша мысль имели литературный характер. Наши поведенческие образцы, стимулы наших действий были литературными. Это было проклятие нашей политики. И в то же время специфической чертой нашей национальной культуры»⁴.

Рассмотрим несколько примеров становления и развития в польской и русской литературах этнического стереотипа, то есть комплекса устоявшихся представлений одной этнической группы о другой или о самой себе (автостереотип). При этом надо иметь в виду, что эти представления отнюдь не всегда совпадают с точным историческим знанием, что они не являются верным отражением действительности. В то же время, даже если они противоречат фактам, они рождаются и закрепляются в определенных исторических, национальных, экономических условиях и в значительной степени содержат так называемое «зерно истины».

В становлении национальных стереотипов в России и в Польше решающую роль играли такие факторы, как этническое и языковое родство народов, их географическое соседство, их разная конфессиональная ориентированность.

Географическое соседство, общая граница, которая многократно менялась, привязывает друг к другу и побуждает вести диалог. Но отношения между соседями всегда склады-

ваются напряженно. Часто народы родственные и близкие менее способны понять друг друга, чем далекие и чужие. Родственный язык часто воспринимается как порча собственного языка. Чужим многое прощают, но близким часто ничего не хотят простить. Как в семейной жизни.

Противостояние двух соседей порождает общую военную историю. Уже при первом упоминании о Польше и поляках в древнейшей русской летописи «Повесть временных лет» (начало XII в.) говорится о столкновении интересов Руси и Польши. Православный автор этой хроники рассматривает поляков, зараженных, как чумой, латинской верой, запрещает даже пировать с ними и гневается по поводу постоянных набегов соседей, но в то же время утверждает этническое родство русских и поляков, осуждает взаимные споры и претензии.

Отношение между двумя этническими группами, тем более соседними, всегда характеризует противопоставление одного этноса другому, противопоставление «мы» - «они», часто «свои» - «чужие», или, как говорили еще в древнем Риме, - «hospes, hostis». Еще до становления ясно выраженного национального сознания происходило осознание отличия своей этнической группы от иной в плане обычая, конфессии, общественного устройства и языка. Таким образом происходило и постижение «своего», ибо «свое» не только более зримо выступает на фоне «чужого», но и формируется во взаимодействии с ним, оценивается в сопоставлении с ним.

Существенный момент для формирования негативного образа соседа - военные конфликты. Военные столкновения - они перемежались периодами военно-политических союзов - между Россией и Польшей не прекращались на протяжении всей истории, вплоть до XX в. Военно-политический антагонизм, конечно, наложил отпечаток на формирование негативного этнического стереотипа соседа в каждой из национальных культур. Складывание основ такого стереотипа запечатлено в фольклоре, в народных пословицах и поговорках. При этом для польского фольклора характерно, что образ Москвы по степени отрицательного эмоционального накала конку-

рирует с образом Шваба, что вполне объяснимо, если вспомнить метафору о русском молоте и прусской наковальне, между которыми пришлось существовать Польше («Хромой или рогатый, Шваб или Москаль - один черт» - «Kusy czy rogaty, Szwab czy Moskal, djabła wart»).

Явно отрицательное отношение к соседу заключено и в русских поговорках: «Лях и умирает, а ногами дрягает», «Что дальше в Польшу, то разбою больше».

В фольклоре формировался и позитивный автостереотип, часто противопоставленный чужому опыту, что нашло, например, отражение в широко употребляемой в Польше до сих пор поговорке: «Должно - это на Руси, а у нас кто как хочет» («Musi to na Rusi, a u nas jak kto chce»). Соответственно в русском фольклоре: «У нас не в Польше, есть и больше», или «Поляк боек, а русский стоек».

Элементы расхожих представлений о соседе . . . шают из фольклора в историческую письменность, в литературу. Именно здесь происходит литературная стабилизация стереотипов, которые актуализируются в зависимости от общественных потребностей.

В XVI-XVIII вв. в польской литературе складывается негативный стереотип русского соседа, которому приписывались наихудшие черты: дикость, невежество, вероломство и т.п. Для Яна Кохановского (в поэме «Набег на Москву» и ряде других произведений) «спесивый Москвичанин», «язычник жестокий» - представитель «враждебного народа». Веспасиан Коховский называет Москву «ядовитой гарпиеей»; по мнению Вацлава Потоцкого, ее жители - это «вандалы», известные своими «нечеловеческими обычаями», привязанностью к водке и рабской покорностью царю.

Не оставались в долгу перед поляками и русские литераторы, историки, представители государственной и церковной власти. Посол царя Алексея Михайловича при королевском дворе Яна Собеского в Варшаве Василий Тяпкин так писал о поляках: «Нет в них ничего постоянного, потому что, как вольные народы, имеют уста самовольные и незатворенные,

что хотят, то и поют, один так, другой иначе, и ни одному верить нельзя... Нет ни малого постоянства в здешнем народе, нельзя узнать, кто из них прав или крив: все красомовцы, все мудры, все крутятся ехидным поползновением, не только головами, но и самими душами, больше желают несътное свое лакомство удовлетворить, нежели добру общему прибыли и правды»⁵.

Обширная антипольская литература возникла в Московской Руси в начале XVII в. в «смутное время» польской интервенции (появилось много анонимных и авторских повествований, из которых наиболее обширным и популярным было «Сказание Авраамия Палицына», 1620 г.).

В исторической распре между Россией и Польшей огромную роль играли конфессиональные расхождения между католичеством и православием, которые во многом определили до сих пор не изжитые стереотипы восприятия того и другого народа. Типичная для православного духовенства оценка поляков содержится в шедевре русской письменности XVII в. - в «Житии протопопа Аввакума» (около 1673 г.): «Рим давно упал и лежит невсклонно, и ляхи с ним те погибли, до конца враги быша христианом»⁶.

В том же XVII в. царь Алексей Михайлович берет ко двору католика Симеона Полоцкого, который воспитывал царских детей. Первый в России поэт и драматург, писавший по-польски, на латыни и на церковнославянском языке, Симеон Полоцкий выступил проводником западно-европейской, польской культуры в России. Под влиянием произведения европейского масштаба - «Псалтыри» Яна Кохановского - он создает церковнославянскую версию «Псалтыри», так называемую «Рифмоплодную псалтырь» (1680 г.). Однако он был встречен в штыки русскими православными ортодоксами. Патриарх Иоаким писал о нем Епифанию Славенецкому, что этот пришелец «из Града Полотска, державы краля Польского знал только по-латыни да по-польски, а греческого же писания ничтоже знаеще», а потому его силлогизмы суть «веры развращение и тайны истощение»⁷.

Наряду с конфессиональными расхождениями тип национального сознания и тип культуры в соседних странах определяла разница между шляхетской демократией в Польше и державно-монархической властью в России. В XVI в., в котором прослеживаются корни общей польско-русской политической истории и культурного диалога, Иван Грозный претендовал на польский престол, считая себя легитимным, династическим славянским государем в отличие от польского избранного короля (им был Стефан Баторий): «Государи наши не со вчерашнего дня государи, извечные государи», - такой наказ давал он своим послам к Стефану Баторию, а его грамота польскому королю начиналась так: «Мы смиренный Иоанн, царь и великий князь всея Руси, по божиему изволению, а не по многомятежному человеческому хотению»⁸.

В XVII в. шляхетскую демократию в Польше с позиции идеолога централизованного абсолютистского государства и сплочения славянских народов под эгидой русского царя резко критикует Юрий Крижанич, хорват, католический священник, пребывавший в России. В своем трактате «Политика» (1663 г.) он противопоставлял «русское правление» польскому, «самому наихудшему», и нарисовал непривлекательный образ соседа. «Поляки, - писал, в частности, Крижанич, - безмерно и бесконечно восхваляют свою вольность или свободы и глупо да гнусно хулят самовластное правление. Изнеженные, избалованные и привыкшие к роскоши немцы хвалят свои перины, а распущенные поляки хвалят свой беспорядок и твердят пословицу: “Польское королевство держится беспорядком”»⁹. Сочувственно комментирует Крижанич и антипольское стихотворение, тоже осуждавшее «польское правление». Приведу из него отрывок:

Польша — это новая Вавилония...
Сеймы избираются непрестанно,
Люди волнуются постоянно,
Чужеземцы ей управляют,
И все народы ее презирают.¹⁰

Военные, конфессиональные, политические столкновения и противоречия не исчерпывают, однако, всех аспектов взаимоотношений между двумя соседними народами. На их фоне все время продолжается диалог двух культур, в котором ощущимы тяга и отталкивание, любовь и ненависть, восхищение и зависть. В этом постоянном диалоге и складывались взаимные представления друг о друге.

Внимание к Польше побуждало того же Ивана Грозного читать книги в оригинале по-польски (в частности, хронику Марцина Бельского), вести переписку со Стефаном Баторием не только по политическим вопросам. От XVI в. сохранилось лишь несколько переводов с польского на русский, главным образом исторических сочинений, но уже в XVII в. в России идет широкое восприятие польской культуры. При русском дворе образуется влиятельная полонофильская партия, в кругах аристократии приличествовало знание польского языка, в библиотеках было много польских книг, образованный читатель читал в оригинале художественные произведения Я. Кохановского, В. Коховского, С. Яворского, перевод на польский Петра Кохановского книги Тассо «Освобожденный Иерусалим» и др.

Русско-польские литературные связи расширились в XVIII в. Польский язык знали А. Кантемир и В. Тредиаковский. Им интересовался и М. В. Ломоносов, который обращался к исследованиям польских историков М. Сtryйковского, М. Кромера, М. Меховского. В свою очередь работы Ломоносова становятся известными в Польше. В конце XVIII в. появляются русские переводы комедий Ф. Богомольца и В. Богуславского, а польский читатель знакомится с пьесами М. Хераскова и трагедиями А. Сумарокова. Произведения самого известного писателя польского просвещения И. Красицкого начали переводиться на русский язык при его жизни.

Эти - и многие другие - хорошо известные исследователям факты подтверждают, что отношения между соседними народами не сводились к военным конфликтам и распрям на основе религиозной разведенности, что этническая и языко-

вая соединенность способствовала взаимопроникновению культур и взаимопониманию народов. С обеих сторон и тогда, и в более поздние времена было немало людей, искренне стремившихся к сближению Польши и России, к созданию нового типа отношений между ними и нового стереотипа взаимного восприятия. Но участие России в конце XVIII в. в разделах Польши резко усилило противостояние народов, а затем вызвало антирусские национально-освободительные восстания, способствовало стабилизации и доминации в сфере культуры сложившихся ранее предубеждений, недоверия и неприязни к «москалям» в Польше и «коварным ляхам» - в России, несмотря на все знаменательные исключения, несмотря на усилия некоторых представителей просвещенной части русского и польского общества, направленные на сближение двух культур.

Широко известна, например, интернационалистская позиция А.Герцена по польскому вопросу. В более позднее время, в конце XIX в., выдающийся русский философ В.С.Соловьев писал (в работе «Русская идея», 1888 г.) о «гнусной системе русификации, которая <...> нападает на национальное существование, на самую душу польского народа. Обрушить Польшу - значит убить нацию, имеющую весьма развитое самосознание, имевшую славную историю и опередившую нас в своей интеллектуальной культуре, нацию, которая и теперь еще не уступает нам в научной и литературной деятельности»¹¹. Соловьев считал «тираническую русификацию» Польши национальным грехом, тяжким бременем, лежащим на совести России и парализующим ее моральные силы.

Другой русский философ и публицист Г.П.Федотов в XX в. считал главной виной России «нечувствие русского общества к трагедии Польши». Он писал (в 1939 г.): «Когда на Страшном суде народов Россия услышит: «Что ты сделала с сестрой своей Польшей?» - кто, кроме Герцена посмеет сказать слово в ее защиту? Он смеет, ибо за рыцарскую защиту Польши он заплатил потерей друзей, одиночеством, крушени-

ем своего дела. Но на чаше весов перевесит ли его мужественная защита оду „Клеветникам России“?»¹²

Польское восстание 1830 г. вызвало и связанные с ним события: репрессии по отношению к полякам, жестокую цензуру, рост антипольских настроений в России и антирусских в Польше. В атмосфере антипольской кампании в России появилось множество шовинистических стихотворений, авторы которых сегодня практически забыты. Но и такие известные поэты, как Пушкин, Жуковский, Тютчев и др. откликнулись на восстание произведениями, в которых, как у Пушкина, «кичливый лях» противопоставлялся «верному россу» («Клеветникам России») или, как у Жуковского, «коварным вражьим ляхам» припоминались действия Минина и Пожарского («Российская слава»).

В связи с этими стихотворениями уместно поставить вопрос о механизме создания стереотипа на примере политической поэзии, стереотипа, призванного детерминировать образ мышления или поведения адресата. Именно в жанрах политической поэзии XIX и XX вв. в русской и польской литературе риторическая природа стереотипа и его убеждающая функция проявляются особенно отчетливо. Не углубляясь в подробный анализ текстов, отмечу лишь, что в основе поэтического воплощения «польской темы» лежит традиционная для этнического стереотипа оппозиция «МЫ ~ ОНИ». «Наше», позитивное, противопоставляется «чужому, негативному», как, например, в стихотворении М.Лермонтова «Опять народные витии»:

Да, хитрой зависти ехидна
Вас пожирает; вам обидна
Величья нашего заря;
Вам солнца божьего не видно
За солнцем русского царя.

Аналогичное противопоставление у Пушкина: «кичливый лях иль верный росс» («Клеветникам России»), «Ваш бур-

О стереотипе и убеждении в литературе

ный шум и хриплый крик смущили ль русского владыку?» («Бородинская годовщина»).

Воспроизведение традиционного стереотипа, ориентация на публичное его воздействие определяли форму ораторского монолога, прямого обращения к аудитории, а также специфический набор символов, системы намеков и исторических аналогий. Например, у Пушкина в «Клеветникам России» содержится намек на прошлые победы русского оружия:

Иль старый богатырь, покойный на постеле,
Не в силах завинтить свой измаильский штык

.....
Иль русский от побед отвык?

«Измаильский штык» - это о взятии Суворовом в 1790 г. сильной турецкой крепости.

И в «Бородинской годовщине» Пушкин обращается к Суворову, проводя историческую аналогию между поражением восстания и взятием Суворовым Варшавы в 1794 г.:

Восстав из гроба своего
Суворов видит плен Варшавы:
Вострепетала тень его
От блеска им начатой славы!

В.Жуковский в стихотворении «Российская слава» также прославляет резню, учиненную войсками Суворова в варшавской Праге в 1794 г., как историческое возмездие за обиды, нанесенные поляками Москве.

Разрабатывая традиционный этнический стереотип, политическая поэзия и в XIX веке и позднее (например, у Маяковского) синтезирует публицистику и лирическое состояние, апеллирует прежде всего к убеждению, к целеустремленному идеиному и эмоциональному воздействию на адресата, которому оно стремится внушить готовые истины автора. Эти ис-

тины преподносятся, однако, в форме насыщенного вопросами и утверждениями лирического дискурса.

Стереотип воплощается в стихе с помощью размышления, в котором своеобразно совмещаются прошлое и настоящее. Эмоциональность и экспрессивность поэтического текста повышается и за счет «ключевых слов». Например, в «Клеветникам России» ими являются: волнения, спор, вражда, борьба, ненависть, победа.

Наибольшее внимание исследователей закономерно привлекает отношение к восстанию А.С.Пушкина и в этой связи его отношения с А.Мицкевичем. По этому вопросу высказано множество мнений, вплоть до, пожалуй, самого крайнего. Его сформулировал недавно Ян Вальц, который считает, что дружба Мицкевича с Пушкиным «искусственно раздувалась, а на самом деле она сводилась лишь к знакомству; замалчивались антипольские стихотворения Пушкина, на все лады склонялись “Русские друзья”, пренебрегалось тем, что на самом деле написано в стихотворении “Русским друзьям”. А написано так, что если говорить о Москалах, то, по мнению автора “Отрывка”, от них можно ожидать всего наихудшего, даже если они друзья»¹³.

Но это, конечно, не так. Из одной крайности (во многих советских работах затушевывался принципиальный спор между Пушкиным и Мицкевичем) не стоит бросаться в другую. Отношения Мицкевича и Пушкина надо рассматривать в сложном историческом контексте.

Взгляды поэтов существенно разнились по многим проблемам русско-польских отношений, русской истории, роли в ней Петра I. Проявившиеся в их творчестве (у Пушкина - в стихотворениях «Перед гробницею святой», «Клеветникам России», «Бородинская годовщина», в поэме «Медный всадник»; у Мицкевича в третьей части «Дзядов») эти различия действительно приводили к упрочению сложившихся негативных этнических стереотипов. Но в то же время нельзя забывать об исключительной плодотворности пребывания в России для расцвета творческого гения польского поэта, как и о

том факте, что по словам А. Витковской, «русские совершили открытие, последствия которого трудно переоценить: они открыли Мицкевича для себя, но также и для нас, и для него самого. В Польше Мицкевич еще долго считался бы самозванным претендентом на литературный Парнас»¹⁴. Нельзя игнорировать факты, свидетельствующие и о взаимной личной симпатии Пушкина и Мицкевича, о неугасаемом интересе поэтов друг к другу и культуре, представляемой ими, и об их творческой близости, которая была могучим катализатором в глубоко самобытных и оригинальных поисках великими поэтами новых путей в поэзии. Множество таких фактов давно стали достоянием не только славистов, но и широких кругов читателей.

Особняком в русской поэзии, откликнувшейся на восстание 1830 г., стоит стихотворение А. Одоевского «При известии о польской революции» (впервые опубликованное лишь в 1861 г. в Лондоне). В нем восстание расценивается как борьба братского народа за свободу:

Вы слышите: на Висле брань кипит!
Там с Русью Лях воюет за свободу.
Słyszycie, nad Wisłą bitwa kipi:
Tam z Rusią Lach o wolność walczy.
(Перевод Я. Ивашкевича).

Стихотворение Одоевского, как и некоторые другие произведения, свидетельствует об иной, нежели преобладающая, тенденции в русской литературе того времени о Польше. Однако эта тенденция не повлияла на изменение стереотипа, овладевшего массовым сознанием. Это относится и к другим историческим эпохам, в которых и в польской и в русской литературах появились произведения, с симпатией рисующие представителей соседнего народа.

В Польше огромную роль в процессе стабилизации этнических стереотипов сыграл романтизм, как литературное и общественно-культурное движение. Можно согласиться с

Я.Ивашкевичем, который назвал романтизм «эссенцией» польского художественного творчества и всей польской жизни. «Это генеральная непрерывная линия нашей культуры и в то же время это линия нашей жизни», ¹⁵ - писал Ивашкевич.

Именно в романтических произведениях утверждается автостереотип поляка, главной чертой которого является неистовый протест личности, способность к жертвам и неспособность к смирению. Так воспринимался и воспринимается образ поляка и многими русскими писателями и философами. Тот же Г.Федотов писал о польском национальном характере в сопоставлении с русским: «Если бы нам хотя в малой доле той любви к свободе, которая в чистом виде, в национально-аристократической исключительности губит Польшу! Ее отрава была бы нашим спасением»¹⁶.

Самохарактеристика поляка в романтической (да и последующей) литературе складывалась в противопоставлении образу русского.

Канон «дороги в Россию» был создан А.Мицкевичем, за которым последовал легион подражателей. «Поэзия эпигонов, - отмечает М.Янион, - состояла почти из одних штампов, стереотипов. В огромных размерах умножались тексты великих романтиков, прежде всего Мицкевича - это вредило поэзии, но вредило и самому Мицкевичу... То, что блистало новизной в поэзии Мицкевича, часто воспринималось на уровне ее эпигонской популяризации»¹⁷.

В описании России в «Отрывке» III части «Дзядов» Мицкевич подчеркнул экзотику русской природы и ее отличие от польской, своеобразие русских обычаев, образа мышления, общественного устройства, отношений между людьми. Россия для Мицкевича — «чужая, глухая, нагая страна»*, столицу которой — Петербург — «построил сатана». Лица ее людей «подобны доныне земле их — пустынной и дикой равнине», а глаза их «чужды смятению» и «грусти состраданья», «пусты и безлюдны». Этот «обездоленный народ» знает лишь

* Все цитаты из «Отрывка» - в переводе В. Левика.

один герой - «герой неволи». Над всем властвует царь - деспот, но главное - согласие общества на тиранию, на «мундир, этап, Сибирь, остроги, плети», отсутствие у русских стремлений к свободе, к избавлению от рабства.

Примером стереотипизации образа могут быть и более ранние поэмы Мицкевича «Гражина» и «Конрад Валленрод», казалось бы, далекие от русской темы. Но по меткому наблюдению З.Митосек, эти произведения, «направленные на поэтическое воссоздание прошлого, под маской исторического описания содержат политический намек, но не против Пруссии, а против царской России... Орден Крестоносцев был криптонимом России, а боровшиеся с ним герои - врагами царского государства»¹⁸.

Другой выдающийся польский романтик З.Красиньский писал о наследственной польской враждебности к России:

...bo z mlekiem matki wyssałem,
że was niecierpieć jest święcie i pięknie!
I ta nienawiść mojem dobrem całem.

...я всосал с молоком матери,
что не любить вас свято и прекрасно!
И эта ненависть - вот все мое богатство.

Польский романтизм перенял, дополнил и «романтизировал» существовавший ранее в польской культуре негативный образ России, который в упрощенной, экспрессивной и стереотипной форме, определившей его живучесть и распространенность, вошел в историческую память следующих поколений.

Я не ставил своей задачей проследить дальнейшее бытование и эволюцию стереотипов в польской и русской литературах. Отмечу лишь, что польский вопрос и соответственно образ поляка не исчезает из русской литературы на всем протяжении XIX и XX веков, вплоть до наших дней. При этом преобладает в ней отрицательный тип поляка, не только в многочисленных произведениях второстепенных писателей,

как Загоскин, Кукольник или Полонский, но и у таких всемирно известных писателей, как Гоголь, Тургенев, Лесков, Лев Толстой (в первой половине творчества), Достоевский, Горький и Маяковский. Оговорюсь также, что этот доминирующий стереотип не был единственным и обязующим. Русская литература создала также весьма симпатичные образы поляков, чаще всего ссыльных, жертв преследования, людей высокой морали и чувства собственного достоинства, самоотверженных, чутких к чужой беде. Такие типы поляков вывели, например, В.Короленко и Л.Толстой (в позднем периоде своего творчества).

Изучение культурных стереотипов относится к области относительно молодой дисциплины в рамках сравнительного литературоведения, именуемой западными учеными «имагологией» или «симиджологией», исследованием того, как представлена жизнь других народов в литературных и паралитературных (летописи, хроники, путевые заметки, дневники, письма и т.д.) произведениях¹⁹.

Имагология ставит своей задачей выявить истинные и ложные представления о жизни других народов, стереотипы и предубеждения, существующие в общественном сознании, их происхождение и развитие, их общественную роль и эстетическую функцию в художественном произведении. В последние годы в Польше появился ряд исследований, рассматривающих польско-русские литературные отношения под этим углом зрения (прежде всего в средние века и новое время)²⁰. Но поле для исследований здесь все еще достаточно обширно. Есть целый ряд пока еще мало или совсем не затронутых аспектов изучения проблем, в том числе и рассмотрение разного рода стереотипов (не только этнических) в системе литература - риторика - убеждение.

Новый аспект в изучении польско-русских исторических и культурных связей ни в коем случае не сбрасывает со счетов значительных достижений в этой области русских и польских исследователей, в том числе послевоенного времени. Но следует все же признать, что в советский период упор делался

О стереотипе и убеждении в литературе

лишь на освещение того, что сближает народы, без внимания оставлялась важнейшая социокультурная проблематика. Первостепенное место уделялось революционным связям, изучение которых считалось единственным возможным вкладом в интернациональное воспитание трудящихся, в укрепление взаимопонимания и дружбы народов двух соседних стран. Нет нужды доказывать научную несостоятельность и общественно-политическую ущербность однобокого и тем самым обединенного изображения историко-культурных процессов.

Можно сказать, что отношения между Россией и Польшей веками складывались как отношения дружбы и тяжбы. Забвение одного из членов этой формулы мешало и мешает пониманию общности и своеобразия историко-культурного развития Польши и России. В 1918 г. Н.А.Бердяев писал: «Польско-русский вопрос ставится и самими поляками и русскими слишком внешне, в плане политическом, и решение его колеблется в зависимости от колебания политических настроений и военных удач»²¹.

Политизация исследований польско-русского вопроса в советский период продолжалась и даже усилилась - уже в духе коммунистической идеологии, а после войны - и с целью построения единого социалистического сообщества в духе советизации, выступившей наследницей русификации Польши в дореволюционные годы. Решительный пересмотр подобного подхода к теме - одна из актуальных задач русской славистики. Столь же важной задачей является и изучение возможностей разрушения традиционных этнических стереотипов, как это делали, например, по отношению к польскому автостереотипу В.Гомбрович, С.Дыгат, С.Мрожек. Историко-культурная, в том числе литературная и литературоведческая рефлексия на эту тему, несомненно, будет способствовать преодолению сложившихся противоречий, что так важно для будущего наших народов.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Аристотель. Риторика // Античная риторика. М., 1978. С. 19.
- ² Ziomek J. O współczesności retoryki // Teoretycznoliterackie tematy i problemy. Wrocław, 1986. S. 100.
- ³ Tazbir J. Stereotypiczny żywot twardy. // Mity i stereotypy w dziejach Polski. W., 1991. S. 29.
- ⁴ Iwaszkiewicz J. Linia naszego życia // Polityka. 1978. № 43.
- ⁵ Цит. по: Соловьев С.М. Сочинения. Кн. VI. История России с древнейших времен. М., 1991. С. 500.
- ⁶ «Изборник» (Сборник произведений литературы древней Руси). М., 1919. С. 660.
- ⁷ Остен. Памятники русской духовной письменности XVII в. Казань, 1865. С. 70.
- ⁸ Ключевский В.О. Русская история. Кн. I. М., 1993. С. 504.
- ⁹ Крижанич Ю. Политика. М., 1965. С. 491.
- ¹⁰ Там же. С. 549.
- ¹¹ Русская идея. М., 1992. С. 198.
- ¹² Федотов Г.П. Польша и мы // Защита России. Париж, 1988. С. 266.
- ¹³ Jan Walc. Architekt walki. Chomotów, 1991. S. 194.
- ¹⁴ Witkowska A. Mickiewicz. Słowo i czyn. W., 1975. S. 54.
- ¹⁵ Iwaszkiewicz J. Op. cit.
- ¹⁶ Федотов Г.П. Ук. соч. С. 268.
- ¹⁷ Janion M. Gorączka romantyczna. W., 1975. S. 15.

¹⁸ Mitosek Z. Literatura a stereotypy. Wrocław, 1974. S. 81.

¹⁹ См. например: Diserinck Hugo. Zum Problem des «images» und «mirages» und ihrer Untersuchung im Rahmen der vergleichenden Literaturwissenschaft // Arcadia, 1. 1966; Fischer Manfred S. Komparatistische Imagologie // Zeitschrift für Sozialpsychologie, 10. 1979 1; Mitosek Z. Literatura a stereotypy. Wrocław, 1974.

²⁰ Например: Kępiński A. Lach i Moskal. Z dziejów stereotypu. Warsz. - Kr., 1990; Orłowski J. Z dziejów antypolskich obsesji w literaturze rosyjskiej. Warsz., 1992; Giza A. Polaczkowie i Moskale, wzajemny ogląd w krzywym zwierciadle (1800-1917). Szczecin, 1993.

²¹ Бердяев Н.А. Судьба России. М., 1990. С. 153.



О ДВУХ ПОДХОДАХ К ИЗУЧЕНИЮ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОГО ЖАНРА

Изучающему произведения историко-литературного жанра приходится рассматривать их с двух противоположных точек зрения - исторической и художественной. Противоположность этих подходов к оценке означенных произведений сводится, очевидно, к самому общему различию между наукой и искусством. Но у исторических сочинений должен быть и особый предмет познания, позволяющий причислять их к одному и тому же роду, - иначе мы не отличали бы разысканий историка от наблюдений публициста, историко-литературный жанр от социально-бытового и т.д. Таким образом, нам надо попытаться выяснить, каков же этот особый предмет исторического познания.

Прежде всего заметим, что ни степень увлекательности повествования, ни его достоверность, ни масштабность картин, ни упоминание реальных событий и лиц никакого света на поставленный вопрос не проливают.

Монографии Е.В. Тарле «Наполеон» и «Талейран» читаются с не меньшим увлечением, чем многие исторические и неисторические романы. Мы не колеблясь относим к историко-литературному жанру бесчисленное количество вещей, наvodящих тоску, поражающих убогостью воображения, и в историческом плане не делаем никакой разницы между ними и, скажем, такими шедеврами, как «Война и мир» Л.Н. Толстого, «Камо грядеши» Г. Сенкевича, гуситская трилогия А. Ирасека («Между течениями», «Против всех», «Братство»), «Под игом» И. Вазова, «Время смерти» Д. Чосича и др.

Вряд ли исторический исследователь обогатит свои знания достоверными реалиями, прочитав такие чудесные поэмы А. Мицкевича, как «Гражина» и «Конрад Валленрод», или популярнейший роман Г. Сенкевича «Огнем и мечом», где грубые искажения исторической истины и явные натяжки видны невооруженным глазом. Тем не менее это нисколько не умаляет их художественной впечатляемости. Затянувшийся спор о подлинности «Слова о полку Игореве», кажется, решился в пользу его защитников, и историки с полным основанием могут обращаться к этому памятнику как к источнику исторических сведений. Но даже если бы и была доказана его подложность, художественная ценность «Слова о полку Игореве» от этого нисколько не пострадала бы. Доказательством тому «Краледворская рукопись» и «Зеленогорская рукопись» В. Ганки, подложность которых, как и «Поэм Оссиана» Дж. Макферсона, достоверно установлена, но это не только не перечеркнуло их значения как художественных произведений, а скорее, наоборот, укрепило и расширило их славу, доказав неограниченные возможности человека вживаться в иной, канувший уже в Лету мир чувств и воззрений далеких предков.

Масштабность картин, равно как и наличие в них изображений подлинных лиц и событий, тоже не подводят нас к решению вопроса. Мы признаем историко-литературными сочинениями не только такие грандиозные творения, как циклы исторических романов Ю. И. Крашевского или А. Ирасека, но и небольшие отрывки какой-нибудь поэмы или пьесы, вроде фрагмента задуманной Ю. Словацким исторической драмы «Золотой череп». И в то же время мы считаем, что «Чапаев» Д. Фурманова, «Тихий Дон» М. Шолохова, «Хождение по мукам» А. Н. Толстого, «Хвала и слава» Я. Ивашкевича и им подобные вещи - это не исторические романы, а произведения из современной жизни.

Иначе обстоит дело с исторической наукой, которую тоже представляют как многотомные труды, так и небольшие исследования, но которая в отличие от литературоведения избегает разграничения прошлого и настоящего. Она даже

включает в себя целый раздел так называемой новейшей истории, освещающий современную, текущую жизнь. Это обязывает нас ответить на вопрос: чем же отличается эта новейшая история от предшествующей ей по предмету познания? Очевидно, только тем, что история в строгом определении этого понятия безальтернативна - она являет собою законченный процесс, который нельзя уже ни переделать, ни поправить, тогда как живой процесс развития, служащий объектом исследования специалистов по новейшей истории, не может быть безальтернативным, как сама текущая жизнь, перед которой всегда открывается возможность выбора двигаться вперед, назад или в сторону. Это, казалось бы, незначительное различие имеет, однако, весьма существенное значение при определении особого предмета собственно исторического познания. На деле специалисты по новейшей истории, какой бы богатой ни была их эрудиция, обречены стоять на позиции полупублицистов. Монография Д.А. Волкогонова «Триумф и трагедия: Политический портрет И.В. Сталина», снискавшая ему громкий титул известного историка, имеет не больше оснований называться историческим исследованием, чем, скажем, публицистическое сочинение А.И. Солженицына «Архипелаг ГУЛАГ». Разница между ними лишь в степени таланта, но не самого подхода к рассмотрению предмета. Да и сами специалисты по новейшей истории с большим недоверием относятся, например, к мемуарам наших выдающихся военачальников времен Великой Отечественной войны, справедливо полагая, что заангажированность, излишняя заинтересованность авторов в живом для них процессе мешала им придерживаться позиций вполне беспристрастного, стороннего наблюдателя. Но то же самое надо сказать и о самих историках. Как ни стараются они быть беспристрастными, объективными, они не могут бесчувственно относиться к текущей жизни, окружающей их. Историю надо уметь чувствовать, современность же дает знать о себе сама собою. Так, «История всемирной литературы», которая первоначально планировалась в десяти томах, сократилась до восьми - современные события

О двух подходах к изучению произведений...

«сыели» историю. Словом, для того, чтобы относиться к событиям безучастно, объективно, в них не надо участвовать; а это возможно лишь удалившись от них на определенную временную дистанцию, когда общественная жизнь становится уже не твоей и ее можно рассматривать с позиции стороннего наблюдателя.

Если мы зададимся вопросом, какова же протяженность этой дистанции, то выяснится, что она равна примерно жизни одного поколения. Одно и то же событие для одного писателя остается еще современным, для другого - становится уже историческим. Так, романы М.Балуцкого (1837-1901) «Пробуждение» (1864) и «Молодые и старые» (1866), повествующие о январских событиях 1863 г. и предшествующих им, - это произведения из современной жизни, в то время как «Верная река» (1912) С.Жеромского (1864-1925), в которой рассказывается о том же повстанческом движении, - это уже историческая повесть. Вся разница тут лишь в том, что первый из них был очевидцем и даже участником изображаемых событий, второй - родился уже после них.

Хотя историческая наука сконцентрирована на решении острейших задач текущей жизни и обращена к будущему (о прошедшем пишут, однако, для современников и их потомков), историю предстоящего никому еще не приходило в голову писать, и романы Жюль Верна «С Земли на Луну» и «20000 лье под водой», хотя и оказались на поверху пророческими предсказаниями, мы относим не к историческому, а к научно-фантастическому жанру. Будущее отсекается от исторического времени. Настоящее же, как мы видели выше, только соприкасается с ним, являясь переходным, промежуточным временем между прошлым и будущим. Таким образом, бесспорно, что особым предметом собственно исторического познания может быть только прошлое.

При ближайшем рассмотрении выясняется, однако, что и такое определение слишком огульно. Эпос, в недрах которого зарождалась история, весь в далеком прошлом, однако мы не относим его ни к историко-литературному жанру, ни к исто-

рической науке - именно потому, что этот род устного поэтического творчества отмечен еще печатью так называемого эпического времени. Эпическое время представлялось целостным, нераздельным в своей слитности прошлого, настоящего и будущего, как бы замкнутым в кругу повторяющейся смены времен года. На его разложение ушли многие века, пока наконец явилась догадка, что время бесконечно и, дробясь на периоды, обновляется по каким-то своим законам развития.

Стало быть, прошлое вообще само по себе еще не составляет предмета истории - совершенно так же, как язык вообще, изучавшийся классической филологией вместе со всеми связанными с ним явлениями, не есть еще специальный предмет лингвистики. Для того, чтобы прошлое стало особым предметом специального познания, необходимо, чтобы оно рассматривалось под определенным углом зрения, или с позиций того подхода, который принято называть принципом историзма.

Но что такое историзм? При всей кажущейся простоте этого понятия, оно на самом деле есть сложный продукт взаимодействия ряда элементов. Важнейшие слагаемые историзма - объяснение происхождения вещей (генезис), достоверность фактов (что и как было на самом деле), хронологическая последовательность событий и явлений, временная дистанция между ними - были известны еще в далекой древности. Однако идея зависимости человеческих судеб от внутренних изменений общественного уклада жизни во времени - идея внутренней временной обусловленности общественного развития, на основе которой разрозненные элементы историзма цементируются в единое целое, в понятие собственно исторического времени, - многие века отсутствовала. Для ее возникновения не было объективных предпосылок и главной из них - соответствующего темпа развития. Пока сын жил, как его отец, и оба считали идеалом жизнь своих далеких предков (эпическое время), то есть пока социальные изменения совершались неприметно, черепашьими темпами, растягиваясь на многие поколения, до тех пор никакие крутые перемены в судьбах людей - ни миграции народов, ни нашест-

вия, ни войны, ни гибель целых племен и народностей - не могли породить понятие исторического времени, пробудить сознание зависимости человеческой жизни от временных перемен в общественном укладе. Поэтому принцип историзма не был известен ни «отцу истории» Геродоту, толковавшему об изменениях в природе и обществе; ни Фукидиду, придававшему первостепенное значение политической жизни; ни Полибию, стремившемуся к созданию картины всемирной истории; ни Аппиану, пытавшемуся разобраться во внутренних, в том числе экономических причинах событий; ни Тациту, ни Флавию, ни Боссюэ, ни Ф.Бэкону. Сознание историзма стало пробуждаться лишь после Английской буржуазной революции, впервые, с глубокими последствиями для всей Европы, потрясшей до основания окостеневший феодально-сословный уклад и тем донесшей до сознания мыслящих людей, что завтра, именно вследствие перемен во внутреннем общественном укладе их отношений, их дети будут жить иначе, чем они, их отцы, сегодня. Первым, кто четко осознал и выразил идею исторической обусловленности явлений общественной жизни, был итальянec Дж.Вико, изложивший «Основания новой науки об общей природе наций» (1725). Однако интенсивное утверждение историзма, породившее романтизм, началось лишь после Великой Французской революции и Наполеоновских войн, потрясших всю Европу.

Для романтиков историзм становится едва ли не самой главной чертой их творчества. Правда, у них историзм еще сливаются с экзотикой, с их пристрастием ко всему необыкновенному, исключительному и еще овеян духом приключенческих похождений вообще. Это нетрудно обнаружить и в упомянутых поэмах А.Мицкевича («Гражина», «Конрад Валленрод»), в романтической поэме Ю.Словацкого «Ян Белецкий», в его исторических пьесах «Миндовг», «Мазепа», «Горштынский» и др. Предпочтение собственно историческим подвигам героев отдается также в исторических романах А.А.Бестужева-Марлинского («Роман и Ольга, повесть 1396 года», «Наезды»), польского романика М.Чайковского (романы «Верни-

гора», «Кирджали», «Гетман Украины») и многих других. Тем не менее для романтиков историзм становится уже принципиальной, отличительной особенностью их эстетического отношения к действительности.

Что касается писателей доромантической поры, то, мне кажется, у нас нет веских оснований относить их сочинения о предках к произведениям собственно историко-литературного жанра. Исторические пьесы Шекспира, равно как и многочисленные сочинения классицистов на сюжеты из прошлого, отличаются от их произведений на современную тему только декорацией, да тем, что герои наряжаются в одежду предков, но их образ мыслей и чувств, их поведение почти невозможны, немыслимы в условиях той эпохи, которую они якобы представляют. Сказывается непроизвольная модернизация прошлого. И она объясняется не недостатком способности писателей доромантической поры вживаться в чуждый им мир вымерших поколений, а тем объективным обстоятельством, что чувство историзма еще не внедрилось в общественное сознание, и не было возможности представлять на сцене, в картине и литературе людей минувшего времени иными, чем были они сами. Когда же историзм глубоко укоренился в обществе, то даже писатели, идейно тяготеющие к антиисторическим взглядам, но одаренные чутьем художественной правды, уже не смогут противостоять историзму в изображении времен давно минувших лет. К таким писателям я отношу, в частности, польскую романистку З.Коссак-Шуцкую, представительницу католического течения, повести и романы которой («Благословенная вина» (1924), тетралогия «Крестоносцы» (1935), «Прокаженный король» (1937) и др.) пользовались в Европе широкой известностью.

На склонность Коссак-Шуцкой к антиисторическому взгляду указывают не ее нудные морально-религиозные поучения, снижающие эффект воздействия ее остросюжетных произведений, а концепция автора, согласно которой все произошедшие в прошлом события были предназначены свыше Пророчеством. Такая идейная тенденция в сущности сродни

фатализму, несовместимому с признанием закономерности исторического развития. Но при этом Коссак-Шудская уже отлично знала и чувствовала, что минувшая жизнь во многом непохожа на современную и будущая будет существенно иной, и это знание в единстве с острым эстетическим чутьем побуждало ее выявлять и подчеркивать как раз те особенности, которыми минувшее время отличалось от современного. Самые дикие предрассудки, небылицы, о которых распространялись упорные слухи, суеверие и тому подобные колоритные приметы духовной атмосферы минувшего служат целям характеристики особой психологии и причудливого, на наш взгляд, поведения людей, служат средством раскрытия эпохи изнутри, а не простым реквизитом, как у писателей доромантической поры. Поэтому даже при антиисторической идейной тенденции повести и романы Коссак-Шудской нельзя отнести ни к какой иной разновидности сочинений, как только к произведениям историко-литературного жанра. По-своему она исторически правдива, хотя и далека от научной истины.

Охарактеризовав особый предмет исторического познания, мы можем теперь перейти к анализу тех двух противоположных подходов, которые отличают научные исследования от художественного изображения. Коротко говоря, эта противоположность подходов обуславливается различными задачами науки и искусства вообще.

Для науки важнее всего фактическая достоверность, без которой нет и не может быть никакой истины; для искусства же особое значение имеет та условность, которая придает ему эстетическое отношение к действительности.

Эстетическое отношение к вещам порождается их красотою, которая есть не что иное, как качество формы, осознаваемое как чувственно приятное. Но различать и оценивать вещи по качеству их формы можно лишь при условии, если последняя отделяется от своего содержания - иначе наше отношение к познанию действительности будет неизбежно опытным, непосредственно чувственным, утилитарным. Так,

красотою яблока вы можете наслаждаться лишь до тех пор, пока не начинаете есть его; в натюрморте же оно вообще не фрукт. Уже из этого примера видно, что эстетическое отношение к действительности достигается двумя возможными путями - естественным способом, то есть в созерцании, когда предмет является только с одной внешней стороны, и искусственным способом, когда тот же предмет заменяется его образом, подобием, подделкой, подражанием, имитацией, чем собственно и занимается искусство. Оно только тогда и прекрасно, когда не выходит за пределы условности. Поясним нашу мысль двумя примерами. Представим себе сцену, на которой юморист-сатирик разыгрывает какого-нибудь подвыпившего типа; публика от души, весело и заразительно хохочет; ей доставляет удовольствие у *мене* этого человека перевоплощаться, забывать себя в другом, так сказать, растворяться в нем (артист, который прикидывается, притворяется кем-то - плохой актер). Но вот на эстраду врывается какой-нибудь действительно полупьяный забулдыга и начинает кривляться - «игра» такого гастролера произведет на зрителей прямо противоположное действие, им станет не до смеха. Другой пример. Средствами панорамного кино можно повысить эффект участия зрителей, когда, например, поезд с экрана устремляется в зал и публика в испуге вскаивает с мест (такой случай имел место при демонстрации фильма братьев Люмьер «Прибытие поезда»), или когда зрителя в панорамном кинотеатре начинает укачивать до явно выраженных проявлений морской болезни. В обоих случаях мы выходим за пределы той условности, которая обеспечивает искусству эстетическое отношение к действительности, несовместимое с утилитарным. Без определенной условности искусство не может быть прекрасным, и это в равной степени касается всех «измов», разница только в характере условности: у романтика она иная, чем у реалиста, у натуралиста иная, чем у символиста, и т.д. Поэтому при анализе произведений историко-литературного жанра не следует упускать из виду, что фактическая достоверность картин и образов еще не играет решающей роли в оцен-

О двух подходах к изучению произведений...

ке их эстетического значения. Часто бывает даже так, что чересчур скрупулезное следование писателя за реальным ходом исторических событий, насыщение повествования достоверными фактами, речениями, соответствующей эпохе лексикой и т.п., не достигая цели научного познания, в то же время резко снижает художественную выразительность таких сочинений. Эффект получается примерно такой же, как в сцене, когда место лицедея занимает реальный подвыпивший субъект. Тут явно смешиваются задачи научного и художественного познания истории.

Историк может строить различные гипотезы. Но, не зная в точности фактов, он не имеет права заполнять многочисленные пробелы в достоверной истории своими вымыслами. Между тем это как раз и входит в задачу художника. (Это убедительно доказал Г. Сенкевич в своей публичной лекции «Об историческом романе», 1889). Романист может заставить известного исторического деятеля побывать там, где он никогда не был; повстречаться с людьми, с которыми он не встречался, или которых вообще не существовало; вложить в его уста то, что он не говорил, но что говорилось другими, живо обсуждалось в его время; при этом важно только то, чтобы сказанное этим героем соответствовало его характеру, его общественно-му положению и конкретной ситуации - словом, чтобы оно было правдоподобным, чтобы читатель поверил рассказу. В этой связи небезинтересно вспомнить о той критике, какой подвергся А.Н. Толстой во время обсуждения романа «Петр Первый» (об этом случае поведал пишущему эти строки очевидец). Один из выступавших с увесистой папкой документов в руках доказывал, что писатель выдумывает, чего не было, слишком вольно обращается с историческими источниками, приписывает сказанное одним лицом другому и пр. и пр. Блестяще обосновав свое обвинение, выступавший с пафосом воскликнул: «Так кому же мы должны верить, историкам или товарищу Толстому?!» На что последний ответил: «Ну, что за вопрос, конечно, мне!» И он был глубоко прав. Истинность верного утверждения ученого нисколько не зависит от того,

верят ему или нет; правдивость же художественного повествования резко снижается, как только читатель перестает верить слову писателя, чувствовать и представлять то, о чем рассказывается, независимо от того, было ли так на самом деле или нет. Ради занимательной интриги романист может позволить себе даже сознательное смещение хронологии и, основываясь на скучной легенде, как, например, Ю.И.Крашевский в «Старом предании», развернуть ее за счет источников, относящихся к более позднему времени или же к характеристике жизни родственного народа (чехов и др.).

Здесь, однако, возникает вопрос: если писатели могут отклоняться от реальной действительности и даже преднамеренно пренебрегать ею, искажать ее, то вправе ли мы вообще говорить о какой-то художественной правдивости произведений историко-литературного жанра? В сущности это вопрос о различии правды и истины. Правд столько, сколько людей на земле, у каждого своя правда, она предполагает только добросовестность свидетельства. Истина же всеобща и едина, и не мы владеем ею, а она нами; мы только скромные орудия ее познания, каждый стремится постигнуть ее, приблизиться к ней, но это удается далеко не всем и не всегда. Если мы учтем различие между правдой и истиной и примем во внимание обязательную для искусства условность изображений, то мы и получим почти исчерпывающее объяснение того, почему некоторые произведения историко-литературного жанра, вроде романа Сенкевича «Огнем и мечом», несмотря даже на грубые искажения истории, раскритикованные и украинским историком В.Антоновичем, и польским писателем Б.Прусом, тем не менее производят неотразимое эстетическое впечатление - впечатление художественной правды. Дело в том, что именно в таком превратном свете воспринималась героями Сенкевича их борьба с украинским народом и воспевалась ими в том условном былинно-богатырском стиле, который перенял романист. А между тем для художника нет ничего важнее, чем заставить читателя смотреть на мир людей изображаемой эпохи их глазами, проникаться их переживаниями,

разделять их предрассудки, радости и огорчения. Короче, задача романиста - заставить читателя условно испытать на себе все то, что действительно испытывали изображенные им действующие лица (см. «Что такое искусство?» Л.Н.Толстого).

Тут возникает очередной вопрос: а зачем нужно это двоякое познание истории - научное и художественное? Нельзя ли обойтись раскрытием одной истины, минуя правду? Ответ на поставленный вопрос верно наметил Б.Прус. В одной из своих «хроник» (см. «Kurier Warszawski», 1885, № 18) польский писатель справедливо заметил, что с помощью понятий человек способен объять весь мир, но ему не хватило бы и десяти веков, чтобы на опыте испытать жизнь других, а не со-прикоснувшись с нею, ее не поймешь. Проблема поставлена правильно. Биологическим путем мысли не передаются по наследству, и если бы они не подкреплялись живыми соками из источника чувственного опыта, понятия засохли бы на растущем древе познания. Попросту говоря, люди, обитающие в различных уголках земного шара, как и жившие в разное время, перестали бы понимать друг друга - соединяющая их цепь отвлеченных понятий распалась бы. Избегать этого помогает науке искусство: эстетическим освоением мира оно оживляет абстрактные научные построения. Таким образом, и в познании истории ученый и художник идут рука об руку, поддерживаая друг друга.

Не следует только впадать в крайность и думать, что противоположность двух подходов к оценке произведений историко-литературного жанра исключает совместимость научной истины с художественной правдой и что только удалением от фактической достоверности достигается эстетическая выразительность картин и образов. Воображаемое тоже бывает фактически достоверным. Средневековый человек был убежден, что Солнце вращается вокруг Земли, и приписывать ему иное, новейшее понимание значило бы попирать и историческую истину, и художественную правдивость. Разница между историком и художником в отражении таких фактически достоверных явлений сводится лишь к тому, что ученый

прямо укажет на ошибочность такого неверного понимания, проанализирует его происхождение и т.д.; романист же этого делать не станет; наоборот, он подчеркнет это как фактически достоверное и даже резко преувеличит, чтобы дать почувствовать современному читателю, какой на самом деле казалась и как осознавалась нашими предками окружавшая их действительность. Только такие заблуждения и отступления от фактической достоверности («искажения истины») не противоречат художественной правде. Искажения же иного рода - они чаще всего связаны с модернизацией прошлого и объясняются либо беспаланностью, либо преднамеренным извращением истории в низменных целях идеологической обработки общества - несовместимы как с научной истиной, так и с художественной правдой. Словом, правда, как и истина, не терпит лжи, и справедливо утверждение Л.Толстого, что только правда была, есть и будет всегда прекрасной. Поэтому эстетически впечатляющие произведения, как правило, оказываются и наиболее верными с исторической точки зрения, и они-то называются художественно правдивыми. Роман Г.П.Данилевского «Черный год» о пугачевщине уступает «Капитанской дочке» А.С.Пушкина в эстетическом отношении и вместе с тем оказывается исторически менее глубоким, чем пушкинское произведение. Г.Сенкевич и Д.С.Мережковский - писатели крайне тенденциозные. Но если к автору «Камо грядеши» и его единомышленники, и его идейные противники относились с одинаковым признанием, то автора трилогии «Христос и Антихрист» нещадно поносили и те и другие. По своей исторической эрудиции Мережковский, пожалуй, превосходит Сенкевича, но ему явно недостает умения последнего распоряжаться своими знаниями, отсекать лишнее, заострять внимание только на том, что отличало античный мир от современного, как бы мимоходом, не размазывая, обыгрывать мелкие детали, приукрашивать «ангельское», добродетельное и окарикатурировать «дьявольское», порочное, и при этом мастерски развертывать интригующую фабулу. Трилогия же Мережковского производит впечатление не то музея, не то антикварной

лавки, на витрине которой ее хозяин старательно выставлял напоказ все, что ему попадалось под руку. Поэтому и с эстетической и с исторической точек зрения «христианская эпоха» Сенкевича намного выше сочинений Мережковского — она и исторически глубже и художественно правдивее их. Намного труднее прийти к какому-то определенному заключению, когда сопоставляются конгениальные произведения, вроде «Саламбо» Г.Флобера и «Фараона» Б.Пруса. И уже совсем теряешься в поисках ответа, когда имеешь дело с произведениями двух примерно одинаково одаренных писателей, но слишком далеко стоящих друг от друга по времени, с несопоставимым багажом исторических знаний, принадлежащих к разным литературным направлениям (романтизму и реализму), следовательно, опирающихся на несходные системы литературной условности и ко всему этому обращающихся к разным жанрам — таковы, например, трагедия Ю.Словацкого «Мария Стюарт» (1830) и роман «Мария Стюарт» С.Цвейга (1935). Тут к сравнению можно обращаться разве что в целях выяснения каких-нибудь узкоспециальных литературоведческих вопросов. Одним словом, применяя два подхода к оценке произведений историко-литературного жанра, надо соблюдать величайшую осторожность, дабы не преувеличивать ценности посредственных сочинений из-за их близости к действительной истории и не умалять значения талантливых вещей из-за их отступления от фактической достоверности.

Коротко о языке, который в литературных произведениях исторического жанра бывает и предметом изображения, и средством изображения, и потому здесь также необходимы два подхода к оценке их исторической и художественной правдивости. Предметом изображения речь прошлых эпох становится в тех случаях, когда герои беседуют между собой на языке своего времени, иной раз читают подлинные документы (например, указы царя), или же когда сам автор в своем повествовании употребляет слова, вышедшие из современного обихода. Самым распространенным и — чаще всего — наи-

более удачным способом изображения языка в исторических сочинениях является архаизация диалога. Язык минувшей поры, который для автора является предметом изображения, в устах героев, рассказывающих о себе и других персонажах, оказывается одновременно и средством изображения увиденного и услышанного ими. Вообще, как доказал М.Бахтин (см. его кн. «Вопросы литературы и эстетики». М., 1975), романное слово всегда многослойно. Повествует на самом деле писатель, который, однако, явно или незаметно приписывает свое искусство вести рассказ некому повествователю (воображаемому очевидцу описываемых событий или мнимому мемуаристу); тот в свою очередь подключает к своему повествованию различных героев, которые уже от своего имени рассказывают о себе и о случившихся с ними приключениях. В авторской речи таким образом суждения и голос самого писателя скрещиваются с комментариями и голосом повествователя и соединяются с впечатлениями и отголосками языка действующих лиц. Описания сменяются беседами; монологи, размышления и исповеди наполняются задушевными излияниями. Но все это не образует мозаики разных стилей; элементы разных поэтических родов сливаются в единой целостной картинке - в образном романном слове. Сказанное полностью относится также и к литературным произведениям исторического жанра.

В толстовском романе «Война и мир» встречаются целые фрагменты французской речи, которую нельзя ставить, однако, в один ряд с русским языком, на котором ведется повествование. Это не смесь нижегородского говора с французским. Французская речь наряду с иными чертами характера этих людей характеризует духовный облик, раскрывает внутренний мир и в какой-то степени объясняет их отношение к событиям 1812 года. В сенкевичевском романе «Камо грядеши» нередко попадаются слова, некогда широко распространенные среди древних римлян, но забытые позднейшими поколениями, слова, обозначавшие известные вещи, вышедшие из употребления и не получившие иных названий. Употребляя такие

слова в своей авторской речи, польский романист всякий раз как бы невзначай описывает и самые предметы и явления, которые они обозначали. Он раскрывает смысл этих слов путем изображения реалий, стоявших за непонятными современному читателю названиями. Так слово становится у него предметом изображения.

Однако возможности такого художественного познания языка крайне ограничены и далеко не все и всегда могут пользоваться ими. В «Фараоне» Б.Пруса, например, мы не найдем даже намека на попытку художественного изображения того языка, на котором общались древние египтяне. Оно и понятно.

Познать мертвый язык художественными средствами, воскресить его, показать его в образе - задача не менее трудная, чем изобрести химическую реакцию в сосуде какого-нибудь алхимика. Исторический романист вынужден выполнять роль переводчика с одного языка, иностранныго или устаревшего отечественного, на современный национальный язык, доступный читателям беллетристических сочинений. В случае обращения писателей к истории иноплеменных народов это для всех очевидно. Ни у кого не вызывает недоумения, например, тот факт, что польский писатель Т.Т.Еж, создатель известного славянского цикла исторических романов, пишет о средневековых болгарах и сербах не на болгарском и сербском, а на современном ему польском языке. Однако когда писатели обращаются к отечественной истории, у многих является сильный соблазн как можно больше разукрасить свою авторскую речь родными архаизмами. Такое насыщение повествования архаизмами иногда напоминает инкрустацию, но чаще всего производит впечатление попытки выстроить в один ряд манекены и трупы. Нисколько не повышая изобразительность авторской речи, чрезмерное обилие исконно этнических языковых элементов только утяжеляет стиль, лишает его красоты. В сущности, тут смешивается предмет познания со средством изображения, реальная речь с ее образом, утилитарное с эстетическим, и искусство увядает. Средством

изображения в литературных произведениях исторического жанра, как и всякого другого, может служить только современный язык. Исторические сочинения создаются не для вымерших поколений, а для современников, и, следовательно, устаревшая речь нуждается в переводе.

Образцами умелой стилизации, при которой современная авторская речь впитывает в себя элементы старого языка как средства изображения, на мой взгляд, могут служить роман А.Н.Толстого «Петр Первый» и трилогия Сенкевича («Огнем и мечом», «Потоп», «Пан Володыёвский»). Польская литература XVII века была очень богата различными сочинениями и мемуарами (вроде «Воспоминаний» Я.Х.Пасека). У Сенкевича была отменная возможность насытить свою авторскую речь всевозможными архаизмами. Однако он тщательно избегал этого и в то же время не менее старательно избегал неологизмов, слов, неизвестных литературе XVII в. В результате язык исторической трилогии Сенкевича был признан в Польше образцовым современным литературным языком, хотя специалист заметит в нем едва уловимый, легкий налет старапольской языковой культуры.

В заключение - несколько слов о поучительности научного и художественного познания прошлого.

Ныне широкое распространение, особенно среди публицистов, получило с досадою сделанное Гегелем замечание, что история никого ничему еще не научила. Понять огорчение великого мыслителя нетрудно. Но само по себе это утверждение глубоко ошибочно. История не учит лишь тому, чему нельзя научить. Нельзя молодежь научить житейской мудрости стариков; такая наука дается с годами, естественным путем, и потому на восходящих ветках исторической спирали мы по-своему наблюдаем старые «грехи» с добавлением новых. Но если бы история вообще ничему не учila, в ней не было бы никакой необходимости и она не смогла бы развиваться в ряду других наук. На самом деле история учит многому. Она не учит лишь тех, кто не хочет с нею считаться или не способен извлекать из нее правильные уроки. Но в этом повинна не ис-

О двух подходах к изучению произведений...

тория, а ее незадачливые ученики да те угодливые «педагоги», которые, корысти ради, готовы препарировать прошлое на любой манер, не останавливаясь даже перед самой грубой модернизацией.

Когда в прошлом столетии полякам и чехам было трудно, когда над ними нависала угроза исчезновения, они обращались к родной старине и в ней находили стимулы для поддержания духа, для сопротивления насилию над ними и на примерах самоотверженного служения предков своему отечеству учились стойкости и выстояли в своей борьбе за выживание. История - Великий Учитель.



Б.Н. ФЛОРЯ

**ПОЛЬША КАК СТРАНА
«МОЛОДОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ»
В ПАМЯТНИКАХ
ОБЩЕСТВЕННОЙ МЫСЛИ XV В.**

Для исследователя культурной жизни Европы около 1100 г. представляется очевидным существование заметной культурной дистанции между давно пробившимися к христианству и христианской культуре европейскими странами и странами только недавно вступившими на этот путь. Однако тщетно было бы искать каких-либо следов осознания такой дистанции во взглядах образованных современников - жителей этих недавно христианизированных стран. Разумеется, им было известно, что их страны приняли христианство позже других, но сам факт крещения и означал в их восприятии уничтожение ранее существовавших различий и слияние их стран с остальным христианским миром. Аналогичное восприятие места своей страны в окружении европейских соседей можно проследивать и далее. Культурная дистанция между Францией и Польшей раннего XIII в. казалось бы не могла не осознаваться получившим образование в Париже утонченным интеллектуалом Винцентием Кадлубеком. Однако, если и можно говорить об осознании им этих различий, то нашло это свое выражение не в критике современного общества и не в размышлениях о путях его развития, а в создании своей стране воображаемого прошлого, отвечавшего высоким интеллектуальным потребностям хрониста.

Для того, чтобы вопрос об уровне культурного развития и в связи с этим о месте страны в европейском мире, стал злободневным, оказался в центре внимания, нужны были особые

условия, которые для интересующей нас части Европы - Восточной полностью сложились лишь в XV в. К этому времени с образованием во многих странах Европы сети университетов, миграцией преподавателей и расширением общения между ними, сформировалась общеевропейская культурная элита и своеобразная наднациональная культурная общность. Однако в отличие от первых центров университетской культуры конца XII - раннего XIII вв., где встречались и смешивались представители разных народов (итальянец Фома Аквинский слушал лекции немца Альберта Великого в Париже), интеллектуальная элита XV в. при возрастающей общности ее жизни четко делилась на региональные группы, тесно связанные с национальной государственностью и национальной культурой. (Характерно, что такой типичный представитель этого слоя, как Ян Длугош нашел нужным в своих «Анналах» специально отметить смерть Данте, написавшего свою знаменитую «Божественную комедию» «на родном итальянском языке»¹). Место в рамках этой интеллектуальной элиты определялось путем соперничества национальных групп, а для обоснования притязаний нужны были не военные подвиги, а какие-то культурные заслуги.

Естественно, главная роль в этой новой общественной группе принадлежала преподавателям Krakowskого университета, с восстановлением которого в начале XV в. у поляков собственно и появилась возможность претендовать на свое особое место². Если в период раннего средневековья правители обосновывали свои притязания на господство идеей «переноса власти», то теперь в речах краковских профессоров появляется идея переноса научных исследований из Рима в Париж, оттуда в Чехию и другие центральноевропейские страны, а затем в Скандинавию и Прибалтику³. Другая заметная тема в этих речах - это тема заслуг и культурных достижений Krakowskого центра, что совершенно неслучайно противопоставляется менее удовлетворительному положению у соседей. В своих речах 40-х гг. XV в. магистр Ян из Людзиска смело заявил, что Krakов успешно освоил культурное наследие, при-

шедшее из Афин, и что Краков (т.е. находящиеся в нем ученые) превосходит все города Германии красноречием и ученостью⁴. Притязания, как видим, были довольно скромными, да и формулировались они в речах, адресованных домашней аудитории. Не было никакой уверенности, что эти притязания получат признание со стороны интеллектуальных властителей Европы. В этом плане весьма симптоматичным представляется известный эпизод, относящийся к 1450 г., когда Ян Длugoш, передав письмо Збигнева Олесницкого одному из таких «властителей дум», Энею Сильвию Пикколомини, подробно сообщал своему патрону о его реакции⁵. С непрятворной радостью писал он краковскому епископу, что Энею Сильвию понравился стиль его послания, которое тот даже поставил в пример немецким друзьям, найдя у поляков *«nobilia ingenia»*. Длugoш явно видит в этом событие, важное для славы отечества⁶. Еще более характерно при этом, что без всякого смущения, а с явным удовлетворением он пишет о восхищении Энея тем, что он получил подобное письмо *«nostra barbarie»*. Но может быть наиболее показательно, что в своем ответе могущественному корреспонденту Эней Сильвий, желая сделать ему приятное, написал, что он не ожидал, что на Севере есть люди столь искусные в литературных занятиях⁷.

Эти высказывания ясно показывают, что в середине XV в. краковские интеллектуалы стремились добиться для себя и своей страны признанного места в культурном мире современной им Европы. Это, однако, была цель, которой лишь предстояло достигнуть, а в подтверждение своих прав они могли указать только на произведения своих современников. Положение, в котором они оказались перед лицом этого культурного мира, побуждало мыслящего человека по-новому осмыслить прошлое, по-новому понять пройденный страной исторический путь и одновременно задуматься над способностями того общества, к которому он принадлежал, достичь этой желаемой цели.

Цепь рассуждений на обе эти темы обнаруживается в таком крупном памятнике польской общественной исторической мысли второй половины XV в., как «Анналы» Яна Длugoша. Внимательное чтение его труда показывает, что для взглядов хрониста характерно постоянно осознаваемое, но не всегда четко формулируемое различие между «цивилизованным» (условный термин для обозначения состояния, которое Длugoш сам точно никак не определяет) и «варварским» обществом.

Такое разграничение достаточно ясно вытекает из оценок, которые хронист дает тем поступкам своих героев, которые он решительно не одобряет. Подобные поступки являются не только проявлением «варварской» дикости или жестокости, но и означают нарушение норм права, которые Длugoш в разных частях своего труда определяет как «естественное» право, «права божественные и человеческие» и (чаще), как «право народов» (*ius gentium*) и «всеобщее право народов». Повидимому, именно наличие такого комплекса правовых норм, организующих общественную жизнь, для него один из главных показателей, отличающих «варварское» общество от цивилизованного.

Более обширный материал для характеристики различий между этими двумя типами общества дает анализ конкретных характеристик «варварского» общества в тексте «Анналов». Одна из таких характеристик помещена во вступительной части труда, где дана картина жизни поляков в древние времена. Древние поляки описаны здесь, как люди, которые питаются грубой пищей и спят на голой земле, но проводят жизнь в спокойствии, не зная судов, насилия, войн и раздоров⁸. Этот рассказ о людях, не знающих ни пороков, ни достоинств цивилизации, явно навеян чтением древних авторов. От него существенно отличается та характеристика «варварского общества», которая реконструируется по текстам основной части «Анналов» и явно является плодом самостоятельных рассуждений Длugoша.

Как классические, законченные «варвары» на страницах «Анналов» выступают соседи поляков - литовцы, по определению Длугоша «самые примитивные из всех народов Севера»⁹. Их «варварство» находит свое выражение прежде всего в примитивном уровне хозяйства и соответственно в примитивном образе жизни. Земля у литовцев - неурожайная, покрытая лесами и болотами. Питаются они в основном захваченной в лесу дичью и пойманной в реках рыбой, не занимаясь обработкой земли или каким-либо другим полезным трудом. Отсюда - скудость питания (о жемайтах Длугош написал, что даже мед или пиво они пьют редко), отсутствие каких-либо продуктов, так что русские князья в знак признания своей власти могли взимать с литовцев лишь дань лыком или березовой корой¹⁰. По мнению хрониста, литовцы совершили набеги на соседние страны, чтобы избавиться от терзавшего их голода¹¹. Развитые ремесла у них также отсутствовали. В рассказе о крещении литовцев Длугош специально отметил, что они сбегались креститься изо всего края, чтобы получить в подарок шерстяные ткани, ранее им неизвестные¹². Примитивности хозяйства соответствовал и примитивный образ жизни - так, дом у жемайтов представлял собой постройку из дерева и соломы с одним окном наверху, над которым находится очаг, в этой постройке живут вместе хозяева, челядь, коны и скот¹³.

Другая черта «варварства» - несвобода. Длугош неоднократно писал о распространении рабства у литовцев и родственных им пруссов. Из рабов, по его мнению, состояла большая часть литовской армии¹⁴. Но отношения несвободы пронизывали и все общество. Говоря о правах, полученных литовской знатью при заключении так называемой Городельской унии 1413 г., Длугош отметил, что ранее князья угнетали этих знатных людей, как купленных ими рабов¹⁵.

Третья, может быть, наиболее важная черта варварского общества - неспособность варваров мирно сосуществовать между собой и со своими соседями на основании норм цивилизованного общежития. Литовцы - это дикари, которых с

трудом можно склонить к мягкости и совместной жизни с другими людьми¹⁶. У них, - подчеркивает хронист, - не может быть никакой честности, никаких неразрывных присяг, никакой огражденной правом святости¹⁷.

Характеристика «варварского» общества дана здесь, как видим, исключительно в отрицательных тонах. В объективности хрониста по отношению к литовцам можно с основанием сомневаться, но данная им характеристика позволяет не только представить его воззрения на «варваское» общество, но и, учитывая, что сама характеристика «варваров» построена явно по контрасту с неким не названным, но постоянно присутствующим в сознании автора образцом¹⁸, можно попытаться составить и представление о характере «цивилизованного» общества по Длугошу. В самом общем виде можно сказать, что главными чертами такого общества были высокая степень благосостояния, отсутствие несвободы, общественное устройство, основанное на справедливом и гуманном праве («правах божеских и человеческих»). Несомненно также, что важнейшим атрибутом «цивилизованного» общества была для Длугоша наука, образование, которая украшает и облагораживает природные дарования¹⁹, в частности, греческая наука, без овладения которой никто не может надеяться стать ученым²⁰.

Разумеется также, что цивилизованное общество для Длугоша было немыслимо без христианской религии и христианской морали, давших своего рода мировоззренческую основу для всех норм человеческого общежития, однако (и это очень важно) само принятие христианства в представлении Длугоша вовсе не превращало механически «варварское» общество в общество «цивилизованное». Литовцы приняли крещение по католическому обряду в 1387 г., но и в сообщении о смерти Витовта, скончавшегося в 1430 г. (более чем через 40 лет после крещения) Длугош снова назвал литовцев, давно уже католиков, «непослушной толпой, не привыкшей жить в соответствии с правами или какими-либо вообще установленными принципами»²¹.

Какой же страной - цивилизованной или варварской - была, по мнению Длугоша, Польша в ее историческом прошлом? Процесс приобщения к цивилизации начался здесь с принятия христианства, когда Болеслав Храбрый «вывел поляков из дикости и варварства»²². Однако еще и в XIV в. этот процесс в представлении хрониста был весьма далек от завершения. Об этом ясно говорят оценки, которые давал Длугош польской действительности второй половины XIV столетия. Еще и в это время, по его заключению, поляки были «по исповеданию католиками, а по обычаям и способу поведения варварами». Суды, руководствуясь «варварскими» обычаями язычников, о которых не слышали даже у скифов, нарушали «божеские и человеческие права». Положение изменили лишь реформы Казимира Великого, давшего народу справедливые «письменные законы»²³.

Подобные взгляды были присущи не только Длугошу. Определенная параллель к его высказываниям обнаруживается в тексте принятых в 1420 г. синодом Гнезненской провинции церковных статусов. В них меры по ограничению общения между иудеями и католиками аргументировались ссылкой на то, что «*terra Polonica sit in cōgropē Christianitatis nova plantacio*»²⁴. Таким образом, в начале XV в. сама официальная церковная иерархия рассматривала свою страну как недавно христианизированную часть христианского мира. На чем основывалась такая оценка - выясняется при обращении к такому сочинению Длугоша, как «*Liber beneficiorum*». В нем Длугош писал, что еще в недавние времена в стране была редкостью проповедь на родном языке, обращенная к народу, как и иные виды проповеди, так как в стране было мало книг и ученых. Лишь когда начал постоянно функционировать Krakовский университет, появилось достаточно книг и ученых и христианская проповедь распространилась по всей территории страны²⁵ и смогла реально влиять на население. В представлении интеллектуальной элиты польского общества степень приобщения населения к христианской религии и морали была, несомненно, одним из важнейших показателей

«цивилизованности» общества. И в этом отношении перемены к лучшему произошли в совсем недавнем времени.

Таким образом, в представлении польских интеллектуалов Польша XV в. была в культурном отношении «цивилизованной» страной, но страной «молодой цивилизации», в которой по сравнению со странами Запада «цивилизованное» общество сложилось совсем недавно. К такой оценке, несомненно, привело стремление польских интеллектуалов найти свое место в европейском культурном мире, что вело к сопоставлению своей истории с прошлым западноевропейских стран, игравших в этом мире главную роль, к оценке своего прошлого в соответствии с выработанными в этих странах категориями.

Вместе с тем, считая свою страну уже «цивилизованной», польские интеллектуалы, повидимому, отдавали себе отчет, что предстоит еще много сделать, чтобы Польша достигла уровня самых цивилизованных европейских стран. В сознании сложности и большого объема этой задачи был, как представляется, источник того критического отношения к окружающему обществу, которое отчетливо прослеживается в ряде текстов Длугоша.

Эти критические настроения получили свое выражение, например, в таком сочинении Длугоша, как «*Insignia seu clenodia Regni Poloniae*»²⁶. Сочинение, представляющее, по смыслу своего заголовка, описание государственной символики и дворянских гербов, включило в себя и оценки моральных достоинств отдельных дворянских родов. Наряду с оценками типа «*viri civiles et ehumanes*», на страницах сочинения встречаются и оценки другого рода, в которых говорится о высокомерии, наглости, неистовстве, жестокости, склонности к нечестию и насилию, пьянстве и обжорстве. Размышления Длугоша о недостатках и достоинствах польского дворянства получили более общее отражение в том изображении польского рыцаря, которое помещено во вступительной части его хроники. Наряду с несомненными достоинствами - храбростью, жаждой славы, верностью монарху, гостеприимством, речь идет о таких важных недостатках как жизнь не по средст-

вам, невоздержанность в речах, угнетение подданных и людей более низких сословий²⁷, - недостатках, которые не позволяют им жить в полном соответствии с «правами божескими и человеческими».

Еще более интересна в этом смысле совершенно уникальная в польской общественной мысли XV в. характеристика положительных и отрицательных сторон польского крестьянина. Это - человек крепкого физического сложения, выносливый, способный выполнять любую работу, но вместе с тем находящийся во власти предрассудков, склонный к пьянству и насилию, откуда - частые перебранки, ссоры и убийства²⁸. Такой человек также мало походил на члена «цивилизованного общества», живущего по «законам божеским и человеческим», как его представлял себе Длугош. В этой характеристике крестьянина обращает на себя внимание одна показательная деталь. Хронист с досадой говорит о том, что крестьяне не заботятся о строительстве хороших домов, удовлетворяясь плохими хатами. Создается впечатление, что он как бы сравнивает то, что он видел в других странах (где у крестьян хорошие дома), с тем, что существует в Польше.

Эти рассуждения и оценки Длугоша есть смысл сопоставить с записью вопросов о некоторых особенностях польской жизни и ответами на них - текстом, который А. Брюкнер обнаружил в рукописи 1444 г., написанной в годы молодости Длугоша²⁹.

На вопрос о том, почему во всем мире не происходит такого количества убийств, как в Польском королевстве, ответ гласит: в Польше ошибочно считают проявлением милосердия, когда убийца может избавиться от наказания уплатой денежного штрафа. Кроме того, такой порядок выгоден господам, в пользу которых поступают штрафы. Не менее характерен другой вопрос: почему в Польше так много бедных людей, чему удивляются иностранцы. Ответ: поляков делают бедными расточительство, пьянство, лень, грубость нравов, обжорство. Этот текст интересен не только тем, что ряд высказанных здесь соображений совпадает с критическими вы-

сказываниями Длugoша. Важно, что обоих современников беспокоит недостаточная «цивилизованность» польского общества, а основанием для критической оценки служит сопоставление положения в Польше с положением в более развитых европейских странах.

Отголоски аналогичных настроений прослеживаются в проекте реформ, предложенном на рассмотрение сейма представителем светски образованной знати Яном Остророгом. В своем проекте великопольский магнат предлагал основывать судопроизводство на нормах римского права и принять специальные меры для борьбы с пьянством крестьян и ремесленников³⁰.

Под углом решения задачи преодоления «цивилизованной» отсталости стала восприниматься и проблема отношений с внешним миром. Он стал восприниматься в этих кругах не только как образец для подражания, но и как источник внешних сил, которые следовало бы привлечь для утверждения более справедливых и человечных порядков³¹. И одновременно появились опасения, что «инертность» поляков может быть использована в своих интересах более развитыми соседями³².

Так на протяжении XV в. в сознании интеллектуальной элиты польского общества формировалось представление о цивилизационной «молодости», о цивилизационной отсталости своей страны по сравнению с западноевропейским культурным миром и возникал вопрос о путях преодоления этой отсталости. Начавшись впервые в XV веке, поиски ответа на этот вопрос в дальнейшем определяли развитие общественной мысли во всем обширном регионе Восточной Европы на протяжении многих веков.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Joannis Dlugossii *Annales seu cronicæ incliti Regni Poloniae* (далее — *Annales*) Varsoviae, 1978. Lib. 9. S. 120.

² Характерно, что не только в целом ряде исторических текстов, но и в надгробной речи М.Козловского, восстановление университета оценивалось, как одна из главных заслуг Владислава II (Ягайлы) — *Monumenta medii aevi historica res gestas Poloniae illustranta*. Kraków, 1891. T. II. N 221. S. 327. *Monumenta Poloniae Historica* (далее — MPH). Lwów, 1872. T. II. S. 887. Lwów, 1861. T. III. S. 234, 287.

³ Kowalczyk M. Krakowskie mowy uniwersyteckie z pierwszej połowy XV w. Wrocław etc., 1960. S. 83.

⁴ Fijałek J. Mistrz Jakób z Paradyża i uniwersytet Krakowski w okresie soboru bazylejskiego. Kraków, 1900. T. I. S. 242, 336.

⁵ Długosz J. *Opera omnia*. Cracoviae, 1887. T. I. S. 614-615.

⁶ Характерно, что и в эпитафии примасу Миколаю Тронбе одной из главных заслуг покойника признается то, что он достойно поддержал престиж отечества перед лицом французских профессоров при посещении Парижа — MPH. T. II. S. 938.

⁷ *Monumenta...* Kraków, 1876. T. II. S. 335.

⁸ *Annales*. Varsoviae, 1964. L. 1-2. S. 114-115.

⁹ Ibid. Varsoviae, 1985. L. 10. S. 169.

¹⁰ Ibid. Varsoviae, 1978. L. 9. S. 130; L. 10. S. 166, 168-169. Joannis Dlugossii *historiae polonicae libri XII*. Cracoviae, 1877. T. 4. S. 160.

¹¹ *Annales*. L. 9. S. 31.

¹² Ibid. L. 10. S. 167.

¹³ Joannis Dlugossii historiae... T. 4. S. 161.

¹⁴ Annales. L. 10. S. 167.

¹⁵ Joannis Dlugossii historiae... T. 4. S. 153.

¹⁶ Annales. L. 9. S. 131.

¹⁷ Ibid. L. 10. S. 93.

¹⁸ Описывая дом жемайтов, хронист писал, что в нем нет ни лестницы, ни столовой, ни кладовой, ни конюшни (Joannis Dlugossii historiae... T. 4. S. 161), ясно, что этот дом мысленно сопоставляется с неким образцом, в котором все это имелось.

¹⁹ Annales. L. 1-2. S. 324.

²⁰ Joannis Dlugossii historiae. Cracoviae, 1878. T. 5. S. 146.

²¹ Ibid. T. 4. S. 416.

²² Annales. L. 1-2. S. 289.

²³ Annales. L. 9. S. 244-246.

²⁴ Statuty synodalne wieluńsko-kaliskie Mikołaja Trąby 1420 r. Kraków, 1951. S. 92.

²⁵ Długosz J. Opera omnia. Kraków, 1888. T. VII. S. 261.

²⁶ Długosz J. Opera omnia. Kraków, 1887. T. I. S. 559 i n.

²⁷ Annales. L. 1-2. S. 108.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Brückner A. Kazania średniowieczne // Rozprawy Akademii Umiejętności. Wydział filologiczny. Kraków, 1895 Ser. II. S. 364.

³⁰ Ostrorog J. Monumentum pro comitiis generalis regni sub rege Casimiro pro reipublica ordinatione // Starodawne prawa polskiego pomnika. Kraków, 1877 T. I. S. 130-137.

31 Так, Длугош ставил в заслугу Казимиру Великому, что он приглашал в Польшу «добрых и порядочных» людей из разных стран, благодаря общению с ними обычай поляков смягчились (*Annales L. 9. S. 246.*) В его «Хронике» мы также встречаем речь его покровителя, Збигнева Олесницкого, рекомендовавшего в 1446г. избрать польским королем зятя Ягайлы, курфюрста бранденбургского. Избрание курфюрста позволило бы внести в польскую жизнь порядки, характерные для Римской империи и тогда Польша, подобно Чехии под властью Люксембургов, сможет возвыситься и уподобиться другим славным королевствам (*Joannis Dlugossii historiae. T. 5. S. 18.*)

32 Отголоски таких настроений отчетливо видны у Я.Остророга (*Ostrorog J. Op. cit. S. 135.*)



В.Н. ТОПОРОВ

АНДРЕЙ БЕЛОБОЦКИЙ – «ПЕНТАТЕУГУМ V.

Сон жизни человека или суета»

**Русский язык – польский язык: борьба и согласие
(страницка из ранних русско-польских литературных связей)**

В истории русско-польских литературных связей или, более упрощенно, польского влияния в русской литературе, XVII век – целая и особо отмеченная эпоха, открывшая русскому читателю многие ценности западноевропейской культуры и, более того, сформировавшая новую читательскую аудиторию – массового (по тем временам) «с р е д и е г о » читателя с новой pragmatикой и новыми вкусами. Роль польской культуры в этом «русском» деле была столь же большой, сколь и плодотворной, и русская культура хранит благодарную память об этом посредничестве Польши между Западом и Россией. При этом прежде всего вспоминают ту литературу, которая определяется такими столь полюбившимися русскому читателю произведениями, как «Великое Зерцало», «Римские Деяния», «История семи мудрецов», «Повесть о Петре Златых ключей», «Фацеции, или Жарты польские», все переведенные с польского в XVII веке, преимущественно во второй его половине. Однако подлинные литературные ценности создаются не в расчете на «среднего» читателя, и названные выше книги ко времени их появления в русских переводах были по сути дела уже вчерашним днем литературного процесса. В то же самое время возникала уже новая литература, правда, не сразу оцененная и пока еще не нашедшая сколько-нибудь адекватного себе читателя-ценителя, – обычная ситуация пе-

ред прорывом в мир новых литературных форм и по-новому «разыгрываемых» смыслов. Примерно с 60-х годов XVII века на острие стрелы литературного развития всё прочнее начинает утверждаться силлабическая поэзия, в которой также обнаруживается сильное влияние польских литературных образцов - или непосредственное, или прошедшее через украинскую и белорусскую культурную среду. Именно силлабическая поэзия стала тем новым явлением в русской литературе, которое сопряглось с первым «большим» и новым для русской литературы стилем эпохи, с барокко, и стало основным смыслом ее вплоть до 30-х годов XVIII века, когда и силлабизм и барокко рука в руку, дружно начали покидать сцену. Реформа русского стиха и становление нового «большого» стиля, классицизма, одновременно и подводило итоги предыдущему этапу развития и открывало, тоже лет на 60 вперед, новую страницу в истории русской литературы.

В этой истории силлабизма и барокко в России были достижения, которые по своему характеру были гораздо значительнее (линия Симеона Полоцкого, Кариона Истомина, Петра Буслаева) того, что более всего почиталось «массовым» читателем, но читатель, способный оценить это значительное, появившееся отнюдь не сразу - ситуация, которую нужно признать типичной: когда новый стиль складывается не в русле собственной традиции, а оказывается заемным, и которая предполагает отставание читателя от реальностей литературного развития. Многие ценные опыты этой полосы русской поэзии прошли даром или имели в дальнейшем лишь слабый и косвенный отклик. Кое-что осталось по вполне объективным причинам вне видимой части спектра, по крайней мере в «свое» время, не было воспринято, востребовано и усвоено. Но были и такие произведения, которые, даже будучи напечатанными и прочитанными, до поры не нашли своего читателя или подражателя и тем самым оказались практические беспоследственными в отношении истории русской поэзии. Таким оказался случай Яна (в крещении Андрея) Белобоцкого, который «создал самостоятельное произведение русской

поэзии, значительно превосходящее по своим художественным достоинствам использованный им латинский оригинал¹ (к этой оценке исследователя, заново открывшего Белобоцкого, можно было бы добавить – но не польский оригинал, бывший для поэта ближайшим источником перевода; зато есть все основания говорить и о превосходстве «Пентатеугума» в ряде отношений над русской силлабической поэзией его времени, затемненном отчасти «негладкостью» его русского языка).

Сама жизнь Андрея Белобоцкого (середина XVII в. – начало XVIII в., видимо, вскоре после 1712 г.) и почерпнутый им богатейший жизненный опыт удивительны даже на фоне того времени, так располагавшего к открытости, к «охоте к перемене мест» и связанным с этой «охотой» приключениям, авантюрам, треволнениям, риску. Родившись в Польше, приблизительно в 1765 году, Андрей Белобоцкий, кажется, навсегда покидает родину, взманенный магическим призывом *Dahin!* Он жил во Франции, Италии, Испании (некоторое время и в Бранденбурге), провёдя в этих странах полтора десятилетия. Особенно долго он оставался в Испании. Здесь в «Валлисольтинской академии» (в Вальядолидском университете) он изучал богословие и философию и «тех наук выучился». Затем, пересекши по диагонали всю Европу, он добирается до Риги, а оттуда через Смоленск приезжает в Москву в надежде на получение места в готовящейся к открытию Академии. Этой надежде не суждено было сбыться. Но уезжать из Москвы Белобоцкий, видимо, не хотел. В Москве он переходит в православие, женится на дочери священника церкви Иоанна Предтечи возле Новодевичьего монастыря и пускает корни в не слишком к нему милостивую московскую почву². Будучи причисленным к «кормовщикам Московского чину», Андрей Белобоцкий начинает служить в Посольском приказе в качестве прежде всего переводчика (предварительно ему было учинено испытание в знании латинского, французского и итальянского языков)³, преподает латынь в домах знатных людей (в частности, П.М. Апраксину и ряду дворян «нарыш-

кинского» круга), принимает активное участие в диспуте по богословским и философским вопросам с братьями Иоаникием и Софронием Лихудами. К сожалению, появившись в Москве, поляк - носитель идей западно-европейской культуры эпохи Просвещения, человек, несомненно, талантливый, трудолюбивый, жаждущий оказаться полезным своей второй родине, гордиться которым были все основания, с первых же своих шагов встретил предвзятость к себе. С самого начала он подвергался травле, клевете, преследованиям по обвинению в еретичестве. Доносительство уже тогда было делом обычным, а по отношению к иностранцу безнаказанным, а иногда и выгодным, и доносов, как известно, Андрей Белоцкий не избег. Вероятно, были доносы и бескорыстные, из любви к искусству, но едва ли при этом не помнили, что человек-то он «не наш». Но всё-таки чаще в основе доносов лежали корыстные мотивы, соперничество, зависть, и доносы не просто «доносили», но предлагали сделать радикальные выводы, как в случае Сильвестра Медведева (кстати, тоже поэта-силлабиста), претендовавшего на руководство Славяно-греко-латинской академией и видевшего, едва ли основательно, в Андрее Белоцком возможного соперника-конкурента. Именно по наущению Сильвестра Медведева, которому предстояло десять лет спустя кончить жизнь на плахе (*Отсечеся глава его [...] на Красной площади, противу Спасских ворот. Тело его погребено в убогом доме со странными в яме близ Покровского убогого монастыря*, как записал в своих бумагах свояк Медведева и тоже поэт, причем ни свойство, ни причастность к литературному творчеству не помешали ему отягчить и без того гибельное положение Сильвестра Медведева⁴⁾), другой выходец из Польши Павел Негребецкий в челобитной к царю прямо требовал казни «еретика»: «[...] а ты, православный монарх, пожалуй, повели на тело и на кровь Христову хулы его и лукавства к р о в и ю е г о на нем прыскати [...] Ибо лучше есть единому умрети не жели многи еретичеством погибнути». Этот совет, к счастью, не был принят. Однако сам патриарх признал Белоцкого

еретиком, и тот вынужден был дать обязательство осудить католические и протестантские ереси. По-видимому, уступая неизбежному, он принимает православие, сохранив при этом, кажется, свой широкий взгляд на христианство и находя во всех внутрихристианских конфессиях нечто на глубине их объединяющее и представляющееся ему наиболее ценным и бесспорным в христианстве. В середине 80-х годов после диспута с братьями Лихудами, уличавшими Андрея Белобоцкого в ереси, он, видимо, вынужденно, отправляется на шесть лет в Китай в составе Великого посольства Ф.А.Головина и принимает участие в переговорах с иезуитами, представлявшими китайскую сторону. Но, едва успев вернуться в Москву, Андрей Белобоцкий сразу же почувствовал, что о нем здесь не забыли: иеромонах Чудова монастыря в Кремле Евфимий спешит донести патриарху, что ничего не изменилось, что Белобоцкий «тожде и мудрствует и прельщает и доднесь»⁵. Но несмотря на всё это, через весь московский период жизни проходит упорная и неустанный работа, совершающаяся подвиг труженичества на ниве русской культуры и просвещения: «Исповедь веры» (на польском языке и в русском переводе), написанная еще в 1681 г., и «Краткая беседа Милости со Истиной о Божии милосердии и мучении», вышедшая из печати в Петербурге в 1712 г., образуют рамку «московского» периода деятельности Андрея Белобоцкого. Он пишет трактаты и стихи (прежде всего, конечно, «Пентатеугум»), делает переводы (сохранились первые две книги русского перевода книги «О последовании Христу», приписывавшейся Фоме Кемпийскому; перевод третьей книги, как предполагают, не был завершен). Особое внимание уделяется им риторике. В начале 90-х годов он пишет пособие по церковному и светскому красноречию, основанное на принципах, сформулированных Раймундом Лудилем, – «Риторика Раймунда Людлия». В 1698–1699 гг. Белобоцкий создает книгу, пользовавшуюся большой популярностью в России и нашедшую своего читателя (учтено более 55 списков), – «Великая и предивная наука Раймунда Людлия», излагающая логико-философскую основу «велико-

го искусства» Луллия и его последователей⁶. Позже, около 1707 г., Андрей Белобоцкий вновь возвращается к этой же теме, переведя «Краткое искусство» - «Краткую книгу Раймунда Люллия». Наконец, как предполагают, последним сочинением Белобоцкого была «Книга философская, сложенная философом Андреем Христофоровичем», также посвященная риторике и известная в единственном списке (ГПБ). К сожалению, лишь очень немногое из написанного Белобоцким дошло до печати и существовало лишь в списках, что и определило маргинальную роль творчества Андрея Белобоцкого в русской культуре. Будь они напечатаны, их судьба была бы иной, но польскому труженику на ниве русского просвещения в ответственную для него эпоху и в этом не повезло. Он ушел из жизни, и вскоре его имя было практически забыто, хотя Новиков в своем «Опыте исторического словаря о российских писателях» (СПб., 1772, 19) всё-таки вспомнил о нем, но лишь в начале XX века началось восстановление этой удивительной фигуры богослова, философа, ученого, поэта, переводчика⁷. Но лишь с 60-х годов нашего века благодаря трудам А.Х.Горфункеля можно говорить об Андрее Белобоцком, его жизни и его занятиях с достаточной полнотой.

При том, что Белобоцким было сделано многое для русской культуры и среди этого многоного оказалось и немало ценного и нового для русского читателя (работы «луллианско-риторического круга»), всё-таки высшим его достижением и наиболее значительным вкладом, к сожалению, не востребованным своевременно, стал «Пентатеугум», широкомасштабная стихотворная композиция из «Пяти книг кратких о четырех вещах последних, о суете и жизни человека», силлабическая поэма, состоящая из 664 стихов⁸ и являющаяся наиболее выдающимся и глубоким опытом перенесения и привития принципов, смыслов и поэтики западноевропейского барокко «к российскому дичку»⁹. Источники поэмы-«пятикнижия» теперь известны. «Дальными», но всё-таки по крайней мере отчасти использованными Белобоцким источниками были

тексты («оды») немецких многоязычных поэтов Матвея Радера («Погребальный плач» и «Страшный суд»), Иоганна Нисса («Вечные адские мучения» и «Вечная радость блаженных») и Якоба Бальде (поэма «О суете мира», написанная на латинском и немецком языках и выдержавшая 15 изданий)¹⁰. На эти поэмы быстро установилась мода, и они неоднократно переиздавались в течение всего XVII века и позже. «Ближними» и основными источниками «Пентатеугума» были польские переводы этих латиноязычных текстов, обнаруженные после ранней смерти Зигмунта Брудецкого (1610–1647) в его бумагах и на протяжении столетия четырежды изданные (в 1648, 1683, 1739 и 1742 гг.). Эти переводы, сделанные преподавателем математики в Познанской иезуитской коллегии, филологом-эрuditом, знатоком древнегреческого и древнееврейского, были безусловно хороши. Несколько суховатые и книжные, в духе пиетизма, латиноязычные тексты в творческой переработке Брудецкого обрели черты подлинно переживаемого трагизма человеческой жизни, глубоких раздумий над самим смыслом этой жизни и вместе с тем ненавязчиво обозначенный колорит современной переводчику польской жизни. Что касается пятой части «пятикнижия», то и ее «ближним» источником был текст польского перевода поэмы Я.Бальде. Но как остается неясным, каким изданием реально пользовался Белобоцкий (практически речь могла идти об издании или 1648, или 1683 гг.), создавая первые четыре части своей композиции, так же долгое время оставалось неизвестным и то, какой польский перевод пятой части ее привлекался Белобоцким при написании русского текста. Выбор опять мог быть сделан из двух польских изданий перевода поэмы Я.Бальде «De vanitate mundi», сделанных в XVII веке, – перевода, осуществленного в 1647 году Яном Либицким¹¹, и перевода 1682 года, сделанного анонимным автором, который, как считают, мог принадлежать тому же самому Брудецкому¹². Эта неопределенность, при соответствующих условиях вполне разрешимая, налагала, конечно, известные ограничения на выводы текстологического характера, относящиеся к поискам

единственного «ближнего» источника «Пентатеугума» в виде польского перевода пятой части поэмы Бальде. Лишь в относительно недавнее время польская исследовательница А.Каминьска установила, что источником пятой книги «Пентатеугума» был перевод З.Брудецкого, которым пользовался Белобоцкий, хотя перевод Брудецкого в это время еще не был опубликован (публикация его состоялась уже в XVIII веке в Вильнюсе), см. указываемую далее статью Каминьской, где приводятся доказательства ее открытия (135-136).

Здесь нелишне напомнить о том, что «Пентатеугумом» не исчерпывается опыт Белобоцкого как русского поэта, и дать краткую характеристику его «пяти книжия». Что касается других поэтических опытов, то к ним надо причислить два рифмованных стихотворных посвящения к первым двум частям перевода трактата Фомы Кемпийского «О последовании Христу». Первое посвящение написано силлабическим 11-сложником с парной рифмой и цезурой после пятого слога (*Имена с делы | много соглашают, || Звание от дел | людем прити-
суют...*), а второе — 13-сложником с парной же рифмой, но цезурой после седьмого слога (*Кто чте святые книги, |
весть лесы Ливана, || Славы их не покрывают | вечные времена...*). Оба посвящения — «рифмы» предлагают истолкование анаграмм (слова, из которых составляющие, вписаны киноварью), «си-
речь сложения слов неких, избранных от литер имени, его же
зде видел еси»¹³. Другой, существенно более важный опыт поэтического творчества Андрея Белобоцкого — диалог «Краткая беседа Милости со Истиною о Божии милосердии и мучении», в котором на первый план выдвигается вопрос о том, заслуживает ли грешник жестокой кары в соответствии с критерием истины или прощения в силу милосердия. В выборе самой этой темы, постановке ее и конечном выводе (в заключение Истина вынуждена признать — «Милость все побеждает, все грехи покрывает Милость») отчетливо обнаруживается себя личный жизненный опыт Белобоцкого, гонимого фанатиками и у себя на родине, в Польше, и в Москве, и его благородная позиция и как бы предвещавшая и державинское

«Властителям и судиям», и пушкинское *И милость к падшим призывал...* Если А.И.Соболевский, первым обративший внимание на этот диалог и предположивший для него латинский источник, точнее не определенный, считал этот текст «скорее прозаическим», то А.Х.Горфункель склонен был (хотя и с известной робостью) считать этот текст «зарифмованным» (что очевидно) и, следовательно, стихотворным (хотя само это слово сказано не было). Несомненно, что этот текст – самые настоящие стихи и что степень «зарифмованности» здесь не ниже, чем в «Пентатеугуме» (исключение составляют прямые цитаты из библейских текстов). Особенно же интересны в них резкие колебания в числе слогов в стихе (от 6-9 до 17-18)¹⁴ и впервые введенная в русскую поэзию перекрестная рифма¹⁵ в ее «открыто-внешнем» варианте (в «Пентатеугуме» рифма перекрестная, но она появляется во «внутренне-внешнем» контексте, о чём см. ниже).

Сам «Пентатеугум», занимающий особой место в поэтическом творчестве Андрея Белобоцкого, представляет собой переводный текст религиозно-моралистического характера с бесспорной установкой на эстетическую отмененность его. Для конца XVIII века перевод означал в русской литературе не только ознакомление с русской версией некоего «чужого» и ранее неизвестного текста, но и введение в литературу Московской Руси новой (как правило) поэтической системы, новой художественно-литературной моды. И система и мода в дальнейшем могли быть не приняты и отторгнуты, но сам эффект знакомства (увы, это не случай «Пентатеугума», не только не востребованного, но и не представленного к рассмотрению) был событием отмеченным, как бы провоцирующим на «свой» ответ и в любом случае соблазном: слишком жестки и достаточно косны были нормы, предписываемые традицией, чтобы спокойно или хотя бы просто равнодушно отнестись к вторжению нового и «чужого». Поэтому даже просто перевод в том смысле, который вполне уже был усвоен в русской литературе с конца XVIII - начала XIX вв., особенно перевод текста «далековатого» от норм воспринимаю-

щей традиции, был и не мог не быть (если говорить о сфере художественной литературы и особенно поэзии) событием слишком ярким, чтобы не быть одновременно и оригинальным. И это как раз случай «Пентатеугума» в исполнении Белобоцкого. Принадлежность к классу переводных текстов не только не исключала оригинальности, но скорее предполагала ее. Позднейшие требования адекватности перевода переводимому во всем (огрубляя) кроме языка, иначе говоря, одно-однозначного соответствия вступающих в игру текстов, не только не исполнялись, но и не выдвигались, как и вся проблема адекватной рецепции и полной аккомодации «чужого» к «своему» и в «своем». Даже если бы такие требования в конце XVIII века были выдвинуты, они были бы не осуществимы, ибо, как шила не утаить в мешке даже если первое мало, а второй велик (слишком велика разница между материалом содержащего и содержимого), так же точно топика и поэтика источников «Пентатеугума» прорывала бы ткань воспринимающей ее традиции с весьма отличными возможностями и нормами.

«Высота (величие) замысла» (*altezza d'ingegno*)¹⁶ Белобоцкого как создателя русского «Пентатеугума» лучше и полнее всего обнаруживает себя в создании широкомасштабного полотна человеческой судьбы и синтетической композиции, исходящей более чем из одного источника. Действительно, в «Пентатеугуме» перед читателем вся жизнь человека, данная в необычной аранжировке, при которой именно смерть занимает «сильную», ключевую позицию - I. Книга о смерти & II. Книга о Страшном суде Божьем & III. Книга о геенне и адских муках & IV. Книга о вечной славе блаженных. Сила этой позиции смерти в том, что она доминирует над жизнью, которая определяется и оценивается тем, что не предшествует ей, но за ней следует. Этот парадокс контраверзы логически-аксиологических и реальных событийно-временных критериев образует главный point всей конструкции, в которой смерть ярче и сильней жизни, неподлинной, иллюзорной, подобной сну¹⁷. Легко заметить, что книга III (о геенне и адских

мухах) и книга IV (о вечной славе блаженных) как бы отсылают к дантовским Аду и Раю и, исключая Чистилище, вводят эту схему в антропологический контекст - человек и его судьба. К новшествам, которые могли бы рассматриваться как достижение Андрея Белобоцкого, нужно отнести присоединение к текстам о «четырех вещах последних человеческой жизни», уже и ранее выступавших в соединении под одной обложкой, но с сохранением авторской принадлежности составляющих «четыре вещи» текстов (Радер и Нисс), пятого текста, принадлежащего Бальде, что довершило схему, придав ей предельную целостность и полноту. Таким образом, синтез элементов композиции «Пентатеугума» предполагал объединение пяти частей, принадлежащих перу трех авторов. В строфическом измерении объемы частей (29–40–51–22–30) актуализируют особую отмеченность центральной, третьей, части (о геенне и адских муках), резкий спад при переходе к четвертой части (о вечной славе блаженных) и ослабленное возрастание (22→30), как бы эхо начального и более сильного подъема (29→40→51). Это распределение «стrophicеских» емкостей разных частей, объясняемое в целом этой же характеристикой в текстах-источниках, тем не менее и в русском переводе играет самостоятельную роль, соотносясь с иерархией важности тем, «разыгрываемых» в целом поэмы. Объединение Белобоцким разных текстов в одном объеме было вполне органичным именно в результате умелого выстраивания «больших» композиционных блоков, во-первых, и уеднообразия их под пером одного автора, пользовавшегося во всех случаях при переводе единой системой стилистически-поэтических средств, в результате чего Радер, Нисс и Бальде как бы потеряли свои индивидуальные различия, во всяком случае для потенциального русского читателя, впервые знакомящегося с новым и сильно отличным от привычного текстом. Для него все авторы текстов-источников в русском переводе воспринимались бы как остриженные под одну гребенку. Сказанное, разумеется, не означает, что при более тонком и специализированном анализе исследователь и в тексте русско-

го перевода нигде не найдет индивидуальных черт авторов текстов-источников.

В этой же связи следует отметить, что независимо от воли автора-переводчика русского текста и, надо думать, вопреки ей исследователю-аналитику, знакомому со всеми источниками «Пентатеугума» — «ближними» (и притом разными) и «дальними» — открывается «п а л и м п с е с т н а я» природа русского текста, который (и это существенно!) нигде не обозначается как перевод и, следовательно, должен восприниматься как оригинальное произведение. В ткани русского текста «Пентатеугума» даже не очень искушенный читатель легко обнаружит огромное количество полонизмов, а более опытный и квалифицированный сможет найти и целый ряд случаев (в частности, синтаксических), где за польской оболочкой и — что гораздо интересней и важнее — помимо ее, в обход просвечивают «латинизмы» (о чем см. в другом месте). Такие случаи, кстати, как раз и дают основание думать, что в ряде случаев (по меньшей мере) Белобоцкий краем глаза заглядывал и в «дальние» источники — в латинские тексты. В этой ситуации, вероятно, есть смысл говорить о двух типах преемственности, отразившихся в русском тексте «Пентатеугума»: п е р в ы й — непосредственная двухэтажная трансформация-перевод: латинский текст → польский (I) и польский текст → русский (II); в т о р о й — независимая (разумеется, в первой своей части) «двухисточниковая» трансформация-перевод: латинский текст (в его фрагментах) → русский (I, через голову польского текста) и польский текст → русский (II) (в этом смысле «Пентатеугум» может быть понят как «плюри-традуцированный», точнее — «би-традуцированный» текст, обнаруживающий эти два «переводных» слоя).

И еще одно достижение-заслуга Андрея Белобоцкого нуждается в том, чтобы быть отмеченным. Речь идет о самом намерении перевести избранные им тексты на тогдашний современный русский язык и об исполнении этого намерения. Столкновение столь разных языковых, образных, настро-

енческих, отчасти концептуально-идейных стихий, которое было неизбежно при выполнении замысла Белобоцкого, могло привести или к катастрофе или к тем неожиданностям, когда в свете «чужого» в «своем» узреваются такие вещи, что из бедности и нужды-необходимости возникает нечто новое и доброе, с избытком перекрывающее обнаруженный дефицит. Перевод «Пентатеугума» вскрыл в тогдашнем русском языке и русской поэзии то нестроние, бедность, нужду, «простоту» (что по пословице хуже воровства), если угодно, призрак катастрофичности, которые действительно были присущи им и грозили призраку стать реальностью. И это – этот дух катастрофичности не обошел стороной и создание Белобоцкого. Можно было бы даже говорить об этом и определенное, если бы в самом этом создании - иногда как бы от противного - не содержалось указаний (естественно, не вполне осознанных, косвенных) на нужды русского языка и поэзии и тем самым не поднимался бы вопрос о путях восполнения этих нужд. Но вместе с тем русский «Пентатеугум» был и безусловным успехом – и сам по себе при всех его несовершенствах и потому, что он открывал некую новую перспективу, призывал к движению вперед, не позволяя трудностям, несовершенствам, ограничениям замедлять это движение. Из трех «дел» поэта, о которых Блок писал в своей предсмертной статье «О назначении поэта» два первых Белобоцкий всё-таки выполнил в меру возможностей, открываемых ему его временем. «Наступает очередь для третьего дела поэта: принятые в душу и приведенные в гармонию звуки [увы! в рассматриваемом случае лишь весьма относительно. – В.Т.] надлежит внести в мир. Здесь происходит знаменитое столкновение поэта с чернью»¹⁸. Своя чернь была и в конце XVII века, и поэт не выполнил этой третьей задачи - не внес в мир то, что мог бы внести. Едва ли можно сомневаться, какой бы была реакция «московской» черни того времени на опубликование «Пентатеугума».

Теперь несколько слов о пятой книге «Пентатеугума», хотя кое-что из имеющего быть сказанным, несомненно,

относится и к другим частям поэмы. Пятая книга стоит несколько особняком: неслучайно, что она ранее не включалась в состав целого, опорами которого были тексты Радера и Нисса. Обращение в ней к теме жизни уже после того, как были рассмотрены темы смерти, Страшного суда и следствий принятых на нем решений, могло бы показаться ничем не оправданной инверсией, если бы Белобоцкий не предложил сильной мотивационной конструкции — речь идет не о подлинной жизни, праведной и достойной, а жизни-суете, о сне жизни, т.е. начальном звене цепи, которая тянется к смерти, Страшному суду, геенне и адским мукам, и именно поэтому уже описанные ужасы и страдания заставляют автора страстно предупреждать тех, кто не прошел сквозь них, подумать о дарованной им жизни и не впасть в «сон жизни». Этот акцент на плохом, трагическом, неумолимо влекущем дойти до гибельного конца цепи, конечно разрушает возможность симметрии частей поэмы и «разыгрываемых» ими смыслов (для восстановления ее надо было бы или добавить часть, посвященную праведной жизни в Боге, или же изъять пятую часть), но в планы Белобоцкого, вполне в духе как испанской, так и польской религиозной поэзии определенного круга, как раз и входил этот сильный трагический акцент, не возможный в полной мере в условиях симметрии и равновесия.

Особенность пятой книги состоит и в том, что она не следует ни за своими «дальними», ни за своими «ближними» источниками до конца (в отличие от других частей поэмы). Из ста строф польских переводов поэмы Бальде и самого латиноязычного текста Белобоцкий переводит лишь тридцать первых строф, обрывая русский перевод **случайным** образом на 30-й строфе, и для оправдания этого обрыва переводчик сильно изменяет последние две строки (стиха, в нашем понимании, о чем см. несколько далее), стремясь придать им статус концовки, ср.: *Потешные комѣдіи с творцами и зрителями, | Век премѣнил в трагѣдіе, вся днѣсь лежат под ногами*¹⁹ при польском ...*Z swemi komediami: | Aktorowie i slychacze. | (Pátrz, patrz)*

*leżą kupy mi i латинском *Tragediae, Comediae | Sacci Torentiani, | Spectator, actor, (plaudite) | Una jacent ruina.**

Концовка русского текста «сильнее» концовки 30-й строфы польского перевода, не обрывающегося на этой строфе, но продолжающей (как и соответствующий латиноязычный текст-источник Бальде) логическую линию развития темы (*chcesz w náukách ujście prózności? | Nádáremno się kusisz: | I te pełne nietrwalości: | Obacz, a płakac̄ musisz...* XXXI при *Qui discutit scientias | Haud mitiora cernet, | Quin it̄o, quando viderit | Immitiora, flebit...* XXXI). «Сила» концовки 30-й строфы, оказавшейся в «Пентатеугуме» завершающей в том, что переводчик, заглянув в латинский текст, взял из него *Tragediae* и соединил его с *Comediae* более сильной связью, чем «перечислительно-сочинительная». Белобоцкий вводит в русский текст понятие **вёка**, отсутствующее и в польском, и в латинском тексте, делает его субъектом действия «пременения», которого тоже нет в текстах-источниках, и соединяет этот субъект с двумя объектами, которым предписывается отношение «подчиненности» — «превратности», — ...комъдие [...] | Век пременил в трагедию. Здесь Белобоцким найден действительно удачный и эффектный для своего времени ход, кстати, и мотивирующий последнюю «катастрофическую» фразу — вся днесь лежат под ногами, с последовательно-пословным увеличением числа слогов: 1 — 1 — 2 — 3 (или 4: под ногами).

Более внимательный анализ пятой книги «Пентатеугума», кажется, дает основание выдвигнуть предположение, что перед нами, по сути дела, незаконченный (если не считать скорописной временной концовки) текст, не доведенный до конца (сто строф польского и латинского текстов) и, более того, даже необработанный окончательно в пределах известных 30 строф. Язык пятой книги довольно резко отличается от языка предыдущих четырех книг количеством неточностей, искажений, прямых ошибок. В настоящем своем виде язык пятой книги представляется до известной степени экспериментальным; переводчик, видимо, стремясь дальше продвинуться по тексту, не связывал себя сначала требованиями выбора наилучшего ва-

рианта, надеясь вернуться к черновому тексту снова. Отсюда — наличие именно в пятой книге значительного количества «темных» мест или примеров того, как переводчик не справился с передачей того или иного места польского текста в русском тексте. Вообще метод работы Белобоцкого над русским текстом пятой книги обнаруживает следы экстенсивности и эмпирического, так сказать, «подножного», не заглядывая в даль, следования источнику. Нужно сказать, что более активный и интенсивный подход к задаче позволил бы переводчику сделать несравненно более удачную (хотя бы только в смысле целостности) выборку из ста строф пятой книги в ее польском и латинском вариантах тех же самых 30 строф²⁰. Более того, такая компрессия текста-источника позволила бы Белобоцкому избавиться от некоторых повторов и перепеваний по сути дела одной и той же темы в поэме Бальде, ощутимых даже в достаточно живо сделанном переводе польского анонима.

Наконец, можно высказать еще одно предположение, связанное со строфикой поэмы, конкретнее — с количеством стихов, образующих строфу, и с количеством слогов, составляющих стих. Наиболее авторитетным на этот счет остается мнение А.Х.Горфункеля: «[...] своеобразна стихотворная форма перевода. Сохранив 8-строчную строфиу оригинала, Белобоцкий совершенно изменил размер, заменив чередование 8- и 7-сложных строк 8-сложным силлабическим стихом. Главное же отличие перевода Белобоцкого заключается в ведении перекрестной рифмы»²¹ — с подчеркиванием в дальнейшем отличий как от безрифменного стиха латинского текста, так и от размера и рифмы соответствующих немецких стихов. Разумеется, описанная ситуация представляет собой достаточно эффективное описание ситуации, в которой мера задана числом 8, определяющим и «горизонтальную», и «вертикальную» структуру строфы (и, следовательно, стиха). В результате каждая такая строфа состоит из 64 (8x8) слогов. Само число 8, как и 4 и 64, символизирует предельную устойчивость, постоянство, надежность. Ср.:

- | | |
|-------------------------------|-------------------|
| 1. Тáко стрáшне рýмлян сýлы | [8] |
| 2. Всем нарóдом ищезóша. | [8] |
| 3. Егда внуки разорýли, | [8] |
| 4. Что отцове припасóша | [8] |
| 5. Мáло было дедишови | [8] |
| 6. Всéго мýра дáни, збóры | [8] |
| 7. Что осталo Нерóнови | [8] |
| 8. Аля́рик взял в гóтов двóры | [8] ²² |

Однако, кажется, допустима и иная трактовка строфы – как состоящей из четырех «двойных» стихов и, следовательно, из четырех строк. В пользу такой трактовки говорило бы прежде всего то, что Белобоцкий записывает каждую свою строфиу в виде четырех строк при том, что и в польском переводе Бальде и в латинском тексте Бальде строфы восьмистрочны. Иной выбор Белобоцкого в этом случае диагностически важен и не мог быть сделан на основании обстоятельств внешнего характера (как-то стремление экономнее использовать бумагу: уместив максимум стихов на минимуме листа). Во всяком случае, полностью игнорировать выбор Белобоцкого едва ли правильно, особенно зная, что и в ряде других случаев он, пишя **русские** стихи, сознательно увеличивал зазор между польским (и латинским) источником и русской версией его перевода. Возможно, что, понимая свою недостаточную компетентность в русском языке, Белобоцкий тем более хотел ориентироваться на некий мыслимый «русский» образец, что требовало определенного дистанцирования от польского и латинского образца. Неизвестно, знал ли Белобоцкий стихи тесно связанного с Польшей С.И. Шаховского-Хари, в частности его «Послание князю Д.М. Пожарскому» с его «сверхдлинными» стихами (ср.: *Да разсеяни будут с своим умышлением, аки древний исполин Неврод – 23 слога*), среди которых мелькают и 16-ти сложные²³, но что Белобоцкого привлекали «длинные» (в тогдашнем понимании 11-и 13-сложники) и даже «сверхдлинные» стихи, несомненно²⁴. Выбор «длинных» стихов для «Пентатеугума» или, точнее, ос-

нование для понимания «двойных» стихов в этой поэме как «двойного» единострочного стиха Белобоцкий мог видеть в уже сложившейся традиции выбирать для темы **СМЕРТИ**, суety жизни и под. «серезный», «длинный» стих, ср. у Симеона Польского *Известно человеком, ако смерть всех чает | никого же безсмертно жити оставляет...* или же *Неправо есть смерть злу именовати, | яже весть злобам конец полагати* («Смерть»). Эта традиция серьезно укрепила свои позиции и в первой четверти XVIII века²⁵. Кроме «смертного» ореола длинных силлабических стихов в пользу высказанного предположения могла бы говорить и некая семантическая целостность «длинной» статьи, «разыгрываемая» в законченной же семантической конструкции или четко выделимой и относительно самостоятельной, хотя и «висячей» ее части (обычно придаточные части предложения). При сравнении текста «Пентатеугума» с текстом польского перевода заметно, что в первом преобладает тенденция к сплочению частей внутри строки, к целостности, тогда как во втором – к четкому членению частей фразы с тенденцией к разнесению каждой части по «своей», отдельной строчке-стихе. Так или иначе, оказывается, что одно содержание, один смысл, один текст «разыгрывается» в двух версиях - торжественно-мрачной, замедленно-тяжелой, «серезной» (русская версия) и несколько сниженной, ускоренно-облегченной, более «естественной» (польская версия). Наконец, следует помнить, что сам шестнадцатисложник «Пентатеугума», предполагающий константу 8, проведен по тексту не вполне последовательно. Около 13% всех стихов 16-сложниками не являются (13-сложник в строфах 5, 8, 9, 12, 22, 23, 24, и даже 18-сложник в первом стихе строфы 2: *Тако, еже чаем вечно быти, и в другия пременяет*). Все эти соображения, не говоря о некоторых более частных, оправдывают рассмотрение «двойных» стихов в «Пентатеугуме» как единого «сверх-стиха», возникшего из двух разных «коротких». И еще одно соображение. В силлабике особая роль принадлежит при произнесении стихов скандированию. К «Пентатеугуму», в котором, с предлагаемой точки зрения, вводятся «внут-

ренне-внешняя» и «внутренне-внутренняя» рифмы (помимо обычной внешней парной), эта подчеркнутая роль скандирования имеет тем большее отношение, что без скандирования подчеркнутого типа в значительной степени повисают в воздухе, остаются не актуализированными вполне разноударные (*m'ěbē* – *nébe*) и односложные (*sólnic'ě* – *sérdc'ě*) рифмы, а у Белобоцкого четверть всех рифм такого типа²⁶. Чем относительнее («слабее») была рифмовка, тем «сильнее» и отчетливее должно быть скандирование, благодаря которому актуализируется суперсегментная связь, скрепляющая стих (строку) воедино, но диагностически надежным скандирование и, следовательно, находящаяся за ним цепь связи, становится в зависимости от **длины** входящей в игру текстовой последовательности. Естественно, что схема скандирования на 16 слогах, как правило, более чем в два раза доказательнее, чем 8-сложная последовательность²⁷.

Оставляя здесь в стороне другие характеристики пятой книги «Пентатеугума», необходимо все-таки сказать еще об одной особенности из числа наиболее кардинальных и определяющих равно как ключевые смыслы этой части поэмы, так и способы их «разыгрывания» конкретными приемами. Речь идет о некоей тематической кросс-жанровой конструкции жесткой формальной структуры, которая по традиции называется *Ubi sunt...* Именно она канонически и «разыгрывает» *vanitas mundi* (ср. «De vanitate mundi» Я. Бальде), ту суetu сует (*vanitatum vanitas*), что и образует ткань «сна жизни» (*Sen žywola*), описываемого в пятой книге, построенной именно по схеме *Ubi sunt...* В основе этой конструкции лежит идея сравнения того, что было, и того, что стало-осталось, провоцируемая серией вопросов **Где?... что?... когда?...** - причем **Где** - «сильно-начально» и определяющее. Собственно говоря, пятая книга «Пентатеугума» и образует серию ответов на **Где**-вопрос, которые организуют всю ее структуру в ее последовательном развертывании на **СИНТАГМАТИЧЕСКОМ** уровне. Этот **Где**-вопрос нависает над всем этим текстом и делает иногда (случай

Белобоцкого!) избыточным употребление этого *Где*, хотя все-таки оно появляется в ключевой первой строфе, задающей инерцию вопрошания и получения ответов на него:

Был нѣкогда грѣд преславный Троя, Илион речённий.
Был дарданскій народ дрѣвний, в мѣре великоимѣнни.
Днѣсъ лѣтий Марчѣ бой, пашню на стенах зделали.
Гдѣ была столица Троя, землю хлебомъ засѣяли²⁸.

Уже в этом зчине пятой книге предлагается некая схема, которая в принципе должна прилагаться к тексту и далее, всюду собирая однобразный и печальный урожай — нет, не стало, упало, исчезло, разрушилось, погибло, умерло, кончилось. В этом контексте горестного конца начальное *Был*, было, были... уже не просто глагол благого, положительно отмеченного бытия, когда «быть» неотделимо от «быть хорошо» (как в библейском творении: «И сказал Бог: да будут [...] И создал Бог [...] И увидел Бог, что это хорошо»). **Быть** могли Троя, Афины, Рим, семь чудес света, пирамиды, что, собственно, и составляет набор элементов парадигматического уровня пятой книги, особо, положительно, торжественно и восхищенно отмечаемых. В этом оплакиваемом пространстве схемы *Ubi sunt...* всё простое, скромное, бытовое, интимное — от человека до последней вещи — **быть** не могло: само устройство этого пространства, его геометрия не могли допустить этого. И не только пространство, тоже, разумеется, особое и положительно выделенное, но и время нѣкогда (*kiedyś... dawne; niegdyś*), которое подстать этому пространству, хранящему результаты высшего творчества, высшие достижения его, более того, пространству творения и вызывания к жизни самого бытия, окутано той же аурой. *Там, тогда-некогда*, творческое пространство-времени образуют некое продолжение-воспоминание Рая, созданного уже руками человека, блистательное **Начало**. Этому противостоит здесь, сегодня²⁹, ныне (*dziś, hic et nunc*) и упадок, разруха, тленность мира, суета жизни, сон ее, призраки и **конец**.

(*Не одному где начаток, тамо и конец бываёт, 7: Nie jednemu gdzie początek, | Tam się koniec wywinie, 7*). Но и этот конец имеет некий важный смысл: не он ли доказывает, что, действительно, жизнь - сон и суета сует, что всё тленно и ничто не вечно в мире, что *Ржавеет золото, и истлевает сталь, | Крошится мрамор. К смерти все готово и что слово надежнее металла и мрамора – Всего прочнее на земле – печаль | И долговечней – царственное слово?*

Схема текстов класса *Ubi sunt...*, собственно, и имеет дело с сопряжением начала и конца, двух предельно разведенных состояний, соединенных нисходящей линией упадка и гибели. Лексически эту линию обслуживаются «разыгрывают» несколько ГЛАГОЛОВ в данном случае единого семантического круга – пременять, превращать, престранять, умирать, иметь кончину, ослабевать, гаснуть, крошить-крушить, стравить, грызть (подгрызть), лежать под ногами, сравняться с землей, сечься, осиливать и под. Время-век, случай и смерть, наконец, некий исходный закон жизни, своего рода *conditio sine qua non* определяют появление действий, обозначаемых этими глаголами, – *Что ся родит, умирает, в миреничтоже вѣкует. | Случай и смерть осияет, нас как хбщет потчиает* (4: *Śmierć z przygodą wzamian chodzi: Alterna sors, alterna mors, | Alterna fata trudunt*). Этими глаголами (а иногда и связанными с ними существительными и прилагательными) пронизан весь текст пятой книги, и всё это вместе со «словарем тщеты, суеты, призрачности, напрасности-бессмыслицности» образует мощное смысловое поле неотвратимости умирания, конца, безнадежности попыток человека противостоять неизбежному. Лишь в общем виде можно попытаться дать представление об этом печальном пространстве, как оно восстанавливается по десяткам примеров, из которых здесь можно упомянуть лишь часть. Начав с наиболее эффектной по контрасту картины (на месте «преславной» Трои *Днесь [...] пашю на стенах зделали | [...] землю хлебом застяли*), Андрей Белобоцкий спешит дать философизированный комментарий к происшедшему изменениям - *Тако ёще чаём вечно*

быти и в дрѹгия пременяєт. | **Вéк** и слѹчай злýй вседнёвно вся в мýре сём превращает. К тóму концу неошибно всяке вéщи поспешають, | Бóряся междусобно премéнно ся побеждають, || Всéя твáри естéство нám сию прáвду объявляет (2-3); - вся знают жýзни премъны (3) [характерно само употребление этих квантоворов всеобщности — вся, всяке, всёя, все-днёвно...]; — Чтó ся родит, умирает, в мýреничтоже [«отрицательный» квантор всеобщности] вѣкует. | [...] Яко луны крѹг премънны колесом премъны бродит (4); - **Нýчто** в мýре вечно живéт, вся по временí падают | [...] вéтры и кéдры поваля-ют, | Вéзуви городам грозит, Аракс мосты понуряют. | А на горы гром ся срoжит, розлé <в> в низу потопляет (5); - Сáма старость лесы грызёт, [...] | [...] крóшил идельские дубы. | [...] | Вéка секутся зубами, в себé кончíну имъют (6); - Краткой жýзни моток, аки нить ся прерываёт | [...] тáмо и конéц бывáет (7); - Всáка радость скоро гáснет, [...] Тáко явне показует иже суéтна прáвдие. | [...] | Едвá трбнешь, ульётся рáдости души вредище (8); - О, сны пусте, снов образы, [...] привидéния, | [...] суéтния мысления (9); - Всúе рбиць и стéны славиши [...]. | Всúе солнца столп возносиши [...] (10); - Пирамида в Мéмфим была [...] | [...] Днëсь с землею зравнялася стéн намáле престраняет | [...] врёме вéщи пременяет (11); - Столпы мéдны [...] | Нептун веслом всé загráбил, потопиши чуда воды (13); - Мéдь, желéзо, сребро, злáто камель с неба падши, скрóшил, | Осталися глина, блато, и тó вéк давно разбрóсил (14); - Злáту глáву идолови мéч сирбийский пробь отрубил. | [...] Стал на ноги вéк же глиной, злáто, сребро и мéдь стрáвил (15); - [...] Рим [...] Посмотрит ся в Тýбре рѣце, постыдится премéнности | [...] | Пáли столпы на улыце (16); - Биотся полки с полками, копиём ся сокрушáют (21); - Состáвы ему ослабели, кровь ся в жýлах помутила, | Очи, руцé почёрнели, смéрть ся к нéму приближила (23); - Осквернил ся мертвeцами могильник, Рим наречённий | [...] с дымem пошлá нова

Троя, | **Похороны зле принял**а (25)³⁰; - Каков днесь Рим,
как здешевил [...] (26); - Тáко страшне рымлян сылы, всем
народом ищезóша (27); - Врата твои, о Трояне, **ПОД-**
грызли зубы старости. | **Падé** стбли седмилесничный [...] (28);
- Потёшные комéдие [...] | **Вéк премéнил** в трагéдие, вся днесь
лежат под ногами (30).

Давление всех этих образов упадка, разоблачающих идеи величия, силы, красоты, цветения как сон жизни человеческой, как суету мира, слишком велико и последовательно, разнообразно по своим формам и неизменно настойчиво, повелительно, чтобы не произвести на читателя сильного впечатления и не задуматься о себе самом в контексте *Ubi sunt...*³¹. В русской литературе конца XVIII века такое почти не случалось.

Отмечая достоинства перевода Андрея Белобоцкого (строго говоря, переводчик, видимо, не считал себя только таковым: едва ли случайно он обозначил поэму как «Пентатеугум, или пять книг кратких творения Андрея Белобоцкого»), мы погрешили бы перед истиной, не обозначив и неудачи этого перевода. Речь пойдет далее не о всех книгах, составляющих «Пентатеугум», а только о пятой (последней) книге, заметно отличающейся от первых четырех и своим поэтическим качеством, и прилежностью переводчика в отрицательную сторону. Как уже отмечалось, тень **черновика** витает над рядом строф этой части. В свое время читатель не успел прощать поэму, а в конце XX века ей не до нее, да и утратив чувство языка конца XVII века, он едва ли сможет оценить с достоверностью как ее достижения, так и недостатки. Разумеется, для того времени отказ от точности в следовании подлиннику на всем его протяжении (не говорю уж о буквализме) не может быть поставлен в упрек переводчику. Более того, именно в таких отклонениях, в фактах творческого своеобразия можно наиболее остро почувствовать новизну манеры и возможности переводчика как поэта по преимуществу. А.Х.Горфункель особенно подчеркивал как раз такие примеры, когда Белобоцкий

«пытался приспособить свой перевод к русским условиям, переводя абстрактные, насыщенные мифологическими ассоциациями и совершенно лишенные конкретного, национального, земного колорита стихи Радера и Нисса не только на русский язык, но и на язык русской действительности»³². Что такие примеры безусловно интересны, не приходится спорить, хотя русский исследователь, влекомый лучшими чувствами, всё-таки заметно преувеличил роль таких мест в поэме (как и едва ли с достаточным основанием отдал Белобоцкому пальму первенства перед немецкими латиноязычными поэтами). Но главное даже не в этом: в пятой песне, где переводимый текст слишком упорно и жестко ведет своего переводчика по троянским, восточно-азиатским и римским темам, таких «русских» мест или ассоциаций практически нет и, следовательно, нет и тех «свое-вольных» выходов в сторону «русской действительности», которые могли бы хоть отчасти компенсировать отклонение от текста польского перевода или латинского оригинала. Вместе с тем в пятой книге обнаруживаются просчеты, редкие в предыдущих частях «Пентатеугума». Некоторые из них связаны с излишним буквализмом перевода, предполагающим – как первый этап работы над переводом – установку на подстрочник, на атомизирующую целое текста дословность. В таких случаях неудача оборачивается или нанесением ущерба смыслу переводимого фрагмента, или неточностью вплоть до непонятности³³. Многие примеры этого рода сосредоточены именно в пятой книге, и можно высказать предположение, что, устав бороться с тем, как сочетать польский текст с русским языком и испытав своего рода *taedium translationis*, Андрей Белобоцкий решил поставить точку в своей работе, не дойдя и до конца трети пятой книги. Главная вина в этом не может быть приписана переводчику, хотя, конечно, его знание русского языка было всё-таки не вполне адекватным поставленной им перед собою задаче. Основным виновником был тогдашний русский язык: степень его разработанности в отношении новых исторических задач, возникавших перед Россией и – уже – в отно-

шении тех новых типов текстов, которые возникали и еще должны были возникнуть с неизбежностью, была явно неудовлетворительной. Литературного языка в ряде важнейших его специализированных разновидностей не существовало, а тот «общий» язык, как и язык тогдашних произведений художественной литературы (в частности, и переводной), неправлялся с нахлынувшими на него влияниями с Запада, не успевал адекватно реагировать на массу заимствований, осваивать и усваивать всё то, что было в таком количестве и так жадно и небрезгливо, часто без разбору захвачено и впопыхах, ворохом присвоено. Частичной жертвой этой борьбы с **тём** русским языком и суждено было стать Андрею Белобоцкому, и поэма, прежде всего ее язык, отразила и самое эту борьбу, и трудности ее, и неудачи, и поражения. Очень вероятно, что именно это могло повлиять на решение отказаться от попыток публикации поэмы, хотя это, конечно, не более чем гипотеза.

Но в любом случае само значение этой неудачи (такова же была судьба опытов в любовной лирике, новой для русской литературы конца XVII — начала XVIII вв. Монса и Пауса) трудно переоценить для истории как русского языка, так и русской литературы, ибо она вводит *in medias res* самой ситуации и раздвигает наши конкретные представления о ее характеристиках, в частности, в свете языковых и литературных взаимоотношений двух стихий — русской и польской — на этом ответственнейшем рубеже, где предстояло сделать выбор. «Пентатеугум» оказался как раз одной из попыток нащупывания правильного выбора, и в ходе этих проб и ошибок (но и отдельных удач) был получен диагностически важный результат, о котором, разумеется, Белобоцкий не думал, — некий русско-польский языковой синтез, высветивший и в польском и в русском как то, что их связывает, так и то, что их разъединяет, то, что им обще, и то, что в них разно. Тем самым в русском тексте «Пентатеугума» и особенно его пятой книги невольно возникает **русский образ польского языка**, его русский языковой портрет, и каждый неверный или слишком грубый ма-

зок в нем становится особенно ценным в своей непосредственности. Если угодно, это был дар, хотя и тоже невольный, русского языка польскому. Через два с половиной века, не зная об этом, но вполне сознательно польский язык и польская поэзия в лице Тувима сделали ответный дар в виде **польского образа русского языка** в стихотворении «O mowie rosyjskiej» из цикла «Słopiewnie»³⁴, в котором достигнут некий верх совершенства — в стихотворении почти нет ни польских, ни русских слов³⁵, но оно, несомненно, **русское**, только увиденное через **польское**, и всё понятно, хотя кое-что туманно, как в сновидении, настолько, что его легко анализировать на звуковом, суперсегментном, морфонологическом, морфологическом, синтаксическом и лексико-семантическом уровнях. В этом стихотворении поляк и польский поэт на малом пространстве восьми коротких строк сделал попытку сдружить польский и русский языки между собой, дать увидеть им другого и себя самого в «своем» и «его» (язык не поворачивается сказать — «чужом») зеркале. С известным (впрочем, конечно, меньшим) основанием можно сказать, что нечто похожее неосознанно делал другой поляк, но русский поэт Белобоцкий в стихах на русском языке, за которым так часто возникает тень польского, что читатель легко вовлекается в инерцию, стараясь прочесть и многое русское в польском языковом ключе. Значение таких опытов и в научном (лингвистическом), в художественном (опыты такого «чужеязычия» в поэзии XX века хорошо известны, и не за горами то время, когда они могут стать перспективными), и в человеческом, нравственном планах переоценить трудно, особенно для польской и русской культуры в их взаимных отношениях.

При возвращении к пятой книге «Пентатеугума» возникает вопрос — в свете сказанного — о **видах** этого **общего**, соединяющего польский и русский языки на пространстве поэтического текста, и об **объеме** его. Совершенно очевидно, что степень конгруэнтности этих двух языков на уровне морфологии и синтаксиса достаточно велика и в то же время про-

зрачна как для «польского», так и для «русского» взгляда, чтобы установить это общее, отождествить его соответствия или обо многом догадываться с большой долей вероятности. Количество лексических и фразеологических соответствий между двумя языками также достаточно велико (общее праславянское наследие и возникающие на его основе конвергентные тенденции), чтобы идентифицировать в «чужом» тексте на «чужом» языке смысл целого ряда в изолированном виде не идентифицируемых элементов. Наконец, подавляющее большинство элементов звукового уровня оказывается тоже или общим или легко сводимым к некоторым приблизительным общим типам. То, что носителями этих звуковых элементов, даже и различающихся между собой, выступают слова, тождество которых часто не вызывает сомнений, оказывается дополнительным средством более точной идентификации «чужого» звука в свете «своего». Другой слой не наследственного (генетического), но благоприобретенного общего - польские заимствования в русском тексте «Пентатеугума» или понятные и при обращении к русскому языковому коду, или уже усвоенные – сначала конвенциально, а затем уже органически, как «свое», вплоть до забвения их «чужести». Особый слой составляют собственные имена – античных персонажей, мифологических или исторических, библейских, топонимические и этнические элементы. Целый ряд подобных слов проник также в русский язык и в соответствующий русский текст непосредственно из польского или через польское посредство³⁶.

Особо мощный и диагностически важный пласт «общих» элементов составляют полонизмы русского текста «Пентатеугума» - прежде всего лексические, морфологические, словообразовательные, но также и синтаксические и фразеологические. Для суждения об общей картине ср. ряд примеров, помня при этом о разной степени полонизации элементов русского текста – от безусловных полонизмов до разного рода гибридных польско-русских элементов (или - в ряде случаев - «неправильных» русизмов, за чью неправильность, хотя бы отчасти, несут от-

ветственность разного рода аттракции, вызванные «польской» установкой, невольно вносящей «возмущение» в русские элементы). Прежде всего уместно обозначить полонизмы морфологического уровня: отдельное (чаще всего начальное) положение возвратной частицы *ся* при глаголе – *Боряся* (2), *ся побеждают* (2), *ся родит* (4), *ся срежит* (5, *srozyć się*), *ся славил* (10), *посмотрит ся*, *ся показала* (17), *ся преведивают* (22), *ся бойт* (23), *ся ... помутыла* (23), *Осквернил ся* (25), *ся полоскают* (29); падежные флексии: Gen. Sg. masc. - *Рыму* были *прáвителе* (*Rzymu*, не Dat. Sg.), может быть, *обмáну* (9: лóжь обману принóсите, от ложь обмана?); Dat. Sg. masc.: *разúмови* (14: явствéнно ёсть разúмови, ср. *rozumowí*), *Рымови* (20: Всяк Рымови отчýм быти [...] желáет, ср. *Rzymowí*), *свекróви* (22: Идет встрéчу зять свекróви, ср. *świekrowí*), *идóлови* (15: Злáту глáву идóлови мéч [...] пробь отрубýл, ср. *idołowi*), *Новуходонбсорови* (14: во снё явлéн), *грéкови* (17: едвá не дáна), *Анишáлови* (17: Девýца [...] замýжна ся показáла), *дедíцови* (27: *Málo* было [...] всéго мýра дáни, ср. в польском тексте *Zle džiedžic przemárnował V*, 27), *Нербнови* (27: Чтó осталó); Instr. Sg. masc., n: *хлебéм* (1: землю [...] застéяли, ср. *chlebem*), *Мéстем* (11: з грýбem зверсталáся), *з грýбem* (11: зверсталáся), *мéчем* (19: Не мéчем [...] воевал; 22: мéчем ся преведивают), *дýмем* (25: с дýмем пошлá нóва Трóя, ср. в польском тексте - *poszła dymem*), *бальсамéм* (29: не погибют, ср. *balsamem*); Nom. Pl. masc., fem.: *медвéде* (3: *Ревýт*), *прáвителе* (19: *Рыму* были, ср. в польском тексте *Byli Rzymu dozorce*. V, 19), *рачитéле* (19: *стáтов* рýмских), *отцóве* (27: *принасóша*), *теплýце* (29: Царéй теплýце грязнéют, ср. в тексте *čieplice*. V, 29), *комéдие* (30: Помéшние, ср. *komedie*, в тексте - *Z swemi komedyámi*. V, 30); Acc. Pl. fem. в *трагéдие* (30: *Bék* пре-мéнил); Dat. - Loc. Sg. fem. от река: в... *рѣце* (16: Посмотрит ся в Тýбре рѣце, ср. в *Tybrze*. V, 16), *Рéце* (26: *Renu* спýтал нóги, ср. *nogi Renu*. V, 26); Instr. Dual. fem.: *рукóма* (19: Не мéчем, нижé рукóма, языком сýльно воевал, ср. в польском тексте *Nie pálászem nie rękoma*. V, 19); отдельные падежные формы: *лесы* (6: *Cáma* стáрость лесы грызéт, Acc. Plur., ср. в польском тек-

сте *Samá starość niszczy lásy*. V, 6), *rógi* (26: злома́л, ср. *Numanczyków dostał kráju*. V, 26), *grájcsdánov* (21: бра́нь восстаёт [...] гра́жданов, Gen. Plur., ср. *domowa mieszczan zwádá*. V, 21); Adj. Instr. Plur.: *под равнemi* (21: знáменами, ср. *Pod takiem chorągwiámi*. V, 21); Adj. Gen. Sg. fem.: *górdęj* (22: Для ўх górdęj упрямости, ср. *Dla márnego márnych sporu*. V, 22); *no & Loc.*: *по нéбе* (4: колесом ходы́т, ср. в польском тексте - *W koło po niebie dažy*. V, 4); *по приказáх* (19: сéдя domá по приказáх софíковал; Adj. Sg. masc.: злы́й (2: слу́чай); Adj. Nom. Plur. masc.: *noméshnie* (30: комъёdie), *всяке* (2: веци), *nýcte* (9: сны, ср. *O sny éieniow znikome!* V, 9), злé (25: Похороны злé приня́ла, но может быть и Adv.), *strášne* (27: *Táko strášne rýmľan síly*, ср. *Strászne narodom siły*. V, 27; в русском тексте *стрáшне* может быть понято и как Adv.); Adv.: *обманчív* (8, ср. *zdrádliwie*), *явнé* (8: *Táko явнé показуétm*, ср. *Pokázujac nader jáśnie*. V, 8), *právdivív* (8, ср. *prawdziwie*. V, 8), *дарémnív* (10, ср. *Dármo*. V, 10), *намáле* (11: престраня́ет; 13: спуска́ет); ср. также отдельные не вполне ясные случаи типа *набýтий* (15), *готóви* (22: умréть), *слávñij* (24: царю. Voc.), *речénnij* (1: Илион, 25: наречénnij, scil. *Rým*), великоимéнни (1: нарбð) и т.п.

Наконец, разумеется, существует мощный слой лексических полонизмов в «Пентатеугуме», определяемых как таковые иногда благодаря словообразовательным или семантическим особенностям. Ср. прежде всего глаголы (изредка и существительные) с префиксом *з-*: *здéлали* (1), *знищéют* (6, ср. *żeby zniszczáły*. V, 6), *здравялася* (11), *зверсталáся* (11), *здешевáл* (26), *звоевáл* (26), *збýл* (26), *зломáл* (26), ср. *збóры* (27, ср. *zbiory* V, 27), *зезды* (30: Покáзы дивовис зезды, так в ркп.!; надо: зъезды). Характерны полонизмы на *-ость/-есть* (Subst. abstr.), часто имеющие и русские соответствия, но трактуемые всё же как польские в силу ряда причин, иногда довольно тонких. Ср. *высóкости* (11: от своей, ср. *dla swej wysokości*. V, 11)³⁷. Многочисленны полонизмы в глагольной сфере, ср. *вреџáт* (3: ср. *wrzeszcząt*), *выиут* (3), *еќкуéт* (4), *осиляéт* (4), *выделпýует* (5: ср. в польском тексте *Chrosty bydło wydeptuje*. V, 5), *повáляют* (5: ср. *powalać*),

понуря́ет (5: ср. *nurza*), лести́т (8), показу́ет (8: ср. *Pokázujqc*), престраня́ет (11), пременя́ет (11: ср. *przemienić*), соисéгл (12, 25), стráвил (15: ср. *strawić*), спрашáть (16: ср. *spraszać*), осиротáла (17: ср. *osierocieć*), владаючи (19: ср. *władać*), сéдя (19: ср. *siedzieć*, в польском тексте *siedzqc.* V, 19), розервáлся (20: ср. *rozerwać się*, в тексте - *przerwany*), умреть (22: ср. *umrzeć*), пределя́ют (22: ср. *przedzielać*, в тексте - *rozdzielajq.* V, 22), приближáла (23: ср. *przybliżyć*), подгрýзли (28: ср. *podgryzać*, в тексте *Zgryzły.* V, 28), вероятно, сюда же и загráбил (13: ср. в польском тексте *zágrábil.* V, 13). Разумеется, немало полонизмов и в сфере имени, ср. хрóст (5: ср. *christ*, *chrost*, в польском тексте *chrosły.* V, 5), розлéв (5, 26: ср. *rozlew*), мgnéние (8: мgnéние окá, ср. *w mgnieniu oka*), псóты (9: ср. *psota*), мраморóвий (13: ср. в тексте *Mármurowe*), брюх (15: в польском тексте *Brzuch*), прéменности (16: ср. *przemienność*), замóжна (17: ср. *zamążna*), смáтов (19: смáтов рýмских рачитéле), снурóк (20: ср. *sznurek*, в тексте *sznur.* V, 20), гречáна ... латýна (18: в польском тексте - *z Grzecynem ... Latynem.* V, 18), виннéйший (22: ср. *winniejszy*), розлéв (26, см. выше), збóры (27: ср. *zbór*), дедíцови (27: в польском тексте - *džiedźic*) и т.п.³⁸

К этим материалам можно добавить и некоторые из фразеологических полонизмов, отмеченных А. Каминьской, относящихся, впрочем, чаще всего к другим книгам «Пентагеугума». Но кое-что есть и в пятой книге, ср. *Мgnéние окá* (8), *с дýмем пошлá* (25), *за Ерýпуса, за Камýлля* (17)³⁹.

Такая значительная насыщенность пятой книги (как, конечно, и других) полонизмами, особенно если включить сюда и те многочисленные случаи, в которых русский и польский практически не отличаются или отличаются минимально, создает весьма выгодные условия, чтобы при некоторой предварительной установке и при соответствующем усилии читать русский текст в «частичном» польском коде. Густота собственно польского слоя или польско-русского (без особых различий) слоя в поэме такова, что проницательный читатель-поляк, даже не изучавший специально русского языка, в состоянии по-

элементам польского слоя с достаточной надежностью восстановить смысл текста в очень значительном количестве фрагментов. Чтобы наглядно убедиться в этом, можно, в частности, обратиться к сопоставлению текста «Пентатеугума» с польским текстом, который Белобоцкий имел своим источником. Во **многих** случаях степень конгруэнтности сопоставляемых сильно превышает норму, обеспечивающую удовлетворительное понимание. Ср. соответственно строфы 6 и VI:

*Cáma stárość lesy gryzétm, nesostarélymi zúby,
Ásze dolgóy vék ýtó живétm, krošít idel'skij duby.
He rúbi úx tóporámi, ásze xópeshéz da zniščeot.
Véka sekútsya zubámi, v sibé konchínu im'jot.*

*Samá stárość niszczy lásy,
Niestárzálymi zéby:
Choc̄ przez długie trwája czasy,
Kruszy Idelskie deby.
Nie šiecz, nie rab šiekierámi,
Chceszli zéby zniszczały.
Wiek je swemi tnie zébami,
A będą dosyć miáły.*

[Подчеркнуты этимологически сходные слова (их по 16 в каждом тексте, с отрицанием - 17), курсивом выделены слова, не состоящие в этимологической связи, но взаимно понятные (их по 5 в каждом тексте); «непонятных» слов (да и то весьма относительно) - по два-три; при столь же почти высокой морфологической конгруэнтности не остается сомнений, что в каждом из этих текстов просвечивает и «чужой» текст или, точнее, возникает возможность рассмотрения обоих текстов как двух ближайших версий одного общего текста].

Примеров такого рода в сопоставляемых текстах весьма много, ср. особенно 15-XV, 26-XXVI, 5-V, 1-I, 13-XIII, 28-XXVIII, 4-IV, 7-VII, 11-XI, 22-XXII, 24-XXIV и др. А «пони-

маемость» таких высоко конгруэнтных строф закладывает основу и для понимания соседних строф с меньшей степенью конгруэнтности и, наконец, всего текста в целом, целого его смысла.

Поэтическое дело Андрея Белобоцкого, его «Пентатеугум», к сожалению, оказался не востребованным своевременно, и важный для русской литературы шанс был упущен. Это упущение тем обиднее, что в то время в России Белобоцкий был носителем, пожалуй, уникального поэтического опыта, развертывавшегося в новом, еще не знакомом русской поэзии пространстве, слишком для нас разреженным. Тем важнее, хотя и с трехвековым опозданием, воздать должное этому поэту, сведшему на это пространство польскую и русскую поэзию и как бы заставившему их в его лице взглянуть друг другу в глаза и познакомиться друг с другом. Через высокий польский образец Белобоцкий связал русскую поэзию с поэзией западноевропейского барокко в одном из оригинальных ее вариантов. Эта связь была благой для всех, кого она объединила, независимо от того, откуда и куда переносились-перевозились-переводились культурные ценности. Борис Федорович Стахеев работал на той же ниве, плодоносной, но угрожаемой, где плевелы так часто душили добрые всходы. Он любил Польшу, ее народ, ее культуру, ее поэзию, ее язык и был сам из племени таких же «перевозчиков-переводчиков» культурных ценностей. С ними он знакомил русского читателя и тем самым обогащал русскую культуру богатствами польской, но и для последней он открывал новое пространство для ее восприятия, новое ее зеркало. Всем на пользу и никому во вред. Тем самым искупалась вина отчуждения, о которой нельзя забывать.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См. *Горфункель А.Х.* Андрей Белобоцкий - поэт и философ конца XVII - начала XVIII в. // ТОДРЛ XVIII, 1962, 205. - Об Андрее Белобоцком ср. также *Горфункель А.Х. «Пентатеугум» Андрея Белобоцкого (Из истории польско-русских литературных связей)* // ТОДРЛ XXI, 1965, 39-64; *Панченко А.М. Русская стихотворная культура XVII века.* Л., 1973, 131-137, 185, 204-207, 222; *Русская силлабическая поэзия XVII-XVIII вв. Вступительная статья, подготовка текста и примечания А.М.Панченко.* Л., 1970, 218-249; *Каминьска А. О языке перевода «Пентатеугума» Андрея Белобоцкого (К вопросу о польско-русских литературных и языковых связях)* // *Slavia Wratislaviensis.* T.12. Wrocław, 1977, 133-145; *Anggal E. Barok polski między Madrytem i Moskwą (Kilka uwag i propozycji)* // Literatura - komparatystyka - folklor. Warszawa, 1968; *Suchanek L. Thanatos i eschatologia: Z obserwacji nad poezją baroku rosyjskiego* // Rocznik Komisji historycznoliterackiej. T.12. Wrocław, 1974, 3-21; *Idem. Rosyjski poemat eschatologiczny epoki baroku* // *Slavia Orientalis* 1975, № 1, 39-41; *Idem. Poezja żałobna baroku rosyjskiego* // *Prace historycznoliterackie.* Kraków, 1975, zesz. 33, 33-46; *Топоров В.Н. К истории раннемосковского барокко: «Первая книга о смерти» из «Пентатеугума» Андрея Белобоцкого // Барокко в авангарде - авангард в барокко.* М., 1993, 9-18 и др. О литературе, посвященной Андрею Яну Белобоцкому ср. подробнее - *Горфункель А.Х. Белобоцкий Ян // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. 3 (XVII в.). Часть 1. А-З.* СПб., 1992, 128-131.

² О первой половине жизни Андрея Белобоцкого рассказывают ценные документы, обнаруженные относительно недавно в ЦГАДА. 14 октября 1682 г., вскоре по прибытии в Москву Андрей Белобоцкий в Посольском приказе «в допросе сказал: Породою де он шляхтич Премышльского повету, отец его Хриштоп Белобоцкой служил королевскому величеству в полковниках у рейттар, и тому ныне 26 лет отец ево умре. А маєтности были у отца ево в Премышльском же повете деревня Пацла. И по смерти отца ево осталась мать его Андреева да брат меньшой Павел. И вскоре по смерти отца ево и мать умре. А брат ево Павел служил в Варшаве в юристах. А он де Андрей тому ныне 17 лет выехал ис Польши для обучения филосовских и богословских наук, и был во Французской, во Итальянской, в Гишинской землех, и тех наук выучился. И тому де ныне третей год, приехал он из Гишипании в Ригу, а из Риги в Смоленск. А из Смоленска приехал к Москве с смоленским архиепископом Симеоном в прошлом

во 189 [1681] году, в феврале месяце, и блаженные памяти великому государю, царю и великому князю Феодору Алексеевичу, всеа Великия, Малыя и Белыя России самодержцу, известил об нем смоленский архиепископ. И по его, великого государя, имянному указу жил он у думного дьяка у Лукьяна Голосова с полгоды. А после того жил у протопопа Гаврила. И в прошлом, во 190 [1682] году, когда изволил блаженные памяти великий государь быти в своем государском походе в Володимере, и по его, великого государя, указу из римские веры помазал ево Андрея святым миром во святую православную християнскую веру греческого закона смоленской же митрополит Симеон, а в римской вере было ему, Андрею, имя Иван. И после того по имянному же указу блаженные памяти великого государя приказан был он, Андрей, боярину князю Михаилу Юрьевичу Долгорукова и написан в Розряде по дворянскому списку [...]. А живет он, Андрей, ныне на Москве на дворе смоленского митрополита» (ЦГАДА, ф. 138, 1682 г., д. 20, лл. 298-305), см. Горфункель А.Х. «Пентатеугум» Андрея Белобоцкого..., 40.

³ Это испытание-«свидетельство» состоялось 16 октября 1682 г. по «указанию» царей Ивана и Петра. Оно происходило в Посольском приказе, где Андрея Белобоцкого «свидетельствовали» в знании иностранных языков переводчики приказа Н.Спафарий, Л.Грос, С.Лаврецкий, С.Гладзоловский, С.Чижинский, И.Тяшкогорский, из которых половину составляли московские поляки. Экзаменаторы «говорили с ним по-латыне, по-польски, по-французски, а говоря с ним по свидетельству, сказали, что он, Андрей Белобоцкий, по-латине, по-польски, по-французски честь, и писать и говорить, и переводить умеет и в Посольском приказе тех языков в переводчиках быть ему можно». Белобоцкий был принят на службу и ему было определено жалование, хотя, как это ни странно, в штате Посольского приказа он так и не состоял (ср. ЦГАДА, ф. 138, 1682 г., лл. 358-362; см. Горфункель А.Х. «Пентатеугум» Андрея Белобоцкого..., 40).

⁴ См. Прозоровский А. Сильвестр Медведев // ЧОИДР, кн.3. М., 1896, отд. IV, 373-374.

⁵ Впрочем, и в Польше Белобоцкий был под большим подозрением и даже подвергался преследованиям со стороны иезуитов (они называли его *kacermistrz*, «то есть ереси учителем», «дабы его христиане прелести хранились»). Важные детали из польского периода жизни Белобоцкого содержатся в доносе Павла Негребецкого, ссылающе-

гося, приводя эти сведения, на «Литовския страны иеродиакона Мануила», который «его, Белобоцкого, знает из малых лет». Из этого доноса открывается, что раньше он жил в Слуцке у ректора-кальви-ниста «за хлопца». А об этом ректоре «в Слуцку ведомо многим людем, что он был чернокнижник». Потом Белобоцкий перебрался в Торунь и «жил в Торуне, в котором их кальвинской суфраган, то есть их духовный начальник, который их ставит в попы, и в Торуню он учинен аллюном, то есть клириком и потом в Слуцку той Белобоц-кий в кальвинском зборе сказывал еретическая поучения». После это-го он «хотел было учить» в Могилеве, «и оттого учинилося в Моги-леве замешание». По-видимому, Белобоцкий жаждал деятельности и имел свои планы, осуществиться которым было не дано. В поисках своего шанса он приезжает в Смоленск, но сразу же узнаёт, что иезуиты уже известили смоленскую шляхту, чтобы они «от того Бело-боцкого хранилися и прельщению иго лестному, яко кацермистру, не верили». По свидетельству самого Белобоцкого, иезуиты боялись, «дабы аз в Смоленску академии, сиречь науки не заводил» (см. *Цве-тает Дм. Памятники к истории протестанства в России*, ч. I. М., 1888, 198, 214, 216). Белобоцкий не сдавался и решил, уходя от преследова-ний, обосноваться в Москве. Но и здесь, поселившись с двумя своим соотечественниками в Спасском монастыре, он не проявил должной осторожности: его беседы с ними и с архимандритом монастыря Гаврилой Домецким и уже знакомым Павлом Негребецким стали по-водом для обвинения его в тайной и явной ереси. См. *Горфункель А.Х. «Пентатеугум» Андрея Белобоцкого..*, 199-200.

⁶ См. *Горфункель А.Х. «Великая наука Раймунда Люллия» и ее чита-тели // [Сб.] XVIII век, т.5. Л., 1962, 336-348; ср. также *Он же. Неиз-вестное издание петровской эпохи // Книга, вып. 6. М., 1962, 123-131.**

⁷ Интерес к Андрею Белобоцкому в начале века возник после публи-кации списка его сочинений, см. *Соболевский А.И. Переводная лите-ратура Московской Руси XIV-XVII вв. СПб., 1903, 158-159, 174-175, 204-205, 442-443* (впрочем, состав отнесенных к Белобоцкому трудов подвергся сомнению со стороны ряда исследователей, а иногда и ос-паривался). Внимание к себе Белобоцкий привлек прежде всего в связи с «луллианской» темой, ср.: *Соколов Н. Философия Раймунда Лул-лия и ее автор // ЖМНП 1907, № 8, 331-338* и др. Ср. позже *Зубов В.П. К истории русского ораторского искусства конца XVII - первой по-ловины XVIII в. (Русская луллианская литература и ее назначение) // ТОДРА, т. XVI. М.-Л., 1960, 292, 298-299* и упомянутую выше ста-

тью А.Х.Горфункеля о «великой науке» и ее читателях.

⁸ «Пентатеугум» сохранился в единственном из известных пока списке, находящемся в Отделе рукописей Государственного исторического музея (собрание Уварова, № 472 (268), лл. 348-362 об., по старой пагинации - лл. 355-359 об.). Рукопись в четвертую долю листа датируется концом XVII века и содержит в себе кроме «Пентатеугума» сочинения по риторике, включая сюда и «Риторику» Белобоцкого. Учитывая весь контекст рукописи, можно сделать предположение, что «Пентатеугуму», по крайней мере в этом месте, было предназначено служить своего рода комментарием, образцом (*exemplum*) излагаемой риторической теории. Существенно замечание А.Х.Горфункеля: «От предположения, что „Пентатеугум“ переписан автором, нам приходится отказаться после ознакомления с автографами Белобоцкого в материалах Посольского приказа и с рукописью „Исповедания веры“. Во всяком случае переписчик был хорошо знаком с творчеством Белобоцкого - его же рукой очень тщательно переписаны „Великая наука Раймунда Людия“ и „Риторика“ в рукописи собр. Уварова № 18 (в 8-ю долю листа)», см. *Горфункель А.Х.* «Пентатеугум» Андрея Белобоцкого.., 43.

⁹ Другим значительным произведением зрелой русской силлабики следует признать «Лествицу к небеси» (*четвероположся, иже есть воспоминания четырех последних вещей, рифмами кратко описанное*), поэму анонимного автора, написанную довольно гладким русским языком между 1697 и 1716 гг., скорее всего, однако, лет на 10-15 позже «Пентатеугума». См. *Панченко А.М.* Русская стихотворная культура..., 204-205; *Русская силлабическая поэзия..*, 398. – «Лествица к небеси» представляет собой довольно пространный текст, в принципе следующий той же распространенной на Западе «четырехчастной» схеме, которая утвердилась там в XVII в. и о которой можно судить по таким текстам, как «De quator novissimis vitae humanae» Ф.Костера (F.Costerus) (Cracoviae, 1605) [ср. его же - «Meditationes de quator novissimis vitaे humanae»], «Quator hominis ultima» М.Радера и И.Нисса (ср. последнее издание, которым мог воспользоваться и Белобоцкий, - Monachii, 1688). Ср. состав частей «Лествицы»: Смерть, Суд, Прамежду телом и душою, Геенна, Седмь грехов главнейших, Царствие небесное, Девять блаженств. Тем не менее более тонкие связи этой поэмы с ее возможными и правдоподобными «внешними» источниками остаются пока неясными. Соблазнительную в известном отношении мысль о знакомстве автора «Лествицы» с «Пентатеугу-

МОМ», следует, видимо, отвергнуть - слишком различны и общая тональность и поэтика обоих этих текстов, да и известные реалии, связанные с созданием «Лествицы» и предположениями о ее авторе и его локусе, делают маловероятным знакомство с «Пентатеугумом». Но следование одной общей «западной» модели вне сомнений.

¹⁰ См. *Jacobi Balde. De vanitate mundi. Monachii, 1638.*

¹¹ См. *Sen żywota ludzkiego, Wierszem Łacińskim przez W.O. Jakuba Balde [...] napisany, a przez Jana Libickiego Sekretarzā I.K.M. Rhytmāmi wytażony. W Krakowie, w drukarni F. Cezarego, 1647.*

¹² В настоящей работе автору приходилось пользоваться латинским и польским текстами поэмы Бальде в издании, вышедшем в 1732 г. и, следовательно, уже недоступном Белобоцкому. Очевидно, это - позднее переиздание перевода анонимного автора, вышедшего в 1682 г. Его полное (двойное) название - *Sen żywota ludzkiego, Wierszem Łacińskim Przez W.X. Jakuba Balde, Societatis JESV. Od jednego z tegoż Zakonu, Rhytmāmi Polskiemi WYRAONY. Przedrukowany w WILNIE, w Drukarni Akad: Soc: JESV. Roku Pāńskiego 1732 или SOMNIUM VITAE HUMANÆ, Carmine Latino Per R.P. JACOBUM BALDE, Societatis JESV A quodam ex eadem Societate Rhytmis Polonicis EXPRESSUM, Reimpressum verô. VILNAE Tytis Acad: Societatis.* Автор этих строк выражает глубокую признательность Р.Лахманн (Констанц) и В.Богушису (Вильнюс) за предоставленную ими возможность ознакомления с текстами Радера, Нисса и Бальде. К сожалению и к стыду, в российских (во всяком случае петербургских и московских) библиотеках эти авторы, тем более польские переводы их текстов практически не представлены. Единственное, кажется, исключение петербургский экземпляр польского перевода (без места и года издания), который был в распоряжении А.Х.Горфункаля, - *Cztery rzeczy człowiekowi Ostateczne. Od W.O. Mateusza Radera dwie od W.O. Iana Niesiuza dwie, obudwu Societatis Iesu Kápłanow. Po łacinie optákane opisane. Rythmami: Polskiemi od X. Zygmunta Brudeckiego tegoż zakonu wytażone.* При учете этой ситуации сравнение русского текста «Пентатеугума» с польским переводом 1732 года поневоле приобретает оттенок относительности и условности. Тем не менее некая усредненная картина, в целом достоверная, но не всегда верифицируемая в деталях, всё же может быть составлена. Как ни печально, но в России вполне корректное исследование взаимоотношения «Пентатеугума» и польского источника (как, впрочем, и определение конкретного перевода-источника русского текста) не-

возможно. Дальнейший прогресс в решении этого вопроса зависит прежде всего от усилий польских специалистов.

¹³ См. Горфункель А.Х. Андрей Белобоцкий - поэт и философ., 201-202. Здесь содержится и общая характеристика этой части поэтического наследия Белобоцкого - «Льстивые посвятительные вирши эти ничем существенно не отличаются от аналогичных им стихотворений Сильвестра Медведева и Кариона Истомина и, несмотря на несомненное формальное мастерство автора, не обогащают наших представлений о русской поэзии конца XVII в.» (202).

¹⁴ Ср., напр., *Не глаголи тако, сестро; за грех, единожды сотворенный, | Бог мучит вовеки, | Яко погубил Дафана и Аврона | со всеми Моисию противящимися человекови...* (18-6-12-17) и т.д.

¹⁵ Ср. *Оба боги восхотела быти, един их грех, | едино будет им и мучение. | Яко лукавый ангел, тако и человек | посланы будут во ад на осуждение...* (грех – мучение – человек – осуждение).

¹⁶ Это дантовское выражение относится, как известно, и к поэтическому творчеству, ср. также *O Muse, o alto ingegno, or m'aiutate. Inf. II, 7.*

¹⁷ «Сон жизни» (*Sen żywota < Somnium vitae*) для Белобоцкого, прошедшего много лет в Испании и бывшего младшим современником Кальдерона, который умер в том самом 1681 году, когда бывший испанский студент Белобоцкий приехал в Москву, едва ли не связывался с пьесой Кальдерона «*La vida es sueño*», где испанский драматург отдал дань своему интересу и к Польше и к Московии (ср. также у Хорхе Манрике - *pues se va la vida apriessa | como sueño...* и др.).

¹⁸ См. Блок А.А. О назначении поэта // Собрание сочинений, т.6, М., 1962, 164.

¹⁹ Текст «Пентатеугума» здесь цитируется по его изданию в статье Горфункель А.Х. «Пентатеугум» Андрея Белобоцкого.., 44-64 с несколькими конъектурами, отмеченными в издании Панченко (публикация А.М.Панченко, хотя и объявлена как воспроизведение издания Горфункеля, опускает такие важные детали, как сохранение ё в рифмующихся словах [впрочем, и в *editio princeps* следовало бы сохранять **все** ё независимо от того, находятся ли они в рифмующихся словах или нет] и, что особенно прискорбно, ударения). Что каса-

ется ударений, то хотя они проставлены рукой переписчика (как и вся рукопись), они, конечно (по крайней мере в большинстве своем), отражают в основном систему ударений переводчика - и тех, которые были для него бесспорны, и тех, на которые он в силу метрических требований и своей неполной компетенции вынужден был обращаться. Что в рукописи «Пентатеугума» перед нами действительно **система** (хотя и представленная со сбоями, иногда, очень вероятно, с описками инерционного или слишком педантического свойства), видно из совокупности многочисленных фактов, которые, будучи рассмотренными порознь, могут показаться противоречивыми. Среди этих фактов - выравнивание ударения по польскому образцу, т.е. постановка его на предпоследнем слоге слова вопреки принятому (как в рифме *зделали* - *засѣли* и т.п., так и вне ее, ср. *Ничто*, *Владающи* и т. п.), нарушение этого принципа, хотя он в данном конкретном случае совпадал бы и с русским узусом (ср. *хлебѣм* вм. *хлѣбом*, *Брату́сь* (Брут) вм. *Бру́т(усь)* и др.), нарушение и «польского» и «русского» узусов (ср. *правителе*, *Діанны*, *Акцѣ*, *Под ... знаменами* и т.п.); особый интерес представляют «правильные» с точки зрения ударения (хотя бы относительно) стихи: *Был дарданский народ дрёвний, в мире великоимённи* или *Что ся родйт, умирает, в мире ничтоже вѣкуёт*, или же *Краткой жизни мотбк, аки нить ся прерываёт* и др. Тем не менее ядро этой системы восстанавливается с большей или меньшей достоверностью, и поэтому рукопись «Пентатеугума» должна расцениваться как ценнейший материал для восстановления ударения в силлабическом стихе, требующий особого внимания как языковедов, так и стиховедов.

²⁰ Надо отметить, что непосредственно Белобоцкий в своем русском тексте следовал именно за польским переводом, всюду, от начала до конца (от 1—1 до 30—30) сохраняя очередность строф польского текста. Польский переводчик латинского текста Бальде не был, однако, столь последовательным в отношении к оригиналу, не раз отступая от него. При общем соблюдении порядка строф надо отметить и ряд существенных отступлений (далее — В — Balde, S — Sen ywota Ludzkiego): В — 1 → 30 (без пропуска или перестановок, тогда как S 1—10 → 15—16 → 19—20 → 12—14 → 21—23 → 17—18 (вм. 18/XVIII/опечатка — XIII) → 24—30. — Степень точности используемого здесь польского перевода оригиналу — латиноязычному тексту поэмы Бальде должна быть признана достаточно высокой, хотя польский перевод в то же время может быть признан и свободным — всюду, где

польский переводчик хочет - не по причине трудности передачи латинского текста на польский, а в силу того, что найдено более удачное, с точки зрения переводчика, продолжение или возникла необходимость ввести польский колорит, сделать отсылку к реалиям тогдашней польской жизни или по каким-то иным причинам - усилить или видоизменить латинский текст, следуя собственной шкале ценностей, он охотно и свободно делает это. Можно сказать, что переводчик верен тексту во всех тех случаях, когда он не может предложить (или не считает нужным сделать это) лучший вариант и готов довольствоваться имеющимся, но и проявляя известное смижение, он нигде не рабствует оригиналу и готов предложить свой вариант, не входя, однако, в спор с оригиналом. Во всяком случае, этот польский перевод 17 в издании 1732 года можно назвать подлинно культурным, сочетающим верность духу и слову с легкостью и непринужденностью (в этих отношениях перевод Белобоцкого, конечно, сильно уступает польскому переводу: и тут виноват не столько Белобоцкий, хотя его «польскость» всё-таки часто была серьезной помехой, сколько состояние разработки русского языка, сильно уступающей разработанности польского языка: за русским языком и русской силлабической поэзией не стояло такой фигуры, как Кохановский или даже поэты средней руки в XVI-XVII вв.).

Чтобы представить себе степень соотнесенности текста польского перевода с латинским текстом Бальде, уместно привести несколько примеров:

I

Fuere Trōes, Ilium:
Tros Ilium fuere:
Fuit: fuit, Domus inclyta,
Nomenque Dardanorum.
Impressit altis moenibus.
Hostile Mars aratrum:
Ubi steterunt Pergama.
Nunc fluctuant aristae.

II

Hoc fine pompa clauditur,
In pulverem redacta;
Constans in Inconstantia
Fortuna cuncta miscet

I

Było kiedyś ono dawne
Miasto niegdy Trojánskie,
Były, były, mury sławne,
Było imię Dardánskie.
Dzisiaj wojenne Marsa boje,
Pługiem te mury krążą:
A tam gdzie stał Zamek Troje,
Dzisiaj kłosy wspływają.

II

Tak w mniemaniu dzieło wieczne
Bywa w proch obrocene,
Szczęście w niestátku stateczne
Miesza rzeczy stworzone.

Figitque rebus terminum,
Quo summa vota vergunt!
Pugnare, stare, vincere,
Purgnare, stare, vinci.

IV

Sub sole quidquid nascitur,
Denascitur vicissim;
Alterna fors, alterna mors,
Altera fata trudunt.
Nam Luna frenat omnia,
Mutabilisque mutat.
Volubilisque volvitur,
Secumque volvit orbem.

XXIII

At Roma langvet interim
Venalis, aegra, fessa:
Turbata mente linquitur;
Labant soluta genua.
Luctam supremam nuntiant
Vicinae signa mortis.
Singultiunt arteriae
Formicaticta vena.

и т.д.

Tym się końcem rzeczy tężą,
Gdzie się wszystkie ściagają:
Cdy jedne walcząc zwyciężą,
Drugie walcząc przegrają.

IV

Co się kolwiek w świecie rodzi,
Toteż wzajem umiera,
Smierć z przygodą wzamian chodzi
A nas tam y sam wspiera..
Jak Księzycá krag zmennego,
W koło po Niebie dąży;
Tak okrag świata niższego:
Kołem odmiány wrąży.

XXIII

A tym czásem Rzym omdlewa,
Stęka, śmierci się boi:
Od frásunku ledwie ziewa,
Ledwie ná nogacn stoi.
Już mu pewne znáki tuszą,
Ze wnet członki pomdleją:
Już się脉sy ledwie ruszą,
Zyły w ciele tarnieją.

и т.д.

²¹ См. Горфункель А.Х. Андрей Белобоцкий - поэт и философ, 204.

²² О возникающей при такой трактовке строфы антиномии «длины» и «скорости» (она очевидна при некоторых дополнительных условиях - как связанных с количеством ударений и их распределением в стихе, так и синтаксическим членением двух соседних стихов) см. работу пишущего - К истории раннемосковского барокко, 14.

²³ Ср. И против сопостат мужественне вооружатися; — Его же роди и воспита благоплодное чрево; — Потом же паки виде все православное множество и др.

²⁴ Ср. оба стихотворные посвящения в переводе Белобоцким «О последовании Христу» (11- и 13-сложники) или особенно «Краткую беседу» — *Не глаголи тако, сестро; за грех единожды сотворенный* (18 слогов); — *Побиены камением от Иисуса и сожжены* (17 слогов) и т.п.

²⁵ Лишь несколько примеров сочетания «длинных» стихов с темой смерти: *Кто похвалится ныне на сей земле быти, | иже бы мог в телеси безсмертно похисти?* («Лествица к небеси», 13-сложник); — *Сень и примрак обнося мертвеннаго тела, | не могох ясно зреши тройчнаго светила* (Степан Яворский — «Emblemata et Symbola». Emblema I, 13-сложник); — *О суетный человече, рабе неключимый, | Как то ты далеко бродиш мечтаними твоими!* (Феофан Прокопович, 13-и и 14-сложник в чередовании с короткими, в основном 8-сложными стихами); — *Не возможно сказать, что тогда учинилось, | Какое ридание в доме сем явилось* (Петр Буслаев — «Умозрительство душевное», 13-сложник с редкими исключениями); - *Обители исполнены плачевна клича...* («Стих плача», из виршей выголексинских старообрядцев, 13-сложник в сочетании с более короткими стихами); — *Терп острейши эжалости душю ли збодает, | рыкати же не могу, глас бо мой престает* («Плач о отце умершем», вирши выголексинских старообрядцев, 13-сложник); — *О смерте злосливая и гневливая, | всем живущим человеком немилая!* («О смерти», анонимный текст, 12-сложник); — *Кто похвалится ныне на сей земле быти* («Смерть», 13-сложник); — *Возрыдай днесъ прегорко, Петрополе святый* (анонимное стихотворение 1725 г., 13-сложник) и др. О «длинных» стихах в русской силлабике см. Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1984, 30 и сл.; Он же. Очерк истории европейского стиха. М., 1989, 207-209 (ср.: *Похжаловати [...] | Государеву цареву именитому ближнему его предстоятелю* [23 слога] или *Плачется земля благочестивая христианская веры* [18 слогов] и др.). Естественно, что Белобоцкий не в меньшей степени мог ориентироваться и на «длинные» стихи в польской «точной» силлабике, утвердившиеся в этой традиции в середине XVI века усилиями М.Рея и Я.Кохановского (ср. в переводе псалма 24 «Domini est terra...» последним — *I ziemia, i cokołwiek | na niej się najduje, || I co pod niebem*

mieszka, | i co się buduje || Wszysko Panu należy [...]). В связи с темой смерти (убийства) «длинный» 14-сложник был применен уже во второй половине XV века в «Стихе об убиении Анджея Тенчиньского», сп.: *A jaci to zli ludzie | mieszkańców krakowianie || żeby pana swego, | wielkiego chorążiewnego, || Zabilisię... [...].*

²⁶ См. Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха, 48.

²⁷ О том, какой значительной по своей силе должна быть связь, устанавливаемая скандированием, отчасти можно судить по тем рифмам, которые использует Белобоцкий. Ср. по строфам (первый и третий элементы - внутренняя рифма, второй и четвертый - внешняя): 1. *преславный - речённий - дрёвний - великоимённи;* *бой - бой - зделали - Трой - застъяли;* - 2. *вечно - пременяет - вседневно - превращает; неошибно - поспешают - междоусобно - побеждают;* - 3. *нам - объявляет - львам - припадает;* *ляют - слоны - выют - премѣны;* - 4. *умирает - стыкует - осияет - потчивает; премѣнишь - ходит - вселенный - бродит;* - 5. *живёт - падают - видят - повалиют;* - 6. *грозит - понуряет - ся сражит - потопляет;* - 7. *грызёт - зубы - живёт - дубы; топорами - знищают - зубами - имают;* - 7. *моток - ся прерывает - начаток - бывает;* скончавши - *рекл есмь - докончивши - побжил есмь;* - 8. *гаснет - обманчивъ - показует - правдивъ; пребывают - оскверняще - ульятают - вредяще;* - 9. *образы - привидѣния - заразы - мысления; вороты - входите - псоты - принесите;* - 10. *ся славил - чудами - схватил - баснями; славишь - камение - возносишь - даремнъ и т.п.*

²⁸ Ср. также: - *Мавзолея мраморовый грб, где ныне пребываёт...* (13). Естественно, что этот Где-вопрос присутствует и в польском и в латинском текстах, сп.: *A tam gdzie stał Zamek Troje (Ubi steterunt...),* (1); - *Gdzie się wszyskie ściągają* (2); - *Nie jednemu gdzie początek* (7, сп.: *Не одному где начаток...*, 7); - *Dzieło grobu Mauzolowe, | Dziknej sztuce ozdoby, | Gdzie dżiś ba choć Marmurowe...* (13). Это *Gdzie* продолжается и далее, за пределами первых тридцати строф, сп.: *Gdzie choć jedna jest linia | Sztuki Apellesowej?* (32); - *Gdzie się aby wior zawijsa*

| [...] ? (32); - **Gdzie** Fidysz sławny śiedzi | Co Jowisza krztałował? (33); - **Nuż gdzie Zeuxis?** **gdzie** zdradliwe | Máciceli, gronali? (35); - **Gdzie** Poéte sami pili: | Tám juž... (45); - **Gdzie** też same Ateny? (47: *Ubi ergo sunt Athenae?*); - **Gdzie** ná ludzkie zła śmierć życie | *Antystená zátkuklá?* (49), ср. еще 54, 55, 97.

²⁹ Не случайно в этих случаев неоднократное возникновение *dnes*, *dziś*, *nunc*: **Днέсь** [...] землю хлебам застяли, 1: *Dziśiąj kłosy wypływają*; *Nunc fluctuant aristae*; - *Пирамида в Мемфим* была [...] | [...] **Днέсь** с землею зравнялася, 11: *Sławę niegdy wspańiałości*, | *Pyramis w Memfim miała*: | [...] | **Dziśia** z ziemią w rawni stoi (11); - Каково днесь Рим, как здешевыл (26: *Jaki dziś Rzym*); - вся днесь лежат под ногами (30); в польском переводе *dziś* еще обильнее, ср.: *Gdzie dziś* (13); - *Ach! potomni dziś Rzymianie*, | *żebrzą dawnej godności* (28); - *Już stoły Neroniańskie* | [...] | *Już ćieplice prawie Pańskie* | ... *dziś blocą* (29, ср. Ужে столы не помнят.., 29): - *Ogrod sławny siostre dziewczęci* | *Już dziś prosta ziemica* (42) и др. Характерно употребление в этих контекстах слова *już*, в частности, и в сочетании с *dziś*.

³⁰ О таком осквернении не раз писал Мандельштам, в частности, в связи с Римом - *Превратили в убийства питомник* | *Вы, коричневой крови наемники* («Рим»), ср. также *Украшался отборной собачиной* | *Египтян государственный строй*, | *Мертвцов украшая всячиной* | *И торчит пустячком пирамид*.

³¹ Не так уж редко схема *Ubi sunt...* воспроизводится и в позднейшей литературе и, в частности, в современной. Ср.: *Все меньше тех вещей, среди которых* | *Я в детстве жил, на свете остается*. | *Где лампа-«молния»?* | *Где черный порох?* | *Где черная вода со дня колодца?* | *Где «Остров мертвых» в декадентской раме?* | *Где плюшевые красные диваны?* | *Где фотографии мужчин с усами?* | *Где тростниковые аэропланы?* | *Где Надсона чахоточный трехдольник* | [...] | *Где кудри символистов полулыжных,* | *Где рослых футуристов затрапезы?* | *Где лозунги на липах и каштанах* | [...] ? | *Где твердый знак и*

буква ять с фитою? | Одно ушло, другое изменилось, | И что не отделялось запятою, | То занятой и смертью отдалось. || Я сделал для грядущего так мало, | Но только по грядущему тоскую | И не желаю начинать сначала: | Быть может, я работал не впустую || [...] (Тарковский - «Вещи»: *Ubi sunt...* и его опровержение - работа не впустую).

³² См. Горфункель А.Х. «Пентатеугум».., 41.

³³ На ряд случаев такого рода указывается в ценной статье: Каминьска А. О языке перевода ПЕНТАТЕУГУМА Андрея Белобоцкого (к вопросу о польско-русских литературных и языковых связях // *Slavia Wratislaviensia XII. (Acta Universitatis Wratislawienis, № 381)*. Wrocław, 1977, 133-145; особенно 138, 139, 145.

³⁴ Ср.: *Tiéwnaja piewúnnica* | *Miłoj mi raduny!* | *Z wóniestie, zagóristie* | *Swieto ładi struny!* || *Wjárkoti žurczáłowo,* | *Wjúnica płaczewna,* | *Grústiwie pieczałowo* | *Tiéwnaja słopiewna!*

³⁵ Ср. общее польскому и русскому *struny*, польское *mi* и русское *Miłoj*.

³⁶ Ср. в пятой книге мифологические или мифологизированные персонажи: Марс, Нептун, Диана, Ромул, Акка, Геракл, Ида (см. *идельские дубы*, конъектура - предположение А.М.Панченко - *идольские*, т.е. языческие, неверна. Речь идет об идейских дубах (ср. в переводе Брудецкого - *Idejskie dęby*, дубы богини Иды, см. Каминьска А. О языке..., 139); – исторические или историфицированные персонажи: Семирамида, Навуходоносор, Мавзол, Герострат, Камилл (Марк Туллий), Катон, Брут, Цицерон, Август, Нерон, Тит, Антонин (Марк Аврелий Антонин, Каракалла), Нерон, Траян, Север (Септимий), Лукулл, Эринус, Африкан, Ганнибал; – древние города: Троя-Илион, Рим, Мемфис, Гадес; – гидронимы и оронимы: Аракс, Тибр-Тибур, Рейн, Дунай, Везувий; – этнонимы: дарданцы, греки, римляне, латиняне, вольски (вольская земля), карфагеняне, нумансицы, сирийцы, готы.

³⁷ Ср. в других частях «Пентатеугума» - болесть, нагость, нечистота, неправость, темнота и др., о чем отчасти см. Каминьска А. О языке перевода.., 140.

³⁸ См. также Каминьска А. О языке перевода.., 140-144, где рассмотрены полонизмы и в других частях «Пентатеугума».

³⁹ См. Каминьска А. Указ. соч., 144.



И.И. СВИРИДА

ПРИНЦ ДЕ ЛИНЬ И САДЫ РЕЧИ ПОСПОЛИТОЙ

Аристократическая культура XVIII столетия нашла в особе Шарля Жозефа де Линя (1735-1814) одну из наиболее привлекательных своих персонификаций. *Ancien régime*, озаренный лучами Просвещения, смягченный идеалом естественности, на закате дал наиболее рафинированные плоды, породив и особый тип личности - это был просвещенный вельможа, эпикуреец и либертин, обладающий разнообразными знаниями, в особенности в искусстве, хорошим вкусом, изысканной общительностью, склонный к благотворительности, гуманной чувствительности. Подобные свойства в высшей степени воплощал принц де Линь, придав им благодаря личной одаренности особый блеск и совершенство. «Говорят, что цивилизация остановилась на нем», - писала Жермена де Сталь¹.

Обязанный своей карьерой прежде всего военному по-прищу (он имел звание фельдмаршала российского и австрийского, оставил много ценных сочинений по военному делу и военных мемуаров), де Линь был, по собственному ироническому определению, также *«jockey diplomatique»*, улаживая отношения между европейскими монархами. При дворах всей Европы он покорял остроумием и эрудицией, в высшей степени владел *art de plaire* - искусством нравиться.

Де Линь прославился также обширными литературными трудами. Трактуя их, по обычаям людей его круга, маргинально, он тем не менее предвидел, что «спустя сто лет эти безделушки, казалось бы ничего не значащие, будут доставлять

удовольствие». В особенности это он относил к мемуарам, которые наполнены мастерски набросанными портретами знаменитых современников (в том числе Вольтера, Руссо), а также обрисованными с либертинской иронией сценами жизни тогдашнего общества. Сочинения де Линя ценили и издавали современники², что позволило ему поддерживать дела в последние годы. Потеряв из-за непомерного расточительства, а также политических катаклизмов огромное состояние, он писал: «Я продаю те немногие таланты, которые у меня остались».

Де Линь был детищем французской культуры («единственный иностранец, который во французском жанре стал моделью, а не подражателем», по словам де Сталь). Универсалистский идеал просвещенной эпохи эта культура облекла в приемлемые для всего континента одежды. «Принц Европы», как называли де Линя, не ощущал ее границ, будучи космополитом в изначальном смысле этого слова: «У меня шесть или семь отечеств: империя, Фландрия, Польша, Россия и в некотором смысле Венгрия, так как там обязаны давать дворянство всем, кто воюет с турками»^{3*}. Не проводил он и эстетических границ: в своих садах, которыми занимался всю жизнь, де Линь хотел соединить французское начало (*pour le beau*), английское (*pour le joli*), голландское (*pour la propreté*), китайское (*pour la singularité*), итальянское (*pour la vue* - подразумевая прекрасные виды, открывавшиеся с самой высокой точки итальянских парков). Истоки паркового искусства он усматривал в античности и рекомендовал: «Читайте Плиния», имея в виду описание виллы Лаурентина⁴.

В сочинениях де Линя оживает дух его времени, даже в самом их стиле - они эскизы, непринужденны, порой небрежны, мысль в них движется, естественно извиваясь, подобно

* Де Линь родился в Бельгии, входившей тогда в состав Священной Римской империи германской нации, и был подданным австрийского императора; с турками он воевал в Крыму и под Белградом.

ручьям и тропинкам в пейзажных садах той эпохи. Это была «разговорная манера» - «style parlé», если еще раз воспользоваться определением Ж. де Сталь, писавшей также, что «он никуда не вкладывает искусство». Прятать вмешательство искусства было программным требованием эстетики той эпохи, экспонировавшей прежде всего все естественное. «Естественным и нерегулярным» называл свой способ писания сам автор, в чем можно видеть и его руку садовода.

Де Линь полагал, что умение разбить сад приобретают «трудясь над ним, размышляя о нем, прогуливаясь по нему и сочиняя о нем», - всем этим занимался он сам, преобразовав заложенный отцом огромный барочный парк Белёй в Брабанте и описав его среди других европейских садов в сочинении «Coup d'oeil...»⁵. Это был действительно «Взгляд, брошенный на сады» - уже самим названием автор подчеркнул несистематичность и свободу своего опуса, присущие и другим его сочинениям о садах⁶.

Они особо интересны как историко-культурное свидетельство эпохи, не только говорят об отношении людей того времени к искусству и природе, раскрывают их восприятие садового искусства, но и воссоздают образ аристократа-«плантомана» - характерный ее персонаж. Именно Grand Seigneur, обладающий не только большими средствами, но изысканным вкусом и образованностью, «de la noblesse et de l'esprit», стремящийся полностью выразить себя в концепции своего сада, виделся ему в качестве идеального садовода. По контрасту можно вспомнить российского скромного провинциального Андрея Болотова, не менее страстного садовода, относящегося к своему делу с трогательной наивностью и непосредственностью. Он представлял совершенно иной человеческий тип своей эпохи, стоял на другом ее полюсе, но, как и де Линь, поклонялся естественной природе, не спеша трудясь над ее «украшением».

Де Линь же писал, что хотел бы, чтобы сады создавались по мановению волшебной палочки. Именно так, за два месяца, на пари с Марией-Антуанеттой был разбит отличающийся

гармоническим изяществом сад Багатель графа д'Артуа (1775). С обоими де Линь был близок, устраивал для совместных развлечений праздники в садах Малого Трианона. Он восторгался тем, как в течение трех месяцев граф Хотек преобразил в пейзажном духе свой регулярный сад Isle в Чехии, где исчезли «аллеи, партеры, террасы, марши лестниц, балюстрады из тесаного камня» и образовались огромные газоны, омывающие их воды, запруды, декоративные мосты, зеленые скамьи над рекой, с которых можно было созерцать прекрасные виды, живописный и неожиданный, по его словам, спектакль природы⁷.

Подобное волшебство можно было наблюдать и в реальной жизни, когда по приглашению Екатерины II де Линь сопровождал ее в 1787 г. в крымской поездке*, помогая ей устанавливать отношения с Иосифом II. Потемкинские деревни потому и могли удастся, что там был использован опыт паркостроительства, для которого были характерны различного рода обманки, имитации. Они воспринимались не как ложь, а как утопический мираж, как приятная иллюзия, которой охотно предавались люди той эпохи.

В отличие от Жака Делиля, часто воспевавшего европейские сады, в которых он никогда не был**, де Линь говорил читателю только о том, что видел сам. Его сочинения полны личных впечатлений. Вместе с тем как авторитетный садовод-практик он постоянно делал различные практические замечания, не избегая и теоретических отступлений.

На пути его бесконечных путешествий по Европе лежали сады Речи Посполитой. Там он побывал дважды после же-

* Это путешествие он описал в считающихся шедевром эпистолярного жанра письмах к маркизу де Куаньи, где не забыл и о встрече Екатерины со Станиславом Августом, который, по его словам, потратил три месяца и три миллиона, чтобы видеть императрицу три часа.

** Например, относительно Пулав и неборовской Аркадии он пользовался описаниями, сделанными специально для него И.Чарторыской и Х.Радзивилл.

нитъбы в 1779 г. старшего сына Шарля на племяннице виленского епископа И.Ю.Массальского*, Хелене (брачный контракт был подписан Людовиком XVI и Марией-Антуанеттой)**. «Une jolie petite polonaise», как назвал ее теща, оставила воспоминания о пребывании в Белой⁸.

В дальнейшем де Линь с сочувствием относился к польской проблеме. 20 июля 1807 г. он писал: «Нужно ехать в Дрезден с Малаховским, Станиславом Потоцким etc, etc для организации Польши» - речь шла о церемонии вручения полякам конституции Варшавского княжества, о которой этот опытный политик скептически выразился, что в ней соединено «немножко Конституции 3 мая с суверенностью, предоставленной саксонскому королю»¹¹.

Де Линь имел нелегко получаемое иностранцами польское шляхетство, о чем не без иронии рассказывал в своих мемуарах, хотя позднее признался, что, слыша в зале Сейма выкрики «*Zgoda*», он воспринял это как один из лучших моментов своей жизни¹². «Меня сделали поляком проездом» - это произошло в 1781 г., когда принц ехал через Варшаву, возвращаясь из России. Инициатором был Массальский, который, по словам де Линя, возомнил, что тот, обласканный в Петербурге Екатериной, может стать польским королем. Хотя де Линь назвал его за это «сумасшедшим епископом», тем не менее согласился на сеймовую процедуру: «Нация мне аплодировала. Я говорил по-латыни, обнимал и ласкал les moustaches. Я интриговал для польского короля... Он приятен, любезен, привлекателен; я ему давал советы»^{13***}. В Польше де Линь вступил в местную масонскую ложу.

* О казни Массальского восставшими варшавянами в 1794 г. как легитимистски настроенный человек принц писал: «Повешен... любителями свободы, равенства, справедливости и счастья».

** С полькой связал свою судьбу еще один де Линь - Эжен (1804-1880), женившийся в 1836 г. на дочери Х.Любомирского, Ядвиге¹⁰.

*** Де Линь ценил личную культуру Станислава Августа, но невысоко ставил его государственную деятельность. По просьбе короля он набросал портрет Фридриха II - один из наиболее удививших ему.

Не забыл он в Польше и о садах. Королевские Лазенки - преобразование парка тогда еще только развертывалось - не привлекли его внимания, по этому поводу он записал лишь одну, хотя по существу весьма лестную фразу, что они напоминают парижские пригороды. Более оригинальными владельцем Белёй показались сады королевского брата Казимежа Понятовского - их посещение постоянно входило в программу наиболее видных путешественников, оставивших многочисленные описания как самих садов, так и происходивших там приемов¹⁴.

Эти сады принадлежали к числу первых в Польше, где возобладал рожденный XVIII столетием пейзажный принцип. Его пропагандистом был де Линь, полагавший, что в садах «сама природа должна быть алтарем и даром». Однако за чрезмерное увлечение натуральностью он критиковал сады, созданные в самой Англии, которым, полагал, нужно «больше здравого смысла». Часто противоречивый в оценках, он с большим одобрением относился к французскому варианту английского парка, где естественность посадок сочеталась с элементами регулярности, остаточными явлениями барокко и развлекательностью рококо. Это он мог найти и в садах Понятовского, которые ему показались «d'une grande beauté», занимательными и интересными, наполненными очаровательными эффектами.

В одном из них, на Сольце, его привлекла великолепная, по его оценке, классицистическая колоннада-руина (это было очень живописное сооружение, возведенное Ш.Б.Цугом - автором всех этих садов), а также театр, имеющий вид разрушенного готического костела. На Ксенженцем он восхищался минаретом, турецкой кухней, а также двухэтажным Гротом, композицию которого хотел воспроизвести в Белёй - она позволяла гостям предаваться играм или спокойно беседовать, не мешая друг другу и вместе с тем не чувствуя себя в изоляции. Желание подражать вызвало у него «детский город», расположенный на острове, где владелец давал праздники, наря-

жая детей в костюмы различных профессий, военных, духовенства. Приходский хор изображали марионетки.

Де Линь назвал сады Понятовского «image follet», противопоставив их беспечную шаловливость «образу чувствительности», в котором перед ним предстали Повонзки И. Чарторыйской. Он попал туда не в лучший момент - владелица оплакивала погибшую в огне дочь, а потому не устраивала *fêtes champêtres*, на которые была мастерица, и ее гость скучал. Тем не менее он оценил естественность этого парка, где все имитировало сельскую простоту, а дома княгини и ее детей имели вид деревенских хат. Их убранство, описанное многими путешественниками, ему также показалось очаровательным, однако внешний вид он критиковал за излишнее подражание реальным жилищам польских крестьян, так как те «не представляют ничего приятного».

Из Варшавы де Линь отправился в Литву, в Вильно, где Массальский разбил для племянницы и ее супруга парк в Верках. Уже сам природный ландшафт давал возможность создать естественную живописную композицию. «Счастливое дитя природы», - назвал де Линь этот парк. Там были «одна большая река и три маленькие, цепь холмов, разделяющая две ложбины. Четыре или пять каскадов, три острова, павильоны, дворец, мельница, пристань, руина, два эффектных монастырских здания с красивыми фасадами, естественные откосы, храм Вулкана, храм Вакха... храм de l'Union [Супружества, Согласия - очевидно, в честь молодых], своеобразный мост над слиянием трех ручьев, обелиск, шалаш рыбаков, хижина работников, нарядные мосты, разные дикие фрагменты создают приятность пребывания там, где я давал советы и почти руководил созданием части всего этого». Тем самым мы узнаем об одном из авторов парка в Верках, в котором был и особый засаженный деревьями фрагмент, названный *Circuł de Ligne*¹⁵.

Посетил де Линь также неборовскую Аркадию Хелены Радзивилл, оставив однако не картину знаменитого парка, а портрет самой владелицы¹⁶. Он ее вывел под именем прекрас-

ной волшебницы Армидовской, на польский лад переделав имя героини Тассо, в чьих описаниях садов создатели пейзажных парков ценили предвосхищение собственных идей.

Поводом так назвать хозяйку Аркадии послужило то обстоятельство, что находясь в Германии, но желая принять невесту сына, Луизу Прусскую, на собственной земле, она вела на реке насыпать новый остров. Как вспоминала о Х. Радзивилл ее родственница писательница Г. Пузынина, при жизни той «была мода на мистификации... проделки были почти ежедневно в ее семье, то ложный Паганини... то Аркадия, пародированная вплоть до декораций» в пьесе, написанной принцем де Линем и разыгрываемой в карлсбадском театре¹⁷.

Де Линь не только одобрил увиденные в Речи Посполитой сады. Еще много лет назад одного из предтеч пейзажного парка де Линь увидел в поляке, Станиславе Лещинском. Правда, речь шла о садах, разбитых не в Польше, а в Лотарингии, где нашел пристанище польский экс-король. По словам де Линя, в садах Люневилля и Коммерси тот предвосхитил английскую моду, прекрасно рассчитав эффекты, создав «очаровательные картины», «занимательные детали», которые «никогда не позволяли скучать» - значение этих садов в становлении французских естественных парков в дальнейшем оценят и исследователи¹⁸.

Последние годы жизни де Линь провел в Вене, около которой разбил небольшой парк Кальтенберг (Калленберг) - философский «приют удовольствия, спокойствия и счастья»*. В его устройстве он хотел избежать всех преувеличений, свойственных старой и новой садовой моде¹⁹. Не были забыты там и поляки, так как сад был расположен в том месте, где произошла победоносная битва Яна III Собеского с турками (1683), о чем напоминала надпись: «С этой горы я вижу путь славы...». Находящийся рядом свой дом на горе Леопольдберг

* В Бельгию он не имел права возвращаться. Его Белёй был конфискован французами и лишь после смерти возвращен Наполеоном сыну де Линя, Луи.

де Линь украсил другой надписью: «Здесь гений вдохновляет-ся историческими подвигами...»²⁰. К тому времени Вена уже основательно забыла о своих польских спасителях и делила их земли, так что напоминание было уместным.

Де Линь умер в дни Венского конгресса, успев назвать его танцующим и устроив, по словам Сент-Бева, «великолепный похоронный спектакль между двумя балами». Происходила смена культурных парадигм. Европа вступала в новую эпоху, что де Линь прекрасно почувствовал: «Мое время прошло, мой мир умер». Остались сад в Белёй, где ему поставили памятник, и книги, в которых присутствует также польская тема.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Из предисловия к изданным Ж. де Сталь сочинениям де Линя: *Lettres et pensées du maréchal prince de Ligne*. P., 1809. Об отношениях де Линя и Ж. де Сталь см. воспоминания: [Уваров] *Le prince de Ligne*. St. Petersbourg, 1842.

² Это прежде всего 34 тома *Mélanges militaires, littéraires, sentimentaires*. Vienne, Dresde, 1795-1811. На русский язык были переведены: Письма, мысли и избранные творения принца де Линя. Т.1-4. М., 1809, а также Избранные философские... творения Т.1-2. М., 1810. См. также: *Peetermans M.N. Le prince de Ligne ou un écrivain grand seigneur à la fin du XVIII siècle*. Liège, 1861.

³ *Lettres et pensées du Prince de Ligne d'après l'édition de Madame de Staël. Presentées et annotées par R.Trousson. Ed. Tallandier. 1989. P.55.*

⁴ *Ch. de Ligne. Mon refuge ou satyre sur les abus des jardins modernes*. Londre, 1801. P.28.

⁵ [*Ligne Ch. de*]. *Coup d'oeil sur Beloeil et sur une grande partie des jardins de l'Europe. Beloeil*. 1781 (частично переведены: Взор на сады

И.И. Свирида

// Письма, мысли и избранные творения принца де Линя. Т.4, ч.8. М., 1809. С.94-132. Первое издание вышло без указания автора, переиздания 1786, 1795, 1928, последнее с комментарием Е.Ганз); см. также: *Garsour J. Les Princes de Ligne et le château de Beloeil.* Р., 1901; *De Nola. Goût français et mode anglaise dans le Coup d'oeil sur Beloeil* // Revue de Littérature Comparée. VII. 1983. P.173-184.

⁶ *Mon refuge ou satyre sur les abus des jardins modernes.* Londre, 1801; *Adieux à Beloeil.* 1807.

⁷ *Ch. de Ligne. Coup d'oeil...* Vienne, 1795. P.126-128.

⁸ *Perey L. Histoire d'une grande dame au XVIII^e siècle: la princesse de Ligne.* Р., 1887.

⁹ *Делиль Ж. Сады.* Л., 1987; Свирида И.И. Сады Века философов в Польше. М., 1994.

¹⁰ *Chrzanowska P. Portrety Jana Nepomucena Głowackiego w Muzeum Tarnowskim.* Biuletyn historii sztuki. R.XX. 1958, nr 3/4. S.340.

¹¹ *Lettres et pensées du Prince de Ligne d'après l'édition de Madame de Staël.* P.17.

¹² *Prince de Ligne.* Fragment de l'histoire de ma vie. Р., 1928. Vol.1. P.71. См. также: *Ch. de Ligne. Oeuvres choisies, littéraires... contenant des Mémoires sur la Pologne.* Genève, 1809.

¹³ *Lettres et pensées du Prince de Ligne.* P.121.

¹⁴ *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców.* Opr. i wstęp W.Zawadzki. W., 1963. T.I-II. См. также: *Hirschfeld C.C.L. Theorie der Gartenkunst.* Leipzig, 1775-1780. Bd.5 (раздел о польских садах написан Ш.Б.Цугом).

¹⁵ *Lorentz S. W.Gugewicz [rec. publ.] E.Budrejska.* Architektas Laurynas Gugevicius // Biuletyn historii sztuki. R.XX. 1958, nr 3/4. S.375.

Принц де Линь и сады Речи Посполитой

- 16 Portrait de M^{me} la Princesse Radziwill fait par le vieux Prince de Ligne à Topeitz (рукописная копия в: Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie. Archiwum Radziwiłłów z Nieborowa. Korespondencja, nr 539. 1793. Там же записка 1792 г. после посещения Аркадии с пожеланием познакомиться с владелицей). Русский перевод: Письма, мысли, избранные творения. Т. 3. С. 90-92.
- 17 G.Puzynina z Günterów. W Wilnie i w dworach litewskich. Pamiętnik z lat 1815-1843. Wilno, 1928. S. 170.
- 18 D.Wiebenson. The Picturesque Garden in France. Princeton, 1978.
- 19 Ch. de Ligne. Mon refuge... P. 24.
- 20 Ibid. P. 26.



Рышард ПШИБЫЛЬСКИЙ (Польша)

ПРОСТОРЫ ВООБРАЖЕНИЯ

Уже двадцатилетним юношем Шопен начал отдаляться от мира - в сон. Замечательную тему Кальдерона «жизнь - это сон» в эпоху Шопена понимали двояко. Некоторые романтики были заинтересованы в том, чтобы ликвидировать оппозицию между знанием, обретенным во сне, и познанием наяву. Для них сон не был обычным ночным видением - в нем являлась невидимая действительность. Он освобождал человека от его физической ограниченности. Он объявлял платоновскую действительность реально существующей. Ибо то, что сегодня - еще сон, однажды станет нашим «тотальным сознанием», и тогда не будет нужды облекать результаты познания в абстрактные понятия. Нам будет сниться мир, и наше познание будет свободно от ограничений и фальши, связанных с чувственным характером восприятия. Этот взгляд совершенно изложен в «Генрихе фон Офтердингене» Новалиса¹. Чуть более скромную, но очень схожую теорию сна изложил протагонист III части «Дядов» Адама Мицкевича². Однако были и такие романтики, которых интересовал онирический характер познания. Просто само переживание мира напоминало им сон. Познание наяву было не менее туманным, неясным и неопределенным, чем сновидения. «Дневное» знание мира было столь же фрагментарным, как сон, и столь же нелогичным.

Два кратких, но весьма красноречивых признания Шопена свидетельствуют о близости его позиции взглядам второй группы романтиков. Известная в конце XVIII в. сенсуалистическая теория снов гласила, что сон есть воспоминание о дневной жизни. Шопен - напротив - полагал, что воспомина-

ние наяву - это вид сновидения. Он писал Альфонсу Кумельскому из Парижа 18 ноября 1831 г.: «Порой, когда я вечерами просматриваю письма или записываю стихотворение в альбом и загляну в этот длинный перечень, мне кажется, что все эти воспоминания - сон, и не верится, что это было на самом деле...» (KSI, 187). А если так, то помнить - значит входить в сферу сна. Сходные мысли посещали и друга его варшавской молодости Мауриция Мохнацкого. 25 ноября 1834 г. он писал отцу из Парижа: «Сейчас, когда я вспоминаю, что у меня было столько братьев и сестер, столько родных, что я жил в доме моих дорогих родителей, мне кажется, что это был всего лишь сон, и каждая такая мысль глубокой печалью раздирает мою душу...»³ В обоих случаях образы прошлого были столь же неправдоподобными, как сон.

Не таким ли было и отношение Шопена к настоящему? Не таковой ли представлялась ему материальная действительность, видимая «собственными глазами»? Вот он сидит в своей венской квартире в торжественный день 1 января 1831 г. в компании своих веселых друзей. «В моей комнате, - пишет он Яну Матушинскому в письме, которое не отправит - он напишет другой, более лаконичный, его вариант, - разглагольствуют твои давние друзья: Ростовский, Шух, Фрейер, Киевский, Хубе и т.д. И я смеюсь, смеюсь, а в душе, когда я это пишу, меня мучает какое-то ужасное предчувствие. Мне кажется, что это помрачение, что я у вас, и то, что я слышу, мне снится. Голоса эти, к которым душа моя не привыкла, для меня не более чем громыхание повозок на улице или любой другой шум» (KSI, 167-168). То, что было у него перед глазами, то, что он слышал, т.е. вполне материальная ощутимая действительность, причем весьма шумная и пылкая, являлось ему как сон, поскольку его «я» было в этот момент там, в Варшаве. Здесь же в Вене мир снился ему даже тогда, когда он не спал - он перестал отождествлять существование с реальностью.

Таким образом ианизанные на цепь времени мгновения, будто бы ощущаемые в действительности, а по существу как

бы переживаемые во сне, складывались у некоторых романтиков в один большой сон. «Жизнь - это сон». «Все - печальный сон», - говорит Шаман протагонисту поэмы Юлиуша Словацкого Ангелли. Потому-то, умирая, Ангелли спрашивает себя: «Что же я делал на земле? Это был сон?»⁴

Подобные вышеприведенному признания Шопена свидетельствуют о том, что реальность, как и сохранившееся в памяти прошлое, приобретали онирический характер тогда, когда его сознание покидало «здесь» и переносилось в другой уголок материального мира. Впрочем, стирание границы между сном и действительностью происходило и тогда, когда его сознание возвращалось из «страны воображения», из сферы фантазмов. Во время пребывания на Майорке, Жорж Санд, вернувшись вместе с сыном с прогулки в Пальму, заметила, что Шопен находится в каком-то странном состоянии. «Увидев нас, он встал, что-то громко воскликнул, выражение лица его было безумным, и каким-то странным тоном он сказал: „Я точно знал, что вы умерли!“ Когда он пришел в себя и увидел наше состояние, одна только мысль об опасностях, подстерегавших нас, довела его до болезни. Позднее он признался мне, что, пока ждал нас, видел все эти страшные картины в каком-то сне, но уже не отличая сна от реальности, успокоился и, играя на фортепиано, как бы застыл, убежденный, что и сам уже мертв»⁵. Заметим, что, погружаясь в «какой-то сон», Шопен снова, как и в Штутгарте, превратился в «живой труп».

Все эти факты наводят на мысль о раздвоении личности. В этом свете попытаемся рассмотреть другое, не менее интересное свидетельство его сознания.

В мае 1834 г. Шопен отправился в Аквизгран вместе с Фердинандом Хиллером, немецким композитором и пианистом, с которым он подружился сразу по приезде в Париж. «Для больного, - писал в книге „Рейн“ (1842) Виктор Гюго, - О-ля-Шапель (Аквизран) - это минеральный источник, горячий, холодный, насыщенный железом, серный; для туриста - это край балов и концертов»⁶. Целью наших путешественни-

ков были не воды, а известный Музыкальный фестиваль Нижнего Рейна, на котором должна была исполняться оратория Генделя «Дебора». В те времена случалось, люди предпринимали далекое путешествие, чтобы услышать шедевр старого мастера. Впечатлений должно было хватить на всю жизнь.

После концерта их пригласил к себе Феликс Мендельсон. В Дюссельдорфе наши парижане гуляли, ходили в кафе, играли в кегли и, конечно, музиковали. Потом они сели на пароход, который отправлялся в Кобленц. Мендельсон проводил их до самого Кельна, где они втроем еще посетили церковь Двенадцати апостолов. Они оказались у моста через Рейн и здесь, как позднее вспоминал Хиллер, «мы расстались крайне смешно. Я смотрел вниз на реку и о чем-то высокопарно рассуждал, когда Мендельсон вдруг закричал: „Хиллер - сентиментален. Боже, спаси и сохрани. Адье, прощайте!“ - и ушел»⁷.

Так или иначе, но еще по пути в Кельн, или скорее всего уже после неожиданного расставания с Мендельсоном - точно только, что на пароходе - товарищ Шопена написал письмо своей матери, госпоже Регине Хиллер. К этому письму Шопен решил сделать приписку, раздумывая, как поизящнее написать записочку для дамы.

Сегодня нам трудно представить себе, но в те времена пароход вызывал неподдельный восторг. Европа переживала просто пароксизм восхищения изобретениями, которые начали менять пейзаж всего континента. Даже возвышенные романтики не избежали всеобщего восхищения мощью пара. Спустя несколько лет Жорж Санд в драматической поэме «Семь струн лиры» (1839) изображает Духа, попавшего во Францию, видимо, из германских лесов и литовской пущи. В экзальтированной похвале человеческому уму и созданной им цивилизации он особо выделяет силу, которая катит по полям Европы «возы Вулкана, приведенные в движение могучей десницей невидимых циклопов». И здесь, наряду с железной дорогой, упоминается пароход, ибо на сей раз «тайная сила» завладела не только пространством, но и стихией: «Смот-

ри, как пар властвует над водами, пар, вспарывающий морские глубины кипящими кругами, подобно тому, как острие плуга вспарывает пластины нивы»⁸. Спустя много лет Мицкевич сравнивает пар, в котором заключается огромная невидимая сила, с душой. «И что есть божественного в душе, является движущей силой, которую можно сравнить с паром: эта сила вершит все дела человечества»⁹.

Итак, пар, клубящийся над пароходом, следующим в Кобленц, был явлением новым, необычным и потому вызывающим интерес. Это был Великий Знак, и его нельзя было не заметить. Потому-то и Шопен, увидев клубы пара, понял, что это прекрасный образ для записи даме. Он спустился в каюту (а может быть, в столовую) и написал по-немецки несколько фраз, сколь изящных, столь и кошмарных. По крайней мере для меня эта записка звучит как одна из фортепианных фантазий Моцарта.

«Любезная госпожа,

Я сегодня - что пар на нашем пароходе - растворяюсь в воздухе и чувствую, как одна часть моего „я“ идет на родину, к моим, а другая - в Париж, к Вам. Идет, преисполненная почтения, застает Вас в Вашем кабинете и склоняется в глубоком поклоне» (KSI, 239).

За салонной легкостью этого высказывания нельзя не увидеть глубокую мысль Шопена о собственном «я». *Ich bin heute...* Я сегодня ... «Я» всегда находится в неком конкретном времени, в конкретном «сегодня», разумеется, если оно вообще есть. Вчера уже было, завтра только будет. Каково мое «я», я могу чувствовать и знать только сегодня, только здесь и сейчас, *hic et nunc*. Таким образом, из первой строки записи следует, что сознание «я» - как мгновение. Впрочем, когда произносится слово «сегодня», да еще в письме, в котором «говорение» носит спонтанный характер, горизонт значений оказывается туманным, ибо конкретный смысл ему придает конкретная ситуация и конкретный контекст высказывания. И ситуацию, в которой был в то время Шопен, разумеется, надо иметь в виду.

«Я сегодня - что пар на нашем пароходе...» На свободе, в незамкнутом пространстве пар не остается неподвижным и не скапливается, но, как нечто неопределенное и аморфное, рассеивается. Он есть, но он все время исчезает. «...Ich löse mich in der duft auf...» не значит расплываться. Это не такое уж нейтральное слово: оно заключает в себе ужас, означает разложение, подверженность разложению. Использованное как существительное *das Auflösen*, оно просто означает смерть. Не будем вспоминать, с чем оно ассоциируется сегодня.

«Я» Шопена, как пар в воздухе, разлагается и рассеивается. Иначе говоря, умирает. Сие разложение приобретает весьма конкретную форму раздвоения: «...и чувствую, как одна часть моего я идет на родину, к моим, а другая - в Париж, к Вам». Такое раздвоение личности в эпоху романтизма не было чем-то необычным. Романтик, особенно польский, по природе своей был человеком двойственным¹⁰. Мауриций Мохнацкий понимал это явление как «расколотое надвое». В основе его лежит болезненный разлом сознания между «здесь» и «там». «Вначале, - пишет Хельмут Флесснер, - я всегда „здесь“ и именно таким образом, что „здесь“ может быть заменено „я“, хотя эти слова имеют разное значение. „Там“ означает пространство, которое занимают другие люди и вещи»¹¹. Я здесь, т.к. здесь находится мое тело, но духовно я могу находиться там, где некогда было мое тело, «в стране детских лет» или в «отчизне мысли», и как писал Адам Мицкевич, в духовной действительности, которая состоит из всего, что помнишь и любишь, из всех твоих представлений и воображения.

Глядя на раздваивающийся столб пара, Шопен понял, что здесь, на палубе, находится лишь его тело, то есть - вновь пользуясь словом Мицкевича - «среди» пассажиров на пароходе «восседает» его «труп». Его «я» бежит отсюда, разлагаюсь не две части, поскольку для него есть уже не одно, а два «там»: покинутая родина и Париж, в котором он живет и работает. «Я» поспевает и «туда», в Варшаву, и «туда», в Париж. А «здесь» остается лишь пустая клетка, из которой уле-

тела душа, белый пар. Таким образом, на пароходе, плывущем в Кобленц, находилось сознание без «я», своего рода «живой труп». Как мы помним, в маленькой гостинице в Штутгардте Шопен лишился собственной тождественности, в то же время сохраняя сознание существования своего «я». Теперь, на Рейне, собственная персона явилась ему как «грун». Как пишет о подобных случаях Жорж Пуле, он испытал отсутствие бытия, подтверждаемое бытием¹². Глядя на едва заметный след полета ласточки, за нами неотступно следует страх, впрочем, приобретающий самые разные формы, страх от постоянной угрозы превращения нас самих в призрак. Такой страх от понимания, что можно лишиться собственной тождественности, страх от того, что твоя собственная личность может разложиться, особенно характерен для творческих людей.

Драматический разрыв мысли между «здесь» и «там» преследует всех изгнанников и эмигрантов, но, с другой стороны, разлука (если можно использовать заглавие известного стихотворения Юлиуша Словацкого в качестве антропологического термина) является структурной чертой человеческого существования, ибо мысль непрестанно вырывается из тела, из платоновской клетки - в бесконечность. Польские изгнанники, даже те, что отправились в изгнание добровольно, поняли это очень быстро. «Разделение, смерть, болезнь, - писал 15 марта 1830 г. Зыгмунт Красиньский, - это три огромных зла, три муки; три кошмара, которые ходят по земле в проклятом обличье, неизвестном Богу, видимом людьми; и три этих призрака, включая смерть и болезни, одним словом можно назвать - разделение. Зло в этом мире единственно и есть разделение! <...> Где нет согласия и гармонии, там диссонанс, борьба, боль, огорчение, испорченность, несчастье, словом, раздел. Таким образом, в природе и в человеке есть одно лишь зло всегда и везде - это разделение»¹³.

В ситуации раздвоенности между мыслью о жизни и самой жизнью Шопен оказался уже тогда, когда, получив извес-

тие о восстании в Варшаве, писал из Вены Яну Матушиньской: «Я у вас живу» (KSI, 169). Вся его жизнь за пределами Польши была огромным кошмаром разделения и раздвоения. Именно это глубоко волновало Жорж Санд, внимательно наблюдавшую за Шопеном, который, как оказалось, не все сумел скрыть от ее острого глаза, хотя очень старался. «Мне не надо просить Вас, - писала она Людвике Енджевич, приглашая ее в Ноан в июле 1844 г., - укрепить его дух, постоянно подвергаемый испытанию долгим расставанием со всем, что он любит. <...> Уже давно его занимает только счастье тех, кого он любит - раз он не может его разделить с ними. Что касается меня, то я сделала все, чтобы смягчить эти жестокие муки отсутствия...» (KGSI, 384). Жестокое отсутствие близких, *cette cruelle absence*, превращало «разделение» в тяжелейшую муку. Вначале Шопен полагал, что временные приезды тех, кого он любил, сгладят тоску его раздвоенного существования. «Кажется, - писал он Марии де Розьер 2 октября 1848 г., - будто это не имеет значения, а ведь для нас на чужбине самая большая радость, когда кто-то оттуда словно перенесет нас на родину - всякий раз, когда мы на него смотрим, когда с ним говорим или когда его слушаем» (KGSII, 301-302). Но такие встречи с близкими оставляли болезненные следы. «Здесь сейчас гостит тетка госпожи со своей воспитанницей, - писал он сестре Людвике после ее отъезда из Ноана, - живет, как я уже писал вам в Вену, в вашей комнате; я как вхожу туда, ищу, не осталось ли чего после вас, и вижу только то место у дивана, где мы шоколад пили - и рисунки, которые Каласант (муж сестры. - Р.П.) копировал. Больше твоего осталось у меня в комнате: на столе лежит твоя вышивка - кошелек - она завернута в английскую бумагу - и на фортепиано маленький карандашник, который был у тебя в футлярчике и который мне прекрасно служит» (KR, 138). Эти следы лишь вновь и вновь направляли его мысль «отсюда» - «туда»¹⁴.

«Я», которое неустанно бежит от своего сегодняшнего «здесь», совершенно естественно обращается к воображаемому пространству. Шопен прекрасно понимал это. В июле 1845

г. он признался родным: «Я всегда одной ногой у Вас, а второй в комнате рядом, где работает госпожа, и вовсе не у себя в этот миг, а как обычно в каком-то странном пространстве. Это наверняка и есть так называемые *espaces imaginaires*» (KR, 141).

Поскольку он находился «там» «как обычно», это значит, что жизнь в «странным пространстве» Шопен считал своим нормальным состоянием. То есть он «жил» не здесь, где находилось его тело, не «у себя», а, раздвоившись, порочно, в *espace imaginaires*, которые Бронислав Эдвард Сыдов и Кристина Кобыляńska определяют как мнимые миры, а Юлия Хартвиг как пространства воображения. В кругу Шопена это выражение, видимо, употреблялось довольно часто. «*Voyez moi, - писала Соланж Клесинджер Шопену 30 сентября 1847 г., - avec mes goûts de luxe qui aurait trouvé un carrosse à six chevaux à peine digne de me porter, moi qui comptais vivre dans espaces imaginaires avec des rêves de poésie au milieu des images et des fleurs ... Я, с моей склонностью к роскоши, считавшая, что карета, запряженная шестеркой коней, едва ли не ниже моего достоинства, полагавшая, что буду жить в пространствах воображения [подчеркнуто мною. - Р.П.], запанибрата с мечтами и поэзией, в облаках и цветах...» /KGS I, 190, 192/. В данном случае находиться в пространстве воображения значило то же, что витать в облаках, предаваться наивным мечтам. В свою очередь Ференц Лист считал, что такие воображаемые пространства, *régions imaginées*, были естественны для мысли Шопена и лишь тогда, когда он исполнял свои произведения, как бы брал с собой своих слушателей.*

В словарях указывается, что эту метафору часто связывали с высказыванием типа *voyager dans les espaces imaginaires*, «путешествовать по мнимым мирам», что звучало более или менее объективно, или с выражением *se perdre dans les espaces imaginaires*, «потеряться в воображаемом мире», что уже содержало намек на опасность этих регионов. Кстати, это выражение употреблял Декарт, но в особом значении¹⁵. Приятно,

что эти слова полюбились и романтикам. Когда Виктор Гюго писал, что разум мечется по «воображаемому пространству», он понимал под этим, что мысль потерялась в непроницаемом мраке, в беспамятстве¹⁶. С одной стороны, это была «ночь разума», а с другой, «мир идеала», сфера художественной правды. Жаль, что Шопен не знал определения, использованного Адамом Мицкевичем:

Jest u mnie kraj, ojczyzna myśli mojej,
I liczne mam serca mego rodzeństwo:
Piękniejszy kraj, niż ten co w oczach stoi:
Rodzina milsza niż całe pokrewieństwo¹⁷.

Жаль, что он не мог прочитать описания «края мысли» у Юлиуша Славашского:

I godzinami myślisz w nieruchomość białe,
Tonąc w otchłań marzenia, szły prostemny loty,
Za okresy widzenia, za wzroku przedmioty.
Cdy patrzał w niewidziane oczyma obrazy...¹⁸

Жан-Поль Сартр заметил, что «пространство воображения», творимое сознанием, постоянно убегущих «отсюда», представляет собой своего рода антимир. Представляя себе отсутствующее, сознание окружает себя «шествием предметов-призраков». «Эти предметы, - читаем мы в „Воображении“, - хотя на первый взгляд имеют чувственный аспект, но отличаются от предметов перцепций. <...> Как только взгляд остановится на одном из них, перед нами возникают странные существа, не подлежащие мировым законам. <...> Двузначные, убогие и сухие одновременно, они появляются и исчезают скачками, являются как вечные „где-то в другом месте“, как вечное бегство. Но бегство, к которому они нас склоняют, не ограничивается тем, что мы должны покинуть себя сегодняшнего, бросить свои занятия, свои тревоги - они нам предлагают вырваться из пут мира и, кажется, представ-

ляют собой отрицание самой формы бытия - в мире, антимир»¹⁹. Ниже Сартр добавляет, что даже самые дикие фантасмагории должны, однако, конституироваться «на фоне мира». Это значит, что они возникают из образов, остающихся в памяти человека в ходе восприятия им телесного, физического мира. Воображение Шопена, который «как обычно» находился «где-то в другом месте», создало само для себя действительность, «уклоняющуюся от мировых законов».

Жорж Санд заметила, что в этих «пространствах воображения» роились и привидения, то есть фантазмы. Этим словом, *le phantasme*, определяются различные представления фантазии, миражи пробужденного воображения, составляющие содержание воображаемого мира. Это, несомненно, «предметы-призраки», но особого рода. Романтики, - пишет Мария Янион, - сыграли важную роль в распространении этого слова. Они связывали его с теорией созидающего воображения, воображения как космической духовной силы, которая превращала возникшую в мечтаниях действительность в нечто более ценное и более подлинное, чем материальный мир. Иногда фантазм укреплял художника в убеждении, что подлинное существование есть бытие кем-то другим и бытие где-то в другом месте²⁰. Таким образом, *espaces imaginaires* Шопена были порой некой психической действительностью и он не путал ее с действительностью материальной. Это воображаемое пространство было наполнено фантазмами его внутренней жизни. Почти каждый человек окружает себя такими «предметами-призраками», которые не подчиняются законам мира материальных объектов. «Предметы-призраки» позволяют ему перенестись в творческую сферу фантазии и освободиться от законов эмпирического мира²¹. Воображаемое пространство не является продуктом больного ума, хотя долгое время им занимались (и продолжают заниматься) врачи в клиниках²². Это, - как пишет Мария Янион, - внутренний театр души, который, кстати говоря, вовсе не должен быть сознательно художественно организован. Часто он возникает в ходе неподдельной импровизации. Так, антимир

Шопена был создан воображением человека, который часто бессонными ночами «мечтает до утра» (KSII, 178), который, слоняясь без дела в течение дня, и особенно в минуты плохого самочувствия, чувствует, как у него «расшалились нервы» (KSII, 253).

Эммануэль Араго, автор водевилей, рифмоплет, политический деятель, человек, несомненно, умный - он был другом Жорж Санд - однажды, выражая недоумение по поводу романтического культа воображения, спросил, и вопрос этот был вполне обоснованным: «Если у человека есть воображение, он занимается литературой, а если он не занимается литературой, чему тогда служит воображение?» (KGSI, 299). Можно было бы ответить ему, что оно служит сочинению музыки, созданию живописных полотен, научным открытиям, изучению мифов, познанию окружающих нас символических знаков, но ведь не в том дело. Араго терпеть не мог воображения. Он считал, что воображение постоянно искажает образ мира. Во Франции многие в определенное время горячо разделяли это убеждение. Ярко проявившееся в 1839 г. негодование классиков не было окончательно забыто.

Суждение романтиков о воображении было трезвым и прозорливым. Его можно сформулировать ужасающе просто: сущность явлений и тайна существования познается только с помощью воображения; одновременно воображение является источником различных фантазмов и причиной разрушения психики. Словом, двузначный характер познания романтики связывали именно с воображением. Это укрепляло их в убеждении, что все двойственно и антиномно и познание - прежде всего. Именно об этом пространно рассуждал герой IV части «Дзядов» Мицкевича, на которой воспитывался Шопен. Очень существенны и высказывания Юлиуша Словацкого на эту тему. 27 октября 1833 г. он писал из Женевы: «Мама, странно, что мое воображение является единственным источником всех моих несчастий и - всякого счастья на земле... ибо правда, что я счастлив от творческой власти над воображаемыми событиями, счастлив каждый вечер, когда пишу, ка-

ждое утро, когда ступаю по сухим листьям в аллеях сада»²³. Согласно романтикам, воображение постоянно сопутствует мышлению. Говоря ученым языком, оно - эпифеномен мышления. «Я отгоняю от себя все плохие мысли, - писал Словакий 14 июня 1837 г. в письме Саломее Бекю, находясь на борту парохода, направляющегося из Бейрута в Ливорно, - но одновременно моря рождает видения, и перед глазами души предстают странные картины... Надо думать, а думая невозможно властвовать над воображением...»²⁴ Боюсь, что в этих словах заключена истина и благословенная, и ужасная. У Шопена главной причиной гипертрофии воображения была именно напряженная и агрессивная мысль, которую он воспринимал как «расшалившиеся нервы».

Шопен отдавал себе отчет в том, что буйное воображение навлекает на человека несчастье, особенно тогда, когда он оказывается на «болоте», то есть когда начинает поддаваться страсти, истерии и гордыне; когда свою жизнь превращает в театр видимостей. «Госпожа Санд, - писал он сестре Людвике в Рождество 1847 г., - не может вспоминать меня в душе своей только добром, если она когда-либо углубится в себя. Тем временем она находится в состоянии страннейшего пароксизма матери, и гра ю щ е й роль матери более хорошей и более справедливой, чем она сама; а это горячка, против которой нет лекарства для людей с таким воображением, которое толкает их на умственные спекуляции» (KR, 171).

Госпожа Санд не осталась перед ним в долгу и описала то, что происходило с воображением Шопена, когда он оказывался в «трясине» мысли. Тогда фантазмы, словно проклятие, жестоко сталкивали его сознание в антимир. Жорж Санд считала, что причиной этого была небывалая сверхчувствительность Шопена. С «его души, - писала она позднее в „Истории моей жизни“, - была как бы живьем содрана кожа, даже прикосновение лепестка розы, даже тень мухи ранили ее до крови». Конечно, все дело было в постоянно «шаливших нервах». «Если говорить о его слабом здоровье, то он героически переносил минуты подлинной опасности, но в то же время из-

водил себя обычными недомоганиями. Такова жизнь и судьба всех существ с чрезмерно развитой нервной системой». Уже во время пребывания на Майорке госпожа Санд заметила, что у Шопена «полное призраков воображение». И «то, чего я, к сожалению, недостаточно опасалась, - добавляла она, - произошло. Произошел полный упадок духа. Шопен довольно стойко переносил страдания, но не мог укротить свое беспокойное воображение. Даже когда он чувствовал себя хорошо, ему казалось, что монастырь полон призраков и страхов. <...> Возвращаясь с детьми с ночных вылазок на руины, я заставала его вечером за фортепиано, бледного, с безумным взглядом, с разметавшимися в клочья волосами. Понадобилось несколько минут, чтобы он нас узнал. Потом он натужно улыбнулся и сыграл нам вещи возвышенные, только что написанные. точнее, это были мысли страшные и волнующие, которые как бы помимо его воли владели им в час одиночества, печали и страха».

Среди причин появления подобных фантазмов госпожа Санд с уверенностью называла польские культурные традиции. «Смерть его друга, доктора Матушинского, а позднее смерть отца были для Шопена страшным ударом. Католическая религия бросает на смерть отца тень жестокого страха. Вместо того, чтобы мечтать о лучшем мире для этих чистых душ, Шопен боролся с ужасными видениями, и я провела немало ночей в соседней комнате, всегда была начеку, сотни раз отрывалась от работы, чтобы отгонять призраков от его сна, а также в часы его бессонницы. Мыслям о его собственной смерти у него сопутствовали всевозможные суеверия, отразившиеся и в славянской поэзии. Как поляк, он жил среди кошмаров родом из преданий и легенд. Призраки призывали его, обнимали и вместо того, чтобы видеть своего отца и друга улыбающимися и излучающими веру, он отталкивал от себя их страшные лики и рвался из их ледяных объятий»²⁵.

В высказываниях Жорж Санд иногда видели продукт буйной фантазии экзальтированной писательницы. Однако не следует преуменьшать значение ее свидетельств, тем более ес-

ли они находят подтверждение в высказываниях самого Шопена. Как оказалось, у него действительно бывали подобные галлюцинации. «Когда я играл своим английским друзьям Сонату *b-moll*, - писал он в Шотландию Соланж Клезинджер 9 сентября 1848 г., - со мной случилось необычайное приключение. Я исполнил более или менее удачно Аллегро и Скерцо и уже должен был начать играть Марш, как вдруг я увидел, что из приоткрытой крышки фортепиано высовываются проклятые призраки, которые однажды сумрачным вечером уже являлись мне в Шартре. Мне пришлось выйти на минуту, чтобы прийти в себя, после чего, не говоря ни слова, я продолжил игру» (KGSI, 225-226)²⁶. Таким образом, это было назойливое привидение, несколько напоминающее славянского возвратного духа, но в конце концов в этом нет ничего странного, ведь оно возникло в келье картезианского монастыря «Вальдемоза», которую воображение Шопена превратило в гроб (KSI, 332). Это событие свидетельствует о том, что Шопен часто и легко поддавался власти воображения. Лишь человек с воображением, способным превратить психическую деятельность в действительность, лишь человек, создающий бытие, в действительности не существующее, но в то же время действительное (как сказали бы психологи), мог ворваться в наш Анти-мир, в Анти-землю, музыкальным предчувствием которой является, как мне кажется, IV часть Сонаты *b-moll op. 35*²⁷.

Как и Жорж Санд, Шопен считал, что его буйное воображение уходит корнями в польский менталитет. Он сформулировал это кратко и просто, хотя и довольно необычно. «Это наверняка и есть *espaces imaginaires*, - пишет он в цитированном выше письме к родным, - но я этого не стыжусь, ведь это у нас привилась поговорка: „из-за имагинации поехал на коронацию“» (KR, 141).

Чтобы понять этот оригинальный комментарий к психоанализу собственной души, остановимся на приведенной Шопеном поговорке, которая сняла с него чувство стыда за безумства воображения. Это позволит нам понять, что к

сверхчувствительному воображению, которое порой становится источником ложного представления о самом себе, Шопен относился со свойственной ему иронией.

В основе приведенной поговорки лежат события, имевшие место в 1669 г. во время выборов короля Михала Корыбута. Их героям был Александр Поляновский, «один из лучших офицеров королевского войска»²⁸. Его военная карьера была блестящей, и он вызывал всеобщее восхищение. Правда, в избирательных хрониках об этих событиях нет никаких сведений, но зато они подробно описаны в «Воспоминаниях» Яна Пасека, шедевре польской прозы, которым, кстати, зачитывались во времена Шопена. Оказывается, меньшая братия, то есть шляхта, возмущенная интригами магнатов, навязывавших ей в качестве короля иностранного князя, решила выдвинуть правителя из своих. Когда поднялись крики: «Виват Пяст!», представители ленчицкого и брестско-куявского воеводств, - пишет Пасек, - начали убеждать, что «нам не нужен богатый пан, что он будет богатым, когда станет польским королем. <...> Если бы был жив Чарнецкий, он наверняка занял бы трон, но поскольку его Бог прибрал, мы должны выбрать его ученика - и выберем Поляновского»²⁹. Конечно, поднялся гвалт. Пасек утверждает, что представители сандомирского воеводства, в свою очередь, тут же выдвинули своего кандидата - сына известного воина Иеремии Вишневецкого, Михала Корыбута.

Шляхта была очень воинственно настроена и, видимо, от страха, что королем может стать поручик гусарской хоругви (которого, правда, называли полковником), примас Миколай Пражмовский после недолгих колебаний объявил о выборе магнатского сына Михала Вишневецкого и запел *«Te Deum Laudamus»*. Так разошлась весть, что королем избран свой, и вновь раздался могучий крик «Виват Пяст!». Пасек сообщает, что представители ленчицкого и куявского воеводств орали вместе со всеми, так как думали, что был избран их кандидат. Дальнейшие события не вполне ясны, ибо не известно, в самом ли деле Анджей Поляновский, поверив, что он избран ко-

ролем, отправился в Краков на коронацию, которая была назначена на 29 сентября, или его враги специально распространяли такую весть, чтобы высмеять его. Пасек, работая над своими «Воспоминаниями», еще не знал этой поговорки. Так или иначе, может быть, еще в 1669 г., может, при жизни, а может, уже после смерти Поляновского, в Польше передавали из уст в уста, что был такой шляхтич, который вообразил, будто его выбрали королем, и отправился на Вавель. Постепенно фамилия его перестала упоминаться - осталась только поговорка: «Из-за имагинации поехал на коронацию».

Эта история была записана великим историком эпохи романтизма Иоахимом Лелевелем в работе «Корона Польши и ее королевская власть» (впервые издана на французском языке в Париже в 1840 г.). Эту «старую польскую пословицу» Лелевель привел в связи с партией князя Адама Чарторыского, которая видела в своем лидере будущего короля Польши. «Есть такие безумцы, которые находятся во власти мании и провозглашают польскую королевскую власть в имагинации, они представляют себе, что в будущем увидят ее во всем блеске». Таким образом, приведенная поговорка использовалась для насмешки над польскими монархистами, которые «сами берут титул короля, другим его дают, вначале разделив между собой высокие посты»³⁰. Если Шопен читал эту работу, а это вполне возможно, то он, как никто другой, мог оценить всю язвительность этой поговорки.

Теперь попытаемся определить функцию этой поговорки в своего рода извинительном признании Шопена. Попробуем восстановить глубинный смысл мысли Шопена.

Итак, обычно я нахожусь в «каком-то странном пространстве», в *espaces imaginaires*, в антимире, «но я этого не стыжусь, ведь это у нас привилась поговорка...». Слово «ведь» часто является начальным в обосновании чего-либо. Я не стыжусь находиться в сфере фантазмов, так как я родом из страны, в которой родилась поговорка, посвященная силе воображения. В Словаре Линде отмечается, что в польском языке «имагинация» означала в то время не только воображение,

не только фантазии, то есть две творческие силы ума, и не только мнимость, которую сегодня принято называть фантазиями, но и откровенную выдумку, нечто смешное, чепуху. Ибо человек из поговорки не столько вообразил себе, что его выбрали королем, сколько вбил себе в голову, что обычный шляхтич может водрузить на свою голову корону, хотя, с другой стороны, законы Речи Посполитой это допускали³¹. Но возвратимся к мысли Шопена: тогда я не стыжусь пребывать в сфере фантазий, поскольку «у нас» издавна известно, что воображение порой делает из человека обычного дурака. Воображение может ввести его в чистейшую «отчизну мысли», но может и выставить на публичное осмеяние. Я это знаю, но все равно убегаю в этот свой антимир. Я готов заплатить за это любую цену, поскольку «у нас» уж так бывает, а я - закоснелый поляк. «...Ведь это у нас привилась поговорка: „из-за имагинации поехал на коронацию“, а я - настоящий слепой мазур» (KR, 141).

В самом деле, он родился в Мазовии. Этот регион был присоединен к Королевству относительно поздно, лишь во времена короля Сигизмунда I Старого, в 1529 г. Воеводства, отличавшиеся высокой культурой, с большими традициями, отнеслись к жителям Мазовии, скорее, недоброжелательно. В Речи Посполитой довольно быстро распространилась привычка подшучивать над мазурами или даже оскорблять их, и этот обычай господствовал по крайней мере два столетия. Линде цитирует высказывания Яна Инокентия Петриция: «В Мазовецком kraе есть что-то неприятное и грубое, так что над речью их и над поступками мы привыкли подсмеиваться». Некто Карговский раздражал Пасека тем, что «постоянно укорял мазуров, какие они слепые, как темна их звезда». Когда «подали на стол телячью голову, он сказал, что это мазовецкий папа римский. А когда увидел тесто под телятиной, сказал, что это мазовецкие причастники». Вначале Пасек, который считал себя всего лишь мазовецким соседом, ибо его родное равское воеводство было присоединено к королевству

Рышард Пшибыльский

еще в 1462 г., усмирял Карговского, но когда тот спел ему песенку:

*Mazurowie nasi
Po jaglanej kaszy,
Słone wąsy mają,
W piwie je maszają.*

он не сдержался: схватил двумя руками какого-то коротышку и ударил им, как тараном, певца. Падая, Карговский стукнулся головой о край скамьи и лишился чувств³².

Мазуров оскорбляли, называя безрассудными, слепыми. «Мазуры - слепаки, неумелые как раки». «Это же слепой мазур!» - говорили порой с изумлением³³. Постоянно твердили, что мазуры рождаются слепыми. Их считали слепыми и в переносном смысле: недалекими, неотесанными, необразованными. Иногда выражение «слепой мазур» употреблялось по отношению к человеку упорному и упрямому. В эпоху романтизма эта тенденция постоянно нарастала. Еще в студенческие годы Томаш Зан, филарет и друг Мицкевича, говорил с восхищением о прекрасном ученом и философе Яне Снядецком, подчеркивая его достоинства: «Слепой мазур»³⁴. А ведь не-приязнь между Мазовией и Литвой во времена Польши отнюдь не угасла - не случайно Мицкевич и «Книге польского народа и польского пилигримства» (1832) уверевал: «Литвин и мазур - братья: а разве братья ссорятся из-за того, что одно-го звать Владиславом, а второго Витовтом? Имя у них одно - имя поляка»³⁵.

В таком случае нет ничего удивительного в том, что в высказывании Шопена звучит гордость. Ведь пространства воображения создал для себя сын Мазовии, которая со временем короля Станислава Августа вместе с Варшавой стала духовным центром Польши.

«...Ведь это у нас привилась поговорка: „из-за имагинации поехал на коронацию“, а я - настоящий слепой мазур. Вот и не заглядывая далеко, - продолжает Шопен с присущим ему

юмором, - я написал три новых мазурки...» (KR, 141). Они вошли в опус 59.

«Мазурка, - писал Циприан Норвид в работе „Польские танцы“ (1852?), - в эстетическом смысле выше краковяка, так как этот смысл выражен в ней самим танцем, уже не связанным элементарным образом с песенной импровизацией. Именно поэтому она получила в Европе права гражданства и не является собственностью одной лишь провинции. Шопен сумел возвысить мазурку до симфонической музыки и создать музыкальное сочинение, даже не нуждающееся в танце (сам он был родом из мазур и творению земли своей проложил широкую дорогу в мир). Такое творение, которое одним лишь видом искусства целиком может быть выражено, означает, что как явление искусства оно имеет такую же эстетическую ценность, как, например, дорический или ионический элемент, то есть является не просто собственностью провинции, но частью всей национальной гармонии»³⁶. Таким образом, в «пространствах воображения» этот «слепой мазур» превращал свою мазурщину в «эстетическое явление», которое «не является собственностью одной лишь провинции», но принадлежит всему человечеству - как архитектурные стили Древней Греции.

Каждый творческий акт означал для Шопена обострение конфликта с эмпирической действительностью. Создавая музыку, он отдался от этого мира, хотя по натуре своей он был человеком земным, и был неразрывно связан с историей. Жорж Санд, суждения которой - я настаиваю - заслуживают внимания, писала: «Его терзала мечта об идеале, которую не способна была подавить философская, полная милосердия терпимость к делам этого мира. У него не было желания вступать в переговоры с человеческойатурой. Он не принимал ничего из действительности. В этом была его слабость и его сила, его блеск и его нищета. Нетерпимый к малейшему пороку, он с огромным энтузиазмом принимал мельчайший огонек, в котором в силу своего экзальтированного воображения хотел видеть солнце»³⁷.

Он был здесь. Он глотал пыль времени, до него доходил крик истерзанных людей, он боялся смерти, вдыхал запах сконченной травы, радовался вкусу ароматного какао. И он был там. В музыке. В гуще абстрактных «музыкальных элементов», которые в конечном счете - парадоксально, но так и бывает в жизни - оказались более земными, чем приговоренная к смерти повседневная действительность. Поэтому он начал отдаляться от мира еще тогда, когда сочинил свое первое произведение. Разумеется, он отдался для того, чтобы в «пространствах музыкального воображения» оставаться с нами - и уже навсегда.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Béguin A.* L'Âme romantique et le rêve. Paris, 1956. S. 195.

² Раскритиковав сенсуалистическую теорию сна как воспоминания о дневной жизни и игры буйного воображения, он изложил взгляд, согласно которому сон - это «тихий, глухой, таинственный мир», в котором происходит «подлинная жизнь души», совершенно отличающаяся от мира наяву. Во сне открывается то, что происходит в «глубине сердца», в подсознании, в глубоком «я». Сон вырывает душу из хтонической бездны и позволяет вступить в контакт с высшим миром, невидимым и нематериальным, создавая возможность трансгрессии ограниченности человека. Протагонист уверяет, что уже бывал в таком пространстве. См. *Mickiewicz A.* Dzieła. Wyd. Narodowe. T. III. S. 130.

³ Listy Małusiego Mochnickiego... Poznań, 1863. S. 251.

⁴ *Słowacki J.* Dzieła wszystkie. Pod red. J.Kleinera. T.III Wrocław, 1952. S. 45 i 56.

⁵ *Sand G.* Dzieje mojego życia. Przekład M.Dramińskiej-Joczowej. Warszawa, 1968. S. 331.

⁶ *Hugo V.* Ren. Tłum. I. Rogozińska. Warszawa, 1987. S. 74.

- ⁷ Blunt W. Feliks Mendelsohn. Na skrzydłach pieśni. Przeł. H.Cieplińska. Warszawa, 1979. S. 167.
- ⁸ Sand G. Siedem strun liry. Przekład W.O. Sanok, 1856. S.152.
- ⁹ Mickiewicz A. Dzieła. Wyd. Jubileuszowe. T. X. S.237.
- ¹⁰ О двойственных людях в польском романтизме см. Rymkiewicz. J.M. Ludzie dwoiści. Barokowa struktura postaci Słowackiego // Problemy polskiego romantyzmu. Seria trzecia. Pod red. M.Żmigrodzkiej Wrocław, 1981. S. 65-107. Здесь описывается также функционирование в польском романтизме кальдероновского мотива «жизнь – это сон».
- ¹¹ Plessner M. Pytanie o condicio humana. Wybór pism. Szkic Aspołeczna towarzyskość. Uwagi do pewnego pojęcia Kanta. Przeł. Z.Krasnodębski. Warszawa, 1988. S. 288.
- ¹² Poulet G. La penseé indéterminée. I. De la Renaissance au Romantisme. Paris, 1985. S. 280.
- ¹³ Krasinski Z. Listy do Delfiny Potockiej. Opr. Z.Sudolski. Warszawa, 1975. T. I. S. 174-175. Podkr. Z.K.
- ¹⁴ Таким образом, это раздвоение является структурной чертой его существования.
- ¹⁵ См. Le monde ou traité de la lumière V i VI (1633) // Wybór pism zamieszczony w książce F.Alquié Kartezjusz. Przeł. S.Oichowicz. Warszawa, 1989. S.193-194. См. также: Zasady filozofii. Przeł. I.Dąbaka. Warszawa, 1960. S. 65-66. В первом случае польский переводчик определяет их как мнимые пространства, а во втором - как воображаемые.
- ¹⁶ Hugo V. Notre Dame de Paris. II, 7.
- ¹⁷ Mickiewicz A. Dzieła. T. I. S. 377. Podkr. - R.P.
- ¹⁸ Słowacki J. Dzieła wszystkie. T. II 80.

- ¹⁹ Sartre J.-P. Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni. Przekł. P. Beylin. Warszawa, 1970. S. 247.
- ²⁰ Janion M. Projekt krytyki fantazmatycznej (1985). Maszynopis, s. 1-2. См. также гл. Fantazmat jako «forma bytu» в работе: Janion M. i Forycki R. Fantazmat ściejnej głowy // «Twórczość» № 7 (1989). S. 49-51.
- ²¹ См. Freud Z. Wstęp do psychoanalizy. Przekł. S. Kempnerówny i W. Zaganińskiego, Warszawa, 1982. S. 464.
- ²² В медицинском духе фантазм трактует Сами-Али в книге со знаменательным названием: L'espace imaginaire, Gallimard 1974, Collection de l'inconscient 23.
- ²³ Korespondencja Juliusza Słowackiego. Opr. E. Sawrymowicz. Wrocław, 1962. T. I. S. 217-218.
- ²⁴ Korespondencja Juliusza Słowackiego.. T. I. S. 358-359.
- ²⁵ Sand G. Dzieje mojego życia. S. 330-334, 346-349.
- ²⁶ B.Gavoty, издатель этого письма, считает, что этот случай имел место в одном из салонов Манчестера 29 августа 1848 г. Крыстына Кобыляńska приводит яркое подтверждение этого необычного факта: «Приглашенный критик из «Манчестер Гардиан» спрашивал (на следующий день, 30 августа 1848 г.) <...>, пораженный таким внезапным перерывом в игре: «Шопен почувствовал себя плохо?»» (KGS I, 226).
- ²⁷ Здесь я позволю себе коснуться не «своей» темы, а именно музыки. На интерпретацию сонаты *b-moll* сильное влияние оказало суждение Роберта Шумана. См. перепечатку рецензии в публикации: Robert Schumann. Ein Quellenwerk über sein Leben und Schaffen. T. II. Leipzig, 1956. S. 100-101. Это суждение подвергалось у нас критике в работе: Stosunek Schumanna do twórczości Chopina (1929) (Przedruk w jego Szkicach chopinowskich, Kraków 1961), а затем в эссе К.Шимановского: Fryderyk Chopin i muzyka współczesna (1930) (Przedruk w Pismach K.Szymanowskiego, t. I. Pisma muzyczne, Kraków 1984, s. 297-298). В обоих случаях авторы полемизировали с тезисом, что соната Шопена

на - это своего рода насмешка над музыкой и что в основе ее «странных» и «болезненной эксцентричности» лежит польский дух. Думается, однако, что ошибка Шумана состояла прежде всего в традиционном отношении к иерархии между формой и сутью. Шуман привык к цельной и вполне определенной структуре сонаты. Такая структура была для него как бы слышимым и феноменальным знаком монументальной идеи формы. Произведение Шопенаказалось ему насмешкой, поскольку оно не отвечало общепринятыму знаку. Из рецензии немецкого романтика следует, что *Presto* он рассматривал с точки зрения идеальной модели сонаты. Он должен был пережить огромный шок, так как в finale этой формы никогда не было Тайны. В finale никогда прежде не появлялась Мудрость Оттуда. Шуман был покорен гением Шопена, но знал, что это дух ужасающий, *ein eigener grausiger Geist*, и полагал, что часть без мелодии, *ein melodielosen Satz*, Шопен сочинил для того, чтобы поиздеваться над сонатной формой. Так, «высокомерная оригинальность сарматов» была сведена к романтической иронии, о которой в Германии говорили со времен Шлегелей и Жан Поля. Шуман восхищался «саркастической улыбкой Сфинкса» там, где должен был услышать музыку Анти-Земли. Не поняв этой части, он не понял и целиго. В конце концов, чем могла завершаться соната о человеческом существовании, особенно после третьей части, которая не была бетховеновским *Marche funebre*, а была «образом» жизни в тени смерти. Шуман не понял нового смысла старых музыкальных терминов, таких как Траурный марш или Финал. И не понял, что в *Presto* Шопен записал то, что сам Шуман услышит, когда над ним встанет Небытие.

²⁸ Биографию А.Поляновского см.: // *Jonas E. Polski Słownik Biograficzny*. T. XXVII. S. 377-379. Как почти каждый образованный польский шляхтич в XVII в., он был прекрасным прозаиком. См. его письмо к Ежи Любомирскому,циальному коронному гетману, от 9 февраля 1664 г. // *Zbiór pamiętników do dziejów polskich*. Wyd. W.S. de Broel-Plater. T. IV. Warszawa, 1859. S.146-148.

²⁹ Pasek J. *Pamiętniki*. Warszawa, 1955. S. 302. Публикация прозы Пасека стала литературной сенсацией эпохи романтизма в Польше. Как и все остальные, Шопен наверняка читал это необычное произведение.

Рышард Пшибыльский

- ³⁰ *Lelewel J.* Porównanie dwu powstań narodu polskiego 1794 i 1830-1831. Prawość i korona. Parzyż, 1840. S.105. Przekład z francuskiego W.Zwierkowski. В Книгах пословиц, опубликованных в XIX в., приводится целый ряд вариантов этого выражения. В одном из них на коронацию едет не шляхтич, а крестьянин. То есть речь шла о крестьянине, который возомнил, что и в самом деле мужик может стать королем. В повести Юзефа Дзешковского «Терновый венец» (1855) из дома отправляется шляхтич, который «из-за имагинации» едет, правда, не на коронацию, а на конфедерацию, в чем, в конечном счете, не было ничего неправдоподобного.
- ³¹ *Kersten A.* Hieronim Radziejowski. Studium władzy i opozycji. Warszawa, 1988. S. 17-18.
- ³² *Pasek J..* S. 296-297.
- ³³ См. Nowa księga przysłów i wyrażeń przysłowiowych polskich. Opr. Zespół pod red. J.Krzyżanowskiego. Warszawa, 1970. T.II. S.418-420.
- ³⁴ *Zan T.* Notatki pamiętnikarskie. // Z filareckiego świata. Zbiór wspomnień z lat 1816-1824. Wyd. H.Mościcki. Warszawa, 1924. S.186.
- ³⁵ *Mickiewicz A.* Dzieła. T. VI. S. 36.
- ³⁶ *Norwid C.K* Pisma Wszystkie. Opr. J.W.Gomulicki, Warszawa, 1971. T.6. S.386-387. Норвид посвятил это эссе В.Гжимале.
- ³⁷ *Sand G.* Dzieje mojego życia. S. 346-347.



O.P. МЕДВЕДЕВА

ЧЕЛОВЕК В ПРОСТРАНСТВЕ: РУССКИЕ И РОССИЯ В ПРОЗЕ ТАДЕУША МИЧИНЬСКОГО

Мичиньский и Россия - тема обширная и благодарная. Этот видный польский писатель, творивший на рубеже XIX-XX вв., последние годы жизни (1915-1918) провел в Москве, сотрудничал в российской прессе (в «Русском слове», «Русских ведомостях» и в других изданиях), прекрасно знал историю и культуру России. Тесные связи писателя с Россией отразились и в его творчестве: вряд ли отыщется у него произведение, в котором нет российских мотивов, аллюзий, реминисценций¹.

С другой стороны, в произведениях Мичиньского обычно весьма оригинально решается проблема художественного пространства. Исследователи его поэзии и драматургии не раз отмечали постоянное преодоление писателем грани между пространством действительным и воображаемым, между миром, в котором видят сны, и тем, который видят во снах, между конкретной, живой, пульсирующей плотью реальности и абстракциями окончательных истин².

Каково же художественное пространство прозы Мичиньского? Какие в ней обозначены рубежи? Где разыгрывается действие его произведений «Нетота. Тайная книга Татр» (1910)³ и «Ксендз Фауст» (1913).

Эти произведения автор именует романами, но, в сущности, в них попираются основные законы романического жанра: в них нет сюжета в привычном понимании, нет более или менее последовательного развития событий, более или менее четких временных и локальных координат, напрасно

искать в них героев с яркими индивидуальными характерами... Парадоксально, но романы Мичиньского единственны в своем жанровом роде. Подчеркнуто ориентированные на решение вечных проблем, проблем метафизических - порой они даже напоминают философский или религиозный трактат - они вместе с тем соотносятся со своим временем, по-настоящему злободневны, полны исторических и политических намеков, будто списаны с «горячих» газетных полос.

Уже первое знакомство с прозой Мичиньского убеждает в том, что пространственное мышление писателя - масштабно, глобально, планетарно. Кажется, Мичиньский смотрит на землю из космоса. Во всяком случае, именно такой взгляд более всего отвечает его универсальной, вселенской картине мира, картине предельно емкой, ибо она вмещает и христианские, и буддистские, и каббалистические, и новейшие идеи европейской философии. Представление Мичиньского о пространстве не совпадает ни с географическим, ни с административно-политическим, ни с культурно-историческим представлениями. Нет в нем разделенных водами материков, нет стран, отмежеванных друг от друга пограничными столбами, и «разноцивилизованные», разноязыкие народы беспрепятственно общаются друг с другом...

Мир у Мичиньского предстает единым и неделимым: Гималаи и Татры, точнее, «Татры - Гималаи» (как пишет автор «Нетоты»), вершины Кавказа и чрево Гевонта, Байкал и Онтарио, Колорадо и Ниагара, Ватикан и Бомбей, Перу и Мессина, и Черное, и Мертвое море, земли польско-украинско-белорусско-литовского пограничья (так называемые kresy) и Сибирь, Пинск и Мозырь, Припять и Рось, Иркутск и Тобольск, и Томск, и Верхоянск, и Енисей, и Колыма... Все это общее пространство человечества, «малое», взаимосвязанное, взаимозависимое, взаимопроницаемое. И - досягаемое - будто уже наступила эра сверхзвуковых самолетов и электронной почты. (Отметим особую отзывчивость Мичиньского к техническому прогрессу, подогреваемую его неукротимым воображением. По крайней мере, аэропланы, подводные лодки,

беспроволочный телеграф в его романах изображаются как вещь вполне привычная).

Время, в представлении Мичиньского, - это и неуловимый миг настоящего и бесконечное нерасчленимое целое, составляющее прошлое и будущее. В одном мгновении слиты у него эпохи язычества и христианства, падения Иерусалима и борьбы Польши за независимость, Французской революции и русско-японской войны... Цивилизации не исчезают, эпохи, казалось бы канувшие в Лету, продолжают существовать.

Ксендз Фауст, герой одноименного романа, формулирует эту мысль весьма определенно: «Слова мои я бросаю в пространство, лишенное времени. [...] В моем сознаниистерлись различия мира - в непрестанной инфузии духа моего в Невидимого. Так, в лабиринте, следую я за прихотливо извивающейся, мерцающей во мраке нитью»⁴.

Учитывая тот факт, что романы Мичиньского представляют собой своеобразный интеллектуальный дневник, эти слова в известной степени выражают и собственную точку зрения автора.

Подобная свободная пространственно-временная концепция означает, что пространство и время могут произвольно сужаться или расширяться - и тогда Польша может вмещать в себя весь мир или - весь мир становиться Польшей, а польская современность сливаться с тысячелетиями мировой истории.

Этим общим представлением объясняется, в частности, появление характерных для прозы Мичиньского и, на первый взгляд, случайных «топонимических» метафор и сравнений: размышления поляка о судьбе родины писатель сравнивает с мрачной заснеженной вершиной Кавказа, а полесский татарин напоминает ему «факира, совершающего омовение в Ганге»⁵.

Таков лишь один из многих используемых писателем способов включения частного, иногда вполне заурядного события, в мировой пространственный контекст. Автор как бы

«воссоединяет» мировое пространство - вопреки человеческому обыкновению дробить и разделять его.

Итак, отдельные отрезки пространства и времени меняются местами, перетасовываются, выступая в неожиданных и, кажется, неоправданных сочетаниях. «Кинематическое» мышление Мичиньского сродни мышлению человека эпохи спутникового телевидения, сидящего с пультом у экрана и то и дело переключающего каналы, переносясь из эпохи в эпоху, с материка на материк.

Неутомимый путешественник, Мичиньский объехал полсвета. Но главным, определяющим в его жизни и в его творчестве было духовное, с заблуждениями и прозрениями, странствие вдоль и поперек культур, «по землям глубиннейших сущностей» (Н. 4).

Физическое движение, сопряженное с поисками ответов на коренные вопросы бытия, с переломными изменениями в сознании, путь обретения себя - такова обычно и композиционная ось произведений Мичиньского. В них во множестве встречаются дороги, тропы, стежки, моря, горы, перевалы. Герои постоянно собираются в дорогу, пускаются в путь, пробираются сквозь завалы, блуждают в лабиринтах, восходят на вершины - до стигают...

В романе «Ксендз Фауст» есть реальное пространство, как бы соответствующее низшей ступени условности - полесская глубинка, деревня Заклищики, где останавливается жандармский конвой, препровождающий на каторгу революционера Петра. (Здесь происходит его встреча с вечным искомателем истины ксендзом Фаустом). А наряду с этим существует пространство повествования Фауста: огромное, поистине мировое, в котором он без всяких усилий, незаметно, как в волшебной сказке, преодолевает любые расстояния.

Рядом с реальным временем этой встречи, происходящей в рождественскую ночь, есть время «риторическое», вмещающее в одну человеческую жизнь события, которых хватило бы на жизнь нескольких поколений. В романе есть реаль-

ный путь: Петр направляется в Сибирь - и путь воображаемый: ксендз открывает Петру смысл жизни.

Аналогичный прием использован в «Нетоте». Ариаман совершают мистическое путешествие с Магом Литвором, переносится из одного конца света в другой и - через сомнения - приближается к постижению тайны бытия. И путь этот длится «ночь или, может быть, годы?» (Н, 108). (Обратим внимание на родственный романтическому топосу пути топос Учителя).

Реальный и духовный путь совмещается и в повести «Чернобыльские дубы», где герой, двигаясь по традиционному романтическому маршруту, к могилам повстанцев, вспоминает прошлое, подводит итог прожитому и пережитому.

«Идти» для Мичиньского означает «искать и обретать». И, напротив, - отсутствие возможности двигаться в определенном направлении и с определенной целью, «бездорожье», это духовный тупик.

Как уже было сказано, в произведениях Мичиньского мир не раз сокращается до Польши, то есть до неких воображаемых пределов, где обитает польский дух.

В «Нетоте» это - Татры, у подножия которых ... плещется «безбрежное синее, как сапфир, море с огромными валами волн, вспаханными зловещей красотой месяца на небе и горным ветром...»(Н, 3). (В этом причудливом сочетании не приложенных друг к другу слов угадывается причудливо преображеный романтико-патриотический пейзаж, тревожный в своей нереальности, словно пригрезившийся писателю из завтрашнего дня литературы - из экспрессионизма).

Географическая карта Мичиньского более чем условна. Но такой произвол писателя понятен. Историческая и политическая реальность Польши, более столетия не существовавшей как самостоятельное государство, не раз подсказывала литературное решение польского пространства как пространства фантастического или даже фантасмагорического. Так, Ю. Словацкий в «Ангелли» решает польскую национальную проблему в Сибири, перенеся туда едва ли не всю Польшу, не

утратившую способность чувствовать и мыслить... ⁶. (В качестве еще более радикального примера можно привести драму француза А.Жарри «Король Убю», действие которой происходит «в Польше, то есть нигде»).

В таком историческом и политическом контексте Польша неотрывна от России. Эти две страны в чем-то сходятся, чаще отталкиваются, но никогда не теряют друг друга из вида.

В «Ксендзе Фаусте» герою в видении является русский жандарм: «Да и какие могут быть мистические польские миры без этих синих мундиров?» (КФ, 15), - комментирует повествователь своеобразную приговоренность друг к другу соседних стран.

К пространству России Мичиньский относится избирательно. Из всей обширной Российской империи он выделяет так называемое Пограничье (окраинные земли на востоке бывшей Речи Посполитой) и Сибирь. При этом Сибирь начинается для него если не за Вислой, как у романтиков, то и не за Уралом.

В «Нетоте» «царство Ангелли» лежит за Татрами, в «Ксендзе Фаусте» - за давними польскими восточными рубежами. Гипертрофированное пространство Сибири как бы заменяет собой всю Россию. Между Татрами, Полесьем и Подольем, с одной стороны, и Сибирью, с другой, пространство словно вытянуто в одну длинную дорогу, всю в ухабах и рытвинах... Для измерения этого пространства изгнания, отдаления от родины Мичиньский использует русскую меру длины - версту, что неизбежно вызывает у читателя в памяти трагические страницы вековой польско-русской истории, но также - страницы польской романтической поэзии: «*Długie, białe,
drog krzyżowych biegi, // drogi długie - nie dojrzeć - przez puszcze,
przez śniegi...*»⁷, а может быть, и страницы гоголевской прозы.

Все другие города и веси России - лишь перевалочные пункты, «этапы» на линии Польша - Сибирь, будь то мордовская ссылка или тюрьма на Ладоге - «не счесть всех ужасов, не исчерпать никаким описанием» (Н, 353).

Москва появляется в прозе Мичиньского спорадически. Это - пространство бедности и нужды. Вторая же российская столица фигурирует как символ могущества империи. «Жуткий Петербург» Мичиньского, как и в романах Достоевского - «самый отвлеченный и умышленный город на земном шаре». Это - странный пункт, расположенный между Сибирью и ... Сибирью. Прибывший сюда из сибирского острога ксендз Фауст провожает в обратный путь следующего узника. Революционер, вернувшийся в Петербург из-за границы, где он скрывался после побега из Сибири, оказывается в тот же день схваченным и вновь приговоренным к сибирской каторге («Нетота»).

Россия в прозе Мичиньского всегда предстает как пространство насилия. Смысловые функции здесь приобретают русскоязычные вкрапления в польский текст. Русские слова (в латинской графике), употребляемые разными героями (как русскими, так и поляками), всегда принадлежат одному семантическому полю: они относятся к власти, ее разнообразным формам, ее атрибутам, наказаниям за преступления против нее и т. п. Вот ряд примеров из «Ксендза Фауста» и «Нетоты»: gosudarstwiennojе naczalo, naczalstwo, Wasze Priesoschoditelstwo, prisiażnyj powieriennyj, żandarm, podriadczyk, denzczky, wriemienzczky, ochrana, sołdat, miatieżnik, tiuremszczky, turma, dopros, isk, bumagi....

Русские слова в польском тексте выступают здесь как звук и - знак чужого, враждебного пространства⁸.

* * *

С Пограничьем Мичиньский был связан с юных лет. На Украине, в Белой Церкви, он получил аттестат зрелости. Затем работал домашним учителем в полесских усадьбах. В Лясковичах, неподалеку от Гомеля, находилось имение его жены Марии Добровольской⁹. Здесь он всегда был в окружении своячеников и друзей.

Но, похоже, этот край дорог Мичиньскому не только личными связями.

Феноменальный этнический, языковой, конфессиональный перекресток, отличающийся целой «гаммой культурных контрастов и парадоксов»¹⁰, не был ли он для Мичиньского той самой моделью «маленького» мира? Не был ли этот край, в котором сосуществовали уникальные, каждая в своем роде, культуры поляков, белорусов, украинцев, литовцев, татар, евреев, русских, в котором архаическое, языческое, праславянское уживалось с христианским, а древность перетекала в новейшую историю, воплощением, хотя бы приблизительным, частичным, сокровенной мечты писателя о мировом единстве, о мировой гармонии?

Обычно сдержанный, в описании Пограничья Мичиньский становится лириком. В его прозе оно изображено объемно, во всех трех измерениях: широкая степь, курганы, святыни праисторических дубов, река «сверкающая, как клинок старой забытой гетманской сабли, брошенной на ковер травы» (ЧД, 13). Мичиньского трогает украинская летняя ночь, во мраке которой скрывается нечистая сила, и благословенная тишина степей, его умиляют леса, населенные добрыми пророческими существами - богинками (Н, 398). По этому исключительно позитивному настроению, по мифологии края Пограничье у Мичиньского близко тому, что было воспето Мицкевичем и Словацким, Залеским и поэтами «украинской школы», наконец, Сенкевичем. «Соловьи пели так чудесно! Хотелось верить, что счастье еще возможно - если только не входить в подземный ад польской жизни... »(Н, 398), - идеализирует Мичиньский эту окраину зоны влияния польской культуры, последнее прибежище свободного польского духа - противопоставляя ему «остальную» Польшу.

Пространство Пограничья в изображении Мичиньского дружелюбно человеку, изобильно, полнокровно, заполнено любовью и радостью, разлукой и печалями, свободой и - правом умереть за нее в сражении. Это и есть пространство жизни.

Пограничье и Сибирь соотносятся в прозе Мичиньского как жизнь и смерть, близкое и далекое, свое и чужое, идеал и антиидеал.

Слово «Сибирь» встречается в романах Мичиньского десятки раз. Однако в них не изображена ни одна из сторон ее многообразной жизни, в том числе жизни ссыльных поляков, в них нет ни одного лирического описания ее экзотической природы. Разумеется, Мичиньскому были доступны многочисленные географические и этнографитческие труды о Сибири, воспоминания о ссылке и каторге, в том числе написанные поляками, изданные как на русском, так и на польском языке. Назовем, к примеру, книги С. Токажевского «Семь лет каторги», 1907 и «Каторжники», 1912. К тому времени, когда писатель работал над романами, вышел и солидный труд С. Максимова «Сибирь и каторга» (на польском языке 1898-1900). Однако следов обращения к этим или подобным источникам в его прозе - нет.

В то же время в ней множество других следов - обращения к культурным источникам.

Сибирь в прозе Мичиньского - это пространство, освещенное польскими романтиками, наделенное значениями, которые сообщили этому понятию Мицкевич и Словацкий, Красинский и Норвид.

В соответствии с романтической традицией, писатель называет Сибирь - *Sybir* (не *Syberia*), то есть в транскрипции, приближенной к русской. Далее - и это само собой разумеется - следуют присущие этому понятию атрибуты: тюрьма, острог, рудник, кандалы, оковы... В польском литературном контексте это не некие нейтральные названия объектов - за ними стоит великая художественная традиция. Встречающиеся в романах Мичиньского эпитеты «мертвая тайга», «безжизненные просторы», «безбрежные снега» - скучны, но они и не нуждаются в развертывании. Ибо они, как своего рода «стандарты», неизбежно отсылают читателя к непревзойденным «первоисточникам»: «Дзядам» и «Кордиану», «Фантазию» и «Ангели», «Последнему» и «Двум Сибирям»... Мичиньский сам

подсказывает читателю этот ход, апеллируя к его литературной памяти, к его культурным познаниям и, тем самым, углубляя его восприятие текста: «Там зори Сибири, каторга (в край тот привел вас Ангелли)» (Н, 31).

Вслед за романтиками, Сибирь у Мичинского - это пространство мученичества поляков, но в то же время это и пространство морального очищения, «величайший университет, каковым является Страдание» (Н, 309).

Сибирь - это пространство голода и холода: «пустыня на берегу Лены, куда лишь раз в год пароходом доставляли письма, муку и порох. Все остальное надо было добывать самому. Местность называлась Богодай, но каторжники окрестили ее Недайбог...» (КФ, 94). На этом фоне описанные Мичинским изобильные полесские леса кажутся еще изобилийнее, а теплые украинские ночи - еще теплее. И если в пограничье Мичинского прочитывается не только польский литературный фон, но и малороссийские пейзажи Гоголя, то в Сибири - не только «кровавые зори» Ангелли, но и мрачные, угрюмые, пустынные, дикие, тоскливы, «надрывающие сердце» каторжные описания Достоевского и «этапные» - Толстого.

Вслед за Достоевским и Толстым Сибирь становится в прозе Мичинского пространством в с е о б щ е г о страдания. И сострадания. И совести.

* * *

Как справедливо отмечали польские исследователи, «миф Сибири существенным образом отразился на формировании у поляков образа России, позволяя им отличать царя от притесняемых подданных»¹¹.

У Мичинского такое двойственное отношение к России и русским - очевидно.

Учитывая вселенский масштаб мышления писателя, понятно, что гражданство, национальное, социальное происхождение для него - отнюдь не важнейшие факторы в характери-

стике человека. Его герои не списаны с жизни, а сконструированы, синтезированы как представители всего рода человеческого, «человека вообще». В антропологии Мичиньского человек исчисляется теми «верстами», которые он отмеривает на пути к самому себе (вот где работает композиционная схема его романов). Высказываний в таком духе у Мичиньского множество. Они свободно кочуют из публистики в художественную прозу и обратно - как уже было сказано, в романах Мичиньского есть не собственно художественные фрагменты.

В важном в идейном отношении «Гимне изгнанинику», включенном в роман «Ксендз Фауст» (как и в «Нетоте», в этом произведении имеются стихотворные вставки и целые главы), эта мысль выражена очень четко:

«Мы - небытие, так как быть не умеем.
Поляков в Польше - нет, а значит нет и Бытия.
Ибо что значит быть поляком, как стать собою?
Это значит строить себя
от кровавой зари до темной ночи...»

Сообразно с этим, в романах Мичиньского нет «хороших» поляков и «плохих» русских. Бывает, он беспощаден к своим, «гнилым сарматам», «народу, изъеденному плесенью», и привязан к простому русскому человеку, щедрому, талантливому, непредсказуемому. Любопытно, что Мичиньский не употребляет слово «москаль», ассоциировавшееся у поляков с ненавистным поработителем. Он будто сознательно стремится соблюсти равновесие: упоминает «палача Праги» Суворова и Муравьева-вешателя, но рядом - «лучших русских»: братьев Раевских, Бестужева... За последними выстраивается целый ряд вымышленных персонажей. Это - доктор Евангелиев, последователь Герцена, готовый воевать за свободу Польши (критики даже упрекали Мичиньского в том, что он наделил русского героя «Чернобыльских дубов» «совестью поляка»)¹². Это - учитель Платонов, страдающий от зла, которое русские причиняют полякам (рассказ «Учительница», сб.

«Чернобыльские дубы»). Это - майор, с которым ксендз Фауст сдружился в одной из научных экспедиций: «человечный» конвойный Ильич; сочувствующий полякам жандармский офицер («Ксендз Фауст»), капитан Чибисов, разработавший блестящий план победы России в войне с Японией и добровольно позволивший Магу Литвору сжечь этот план; Чибисов становится другом Польши после того, как Маг открывает ему «иной в глубине человечества свет»; «Россия должна потерпеть поражение во имя ее собственного блага и блага других народов»; «Россия одержит триумф, но иной (...) Надо только мысль ее осветить солнечным светом» (Н, 141-145); поляки должны идти в Россию, чтобы «действовать в братском духе и союзе» (Н, 184).

И Маг Литвор, и ксендз Фауст, познавший тайну жизни, проповедуют единение разных народов, молятся за «свет, что могущественнее ненависти» (КФ, 352), за то, чтобы «открылись врата всех тюрем», чтобы «все человечество примирилось в братстве...» (КФ, 345).

А за гробом «идеального» героя - доктора Евангелиева идут поляки, русские, евреи, крестьяне, мещане, офицеры, священники, идут все вместе, символизируя «будущую унию народов» (ЧД, 200).

По сути, вся повесть «Чернобыльские дубы», в основе сюжета которой лежит нелепая и роковая ошибка в отношениях героев: русского и польки - есть своеобразная парабола трагической ошибки взаимного непонимания двух славянских народов.

Но обратим внимание на следующую закономерность: образы русских обрисованы в романах Мичиньского столь же лаконично, как и российское пространство. Здесь, как и в первом случае, писатель, вероятно, рассчитывает на литературную просвещенность читателя. В самом деле, за спинами русских героев Мичиньского во весь рост встают капитан Рыков,

майор Вольдемар Гаврилович, ротмистр Донец («Дзяды», «Фантазий», «Московский лагерь под Ковном» В. Поля).

У читателя наверное рождаются и ассоциации с образами русской литературы: жандарм Ильич заставляет вспомнить «добрых» конвойных в романах Достоевского и Толстого, а доктор Евангелиев - героев Тургенева и Герцена.

Есть в романах Мичиньского и явные, как бы прорисованные поверх повествования, свидетельства того, что автор пишет своих русских героев не столько с натуры, сколько «с культуры». Он так настойчиво отсылает читателя к русской литературе, в его текст так часто вторгаются пространные, существенные фрагменты текстов русских писателей, имена, идеи, образы, детали, заимствованные из русской литературы, что это позволяет говорить о своеобразной русской литературной экспансии. Это уже не просто русская «краска» - это конструктивный элемент произведения, один из способов расширения текста, к тому же часто проясняющий его смысл.

Так, одно упоминание в определенном контексте (например, в дискуссиях героев) имени Михайловского, или не-красовского «Рыцаря на час», или «высших людей» Достоевского, заметно раздвигает границы романа «Ксендз Фауст», вовлекая в него едва ли не всю историю русского революционного движения второй половины XIX века: от народничества до «бессовщины». Мы найдем здесь полный набор характерных для этого движения вопросов: о целях и средствах революции, о ее опыте и перспективах, о готовности ради идеи жертвовать собой или всем миром. Все это нужно Мичиньскому, чтобы выделить близкую, дорогую для него мысль о революции как о внутреннем преображении человека.

Подобные отсылки углубляют и характеристики героев. Так, Петр, трезво оценивая себя, вспоминает о «своем чиновничишке» из Мертвого «подполья» - Мичиньский записывает русское слово латинскими буквами: «rodpolja» (КФ, 176). По сути, эта краткая фраза является исчерпывающей, ибо за ней «Записки из Мертвого дома» и «Записки из подполья», и выродившийся «лишний человек», «парадоксалист», «серая

мышь», целая наука о человеке, привнесенная в литературу Достоевским.

При внимательном чтении романов Мичинского значимыми, не проходными оказываются и все другие русские реминисценции: от Достоевского - к Некрасову (вспомним хотя бы высокую оценку автором «Записок из Мертвого дома» подлинного некрасовского демократизма и некрасовский эпиграф в «Записках из подполья»). Столь же естественно упоминание Михайловского, знавшего Некрасова и писавшего о Достоевском.

В свою очередь, упоминание «Мертвого дома» вызывает в сознании читателя образы ссыльных поляков, а следовательно, и отношение к ним Достоевского, и его отношение к Польше в целом. Или споры героев о непротивленческой доктрине Толстого - они неизбежно подводят читателя к мысли о толстовском отношении к польскому вопросу, столь отличном от позиции Достоевского...

Достоевский и Толстой, Гоголь и Герцен, Гаршин и Горький соединяют многие идеи, которые, на первый взгляд, живут в романах Мичинского сами по себе. в тугой проблемный узел.

И еще одно наблюдение: изображая своих героев, и прежде всего, русских, Мичинский очень часто опирается не только на русскую литературу, но и на русскую культуру в самом широком смысле. Приведем лишь один пример. Описывая чернеца-монаха, спасшего Ариамана («Негота»), писатель сравнивает выражение его лица со Святым Сергием, великолепно изображенным Нестеровым: «Великая святость России горела в его взгляде, устремленном в мистическое добро» (Н, 385).

Монах, олицетворяющий собой «лучшую Россию», напоминает писателю Сергея Радонежского. И эта характеристика уже содержит ссылку к русской истории. Однако Мичинский идет дальше: он отправляет читателя к русской живописи, то есть к культурной интерпретации историческо-

го образа. Иначе говоря, писатель вдвойне поддерживает русский образ.

Нередко Мичиньский использует и своего рода дублированную реминисценцию. Например, в роман «Нетота» включается реминисценция из «Идиота» вместе с «оригинальной» реминисценцией из «Дон-Кихота», которая, в свою очередь, была использована Достоевским в пушкинской трактовке...

Чем же объясняется такое пристрастие польского писателя к русским культурным авторитетам?

Думается, русская культура с созданным ею неповторимым миром идей и образов, с ее высочайшей нравственностью и неисчерпаемой глубиной и воплощает для Мичиньского главное пространство России - ее духовное пространство. Не твердь, но небосвод ее. То, что это небесное, духовное пространство существует, вселяет надежду на освобождение Польши, на примирение двух славянских народов и, в масштабе мышления Мичиньского, - на братство всех людей на земле.

Реализация русской темы в прозе Мичиньского позволяет сделать некоторые выводы относительно его творчества в целом.

Художественное решение темы «Россия и русские», предложенное Мичиньским, с непреложностью вытекало из его понимания культуры как подлинной и как ценнейшей из реальностей. Отчасти такое понимание сложилось в силу трагической истории Польши, страны-призрака, где культура на протяжении многих лет была едва ли не единственной национальной реальностью. (В статье 1915 г. «В недрах нации» Мичиньский писал: «Народ исчезнет [...] Через сто лет нас будут искать в учебниках истории культуры»)¹³. В известной степени такое понимание культуры определялось и особенностями творческой личности Мичиньского, который глубоко эмоционально переживал самые разные явления мировой культуры - и не только Мицкевича и Словацкого или Достоевского и Толстого, но и Шекспира и Байрона, Бюргера и Бьернсо-

на, Леонардо и Рембрандта, Россетти и Врубеля, и Гойю и Хокусая, и Майн Рида... (Ограничиваюсь избранной темой, мы вычленили в романах Мичиньского лишь те отсылки, что связаны с Россией, осваивая только один маршрут его многочисленных интеллектуальных путешествий).

Культурных экскурсов в прозе Мичиньского такое множество, что порой кажется, будто он впадает в зависимость от культуры, что его собственное художественное видение растворяется в ней без остатка. Но скорее всего писатель просто пытается выразить свою позицию через эту гигантскую комбинацию готовых культурных объектов.

Для понимания такого рода литературы пригодно следующее обобщение Ю. Лотмана: «Знаковая природа художественного текста двойственна в своей основе: с одной стороны, текст прикидывается самой реальностью, прикидывается имеющим самостоятельное бытие, независимое от автора, вещью среди вещей реального мира. С другой, он постоянно напоминает, что он чье-то создание и нечто значит. В этом двойном освещении возникает игра в семантическом поле «реальность - фикция» [...] Риторическое соединение «вещей» и «знаков вещей» (коллаж) в едином текстовом целом порождает двойной эффект, подчеркивая одновременно и условность условного, и его безусловную подлинность. В функции «вещей» (реалий, взятых из внешнего мира, а не созданных рукой автора текста) могут выступать документы - тексты, подлинность которых в данном культурном контексте не берется под сомнение. Таковы, например, врезки в художественную киноленту хроникальных кадров. [...] Более сложны случаи, когда признак «подлинности» не вытекает из собственной природы субтекста или даже противоречит ей, и, вопреки этому, в риторическом целом текста именно этому субтексту приписывается функция подлинной реальности»¹⁴.

В романах Мичиньского в качестве такого «документа» выступает литературная реминисценция, аллюзия, цитата. Она вовлекает читателя в трудный диалог. Не учитывая этого приема, читая только то, что написано, критики не раз на-

зывали романы Мичиньского черновиками, «романами в обмороке», литературным хаосом¹⁵, случайной мозаикой идей, сложившейся в воображении эрудита, не способного упорядочить и систематизировать собственные знания.

Однако, на наш взгляд, романы Мичиньского, их неповторимые конструкции рождены творческой волей художника, раньше других уловившего приближение эпохи информационного обвала и культурной перенасыщенности, когда уже сам выбор информации становится экзистенциальной проблемой. Приближение эры, которая делает избыточными поиски новых сюжетов, идей и образов - и утверждает самодостаточность накопленного художественного опыта.

* * *

Как уже было сказано, Мичиньский был неутомимым путешественником. И все его творчество было странствием в безграничном духовном пространстве.

Путь был знаком его жизни. А стал знаком смерти.

Мичиньский погиб при невыясненных обстоятельствах, возвращаясь из России на родину. Россия, символом которой была для него Сибирь, настигла его... в любимом им Полесье.

Он был убит в марте 1918 года действительно у самых пределов Польши - до провозглашения независимости страны, за которую он так яростно воевал, осталось всего несколько месяцев.

Кажется, еще миг, еще шаг и он успел бы перебраться на другой берег...

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См., в частности, мои статьи «Правда факта и правда истории» (драма Т.Мичиньского «Князь Потемкин» // Сравнительное литературоведение и русско-польские литературные связи в XX веке. М., 1989; Интертекстуальность и восприятие: драма Тадеуша Мициньского «Князь Потемкин» // «Советское славяноведение», 1991, № 6).

² Balcerzan E. Przestrzenie Tadeusza Micińskiego // Oprócz głosu. Warszawa, 1971; Rzewuska E. O dramaturgii Tadeusza Micińskiego. Wrocław, 1977. S. 121-156.

³ В современном польском языке региональное слово «*nietota*» - редкоупотребительное. Писатель следующим образом пояснял его значение в контексте романа: «Негота - карликовое растение, произрастающее в Татрах. Оно символизирует низкие черты нации». «И войдет Маг в пущу лепидодендронов, выродившихся за миллионы лет и называемых в Татрах нетотой...» (T.Miciński. *Nietota*. Warszawa, 1910. S. 54. Далее цитируется по этому изданию. Страницы указываются в тексте).

На русский язык «*nietota*» переводится как «плаун». Однако в данном случае мы посчитали возможным сохранить оригинальное название романа - непонятное, невнятное, оно, кажется, передает необычность, невероятность самого произведения

⁴ Miciński T. Ksiądz Faust. Kraków, 1913. S. 106. Далее цитируется по этому изданию. Страницы указываются в тексте.

⁵ В своих рассуждениях о художественном пространстве в прозе Мичиньского мы опирались и на сборник повестей и рассказов «Чернобыльские дубы» («*Dęby czarnobylskie*». Lwow, 1911. S. 180. Далее цитируется по этому изданию. Страницы указываются в тексте.

⁶ См. Janik M. Dzieje Polaków na Syberii. Kraków, 1928. S. 436.

⁷ Mickiewicz A. Dziady. Cz. III.

⁸ В прозе Мичиньского русские слова (в польской графике) лишь изредка употребляются для воссоздания местного колорита, вне символического значения.

⁹ Писатель запечатлел этот личный факт в повести «Чернобыльские дубы». Лесничий Рафась рассказывает: «*Cieļuju zimu miedwedia*

stierieg, piłnowau. Honił jeho iz liesu pana Dobrowolskaho tut w Czarnobyl...» (S. 182).

¹⁰ Tynecki J. Inicjacje mistyka. Rzecz o Tadeuszu Micińskim. Łódź, 1976. S. 168.

¹¹ Trojanowiczowa Z., Piećko J. Sybir. // Słownik literatury polskiej XIX w. Warszawa, 1991. S. 906.

¹² Debicki Z. Dęby czarnobylskie (rec.). // Kurier Warszawski, 24 sierpnia 1911 r.

¹³ См. Echo Polskie, 27. IX. 1915.

¹⁴ Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М., 1992. С. 116, 117.

¹⁵ См., например, Savitri. Mistyczna powieść. // Świat, 1910, № 33; Rec. G. a. Museion, 1913, zesz. 5 и др.



Базылий БЯЛОКОЗОВИЧ (Польша)

ЮЗЕФ ЧАПСКИЙ и ЛИТЕРАТУРНЫЙ ТРИУМВИРАТ (ДМИТРИЙ МЕРЕЖКОВСКИЙ - Зинаида Гиппиус - ДМИТРИЙ ФИЛОСОФОВ)

Феномен окраин и пограничья в своем историческом развитии может приобретать разнообразные этнографические и национальные, религиозные и культурные, общественные и политические формы, определяющие взаимоотношения и связи, влияния и зависимости, различия и противоположности, различия и сходства. Окраины и пограничье способствуют появлению людей, с одной стороны, всем сердцем преданных делу взаимопонимания и сближения народов, национальностей и культур, их взаимопроникновению, мирному сосуществованию и созданию определенной культурной общности, а с другой — здесь зачастую рождается межнациональная рознь, усиливается непонимание, выдвигаются деятели националистически-шовинистического типа, сеющие вражду на национальной, религиозной, языковой, общественной, классовой, кастовой и т.д. почве. Яркое подтверждение этого факта мы находим на национальном, этническом и религиозном пограничье не только в бывшем СССР или в бывшей Югославии, но также и в разных других регионах и частях мира.

Поэтому чрезвычайно важной задачей является всестороннее и объективное познание и понимание истории, культуры, языков, религии, обычаяев, обрядов, поведения и даже этикета. Именно взаимные контакты, постоянное сотрудничество и — что отсюда вытекает — понимание отличий неизмеримо обогащает как личность художника-гуманиста, так и опре-

деленные культурные отношения пограничья. Это прекрасно описал Чеслав Милош в своей речи по случаю присуждения ему докторской степени honoris causa в Университете Витольда Великого в Каунасе в мае 1992 г.: «Школьные и университетские годы я провел в Вильно и вижу в этом щедрый дар. Вильно было городом нескольких языков и многих вероисповеданий, имевшим католические и евангелические костелы, церкви, синагоги, даже мечеть и караимскую кенесу. В таком городе я учился понимать самые разные тонкости и обиды, разделяющие человеческие группы. Каждый из нас принадлежит к какой-либо религиозной или языковой группе, и нужно много воображения, чтобычувствоваться в иной тип мышления, который порой кажется нам противоречащим логике. Уроки, которые я вынес оттуда, убедили меня, что я многое обрел, вырастая в таком пестром окружении и что люди, воспитанные в культурно однородной среде, обделены»¹.

Именно из такого «пестрого окружения» и «культурно неоднородной среды» происходит Юзеф Чапский – с той оговоркой, что здесь имеется в виду значительно более широкий европейский контекст. Он родился 3 апреля 1896 г. в Праге и был сыном владельца поместья Прилуки около Минска, графа Е. Гуттен-Чапского, и Юзефы из знаменитого австрийского аристократического рода Тун-Гогенштейнов. Семья состояла в родстве не только с краковскими Гуттен-Чапскими, но и с балтийскими баронами Мейendorфами и Штакельбергами, а также с русскими аристократами Чичериными. Мария Чапская, сестра Юзефа, описывая родственные семьи, выразительно назвала свою книгу «Европа в семье» («Europa w rodzinie»). И действительно, европейские традиции совмещались в доме Чапских органично и естественно, без отрыва от их духовного содержания. Избирая такое название для своей книги, М. Чапская в известном смысле обращается к «Семейной Европе» («Rodzinna Europa») Ч. Милоша. «Слова служат здесь не только игре, — замечает К. А. Еленский в послесловии. — Для Милоша, для многих из нас Европа стала родной, у Чапских она была в крови и в происхождении»².

Из родного дома и гимназии Ю. Чапский вынес прекрасное знание польского, немецкого, французского, русского, латинского и древнегреческого языков. Он понимал белорусский язык, диалектом которого пользовалось местное население. «Такое наследие чаще всего угнетает. Его трудно преодолеть. Юзефу Чапскому в освобождении от кастовых предрасудков и ограниченности помогла история, которая рано лишила его состояния, а прежде всего – его интеллектуальный и художественный темперамент»³.

Именно этот «интеллектуальный и художественный темперамент» и связанные с ним страстные творческие устремления Чапского щедро одарили польское искусство и литературу. «Юзеф Чапский не обязательно должен был быть поляком. Он мог быть русским или немцем, австрийцем или еще кем-нибудь. Интернациональный круг аристократии предоставлял возможность выбора. Он выбрал Польшу. Он выбрал ее благодаря Бжозовскому и его резкому памфлету на „впавшую в детство Польшу“, из-за его мужественного одиночества среди «глупого и мелочного шума польской жизни»⁴.

Сделав этот выбор, Чапский оказался на польско-русско-европейском культурном пограничье. Его сознание было глубоко проникнуто духом и цивилизацией Европы. В своей творческой практике он стремился прорвать жесткие границы между национальными культурами, художественными дисциплинами, а также между литературными жанрами и видами. Знаток творчества Чапского, И. Полякувна, с полным основанием утверждает, что он черпал вдохновение не только в произведениях живописи, но и в философии, и в художественной литературе, а его способность к сопереживанию в живописи сформировалась под влиянием русского писателя, критика и философа В. Розанова: «Боль и уродство так же составляют суть жизни, как здоровье и красота, и нуждаются в необходимых всему существу чуткости и внимании. Как бы вновь всплыла в живописи Чапского его еще юношеское увлечение религиозной мыслью Розанова с ее сочувственным биением, ее безоглядной нежностью к человеку. Розанов осмеливался ка-

сатьсяя чувственной сферы человеческой жизни, преодолевал предубеждение по отношению к материальной природе мира»⁵.

Искреннее восхищение Розановым и его философией возникло и развивалось у Чапского прежде всего под непосредственным влиянием литературного триумвирата — Дмитрия Мережковского, Зинаиды Гиппиус и Дмитрия Философова. Однако до этого Чапский пережил период юношеского увлечения религиозно-этическими теориями Л. Толстого, начав читать его еще в Прилуках, позже углубляя свой интерес во время учебы в петербургской гимназии. Чапский даже специально посещает известного слависта, занимавшегося творчеством Толстого, переписывавшегося с ним и ездившего в Ясную Поляну, М. Здзеховского, для обсуждения противоречий между основными идеями Толстого и повседневной действительностью⁶.

Увлеченный пацифистскими идеями Толстого, Чапский сомневался в целесообразности отбывания воинской повинности во время первой мировой войны и вместе с друзьями Антонием и Эдвардом Марыльскими вышел из I полка креховецких улан. Совместно с ними и с сестрами Каролиной и Марией Чапский организует в Петрограде религиозно-пацифистский фаланстер в толстовском духе⁷. Это трудное и рискованное по тем временам предприятие оказалось неудачным, фаланстер распался и Чапский вместе с сестрой Марией в 1918 г. уезжает в Варшаву. В Варшаве царила приподнятая атмосфера патриотической борьбы за национальное возрождение и независимость государства, однако настроения Чапского осложнялись нравственными колебаниями, навеянными толстовством. В своих воспоминаниях он говорит об этом так: «Тогда уже шла борьба, ожидалось воссоздание Польши, я тоже загорелся, но вместе с тем не мог ничего делать, поскольку все противоречило принципу непротивления злу. Я просил дать мне какое-нибудь задание, обещая постараться выполнить все, что угодно, только без оружия. И тогда — мне это кажется поразительным — командир полка, полковник Дзе-

Базилий Бялоказович

вицкий, <...> дал мне большую по тем временам сумму в 12000 рублей и сказал: „Поехжай в Россию, ищи наших друзей, которые сидят в тюрьмах“. Естественно, я с энтузиазмом взялся за дело, и это была моя третья поездка в Петербург, последняя, для меня чрезвычайно важная, потому что тогда я познакомился — хотя и очень поверхностно — с весьма выдающимися большевиками, но прежде всего — с Мережковскими, а через них с Философовым. Благодаря им я открыл Достоевского, Розанова, Ницше»⁸.

В Петрограде Чапскому удалось установить, что разыскиваемые им польские офицеры из I полка креховецких улан (Б.Ромер, М.Стаженьский и др.) по пути в Архангельск попали в плен и на основании поспешного приговора местного Революционного трибунала были казнены 23 сентября 1918 г.⁹ «Эта миссия оказалась провозвестницей предпринятых 25 годами позднее бесплодных поисков товарищей из лагеря интернированных в Старобельске»¹⁰, когда Чапский напал на след катынского преступления.

Ожидая возвращения в Польшу (документов, билетов и т.д.), Чапский в Петрограде не томился вынужденным бездействием. Напротив — свое свободное время он проводил в частых встречах и беседах с Мережковским, его женой Гиппиус и их другом Философовым, жившим вместе с ними. Спустя 70 лет, Чапский вспоминает: «Это было, даже стыдно сказать, счастливое время для меня. Я ходил к Мережковским раз в несколько дней и они давали мне книги, от которых я с трудом отрывался даже для того, чтобы поесть»¹¹.

Неудивительно поэтому, что свой третий и последний приезд в Петроград (ноябрь 1918 — январь 1919) Чапский отнесет к наиболее интенсивным и интеллектуально плодотворным периодам своей жизни. Первая встреча началась со спора о Л.Толстом и его религиозно-этических взглядах. Мережковский оживился, услышав, что Чапский — толстовец, увлеченный пацифизмом и этосом мира, и руководствуется в жизни христианской заповедью «не убий». Однако, наблюдая действительность, полную конфликтов, вооруженных столкнове-

ний, преступлений, он не знает, как это все можно согласовать с Евангелием и толстовским принципом непротивления злу насилием. В ответ Мережковский, автор большого труда о Толстом и Достоевском и многих работ об их творчестве и взглядах, высказал свое критическое отношение к толстовству: «Вы христианин, убивать — грех, это известно, но следует помнить, что Вы не одиноки. Вы принадлежите истории, мировой истории, люди сражаются, борются за что-то, совершают грех — примите же и на себя этот грех и боритесь вместе за лучший мир, в котором не будет убийства»¹².

Сильное впечатление, знаменательное по своим последствиям, произвела на Чапского легенда о святых Николае и Касьяне, которую рассказал ему, сопровождая ее собственным комментарием, Мережковский: «Это — одна из прекрасных золотых русских легенд. Она склонила меня идти по пути Николая, а не Касьяна»^{13*}. Именно в этом контексте Мережковский резко критиковал взгляды Толстого, особенно его принцип непротивления злу насилием и так называемый этический анархизм. Он доказывал, что Толстой не является философом религии, а в толстовстве не хватает интеллектуальной строгости. Он противопоставлял автору трактата «В чем моя вера?» Достоевского и Розанова, советовал читать Ницше и Карлейля. Позже Чапский подчеркивал, что Мережковский указал ему, «насколько вся философия Толстого является какой-то простоватой, экстремистской, и нежизненной и нехристианской»¹⁴.

До встречи с Мережковским, отмечал Чапский, «я начитался Толстого, не его гениальных романов, а поучений и философии. я был невероятно наивен»¹⁵, «Толстой и его не-

* Здесь же Чапская пишет: «Брат мой вернулся из Петрограда глубоко изменившимся. Уходя год назад из армии, отказываясь от привилегий своей среды и имущественных привилегий, он не хотел теперь пользоваться привилегией безопасности, когда его товарищи и друзья погибали. Включиться в историю... принять грех на себя... бороться за лучший мир — не быть Касьяном в белых одеждах».

Базылий Бялоказович

противление злу клином застряли у меня в голове»¹⁶. И именно этот «клинов» выбили у него из головы беседы и дискуссии с Мережковскими и Философовым, а также новый круг чтения, отмеченный высоким литературным, философским и религиозно-этическим уровнем, подведя его к выводу, что философия Толстого иногда чересчур прямолинейна, «лишена ощущения смысла истории и по-буддийски оторвана от сознания»¹⁷, а тем самым является слишком плоской, резонерской и односторонней.

Таким образом, толстовство в восприятии Чапского претерпело знаменательную эволюцию – от восхищения до отрицания¹⁸. Однако, отвергая религиозно-этическую систему Толстого, Чапский остался верным и последовательным почитателем его непревзойденного литературного таланта. Освободившись, благодаря литературному триумвирату, а особенно Мережковскому, от маниакальной приверженности толстовским теориям, он постоянно обращался к литературным произведениям автора «Анны Карениной»¹⁹.

Юзеф Чапский очень высоко ценил литературный триумвират. Некоторые стихи Зинаиды Гиппиус он часто цитирует в статьях, дневниках, воспоминаниях, письмах, в беседах и дружеских дискуссиях. По его мнению, несмотря на трудный характер, она обладала необычайным интеллектом, оригинальным литературным талантом, проницательным умом, очаровательными манерами, обаянием. Философов во время этих встреч чаще молчал, порой задавал Чапскому конкретные вопросы о Мицкевиче в Париже, о роли поляков и значении польского вопроса в 1848 г. Их польский собеседник немного мог тогда ответить на эту тему, однако тогдашние петроградские беседы «в не отапливаемой, холодной как лед их квартире на Сергеевской» о Достоевском, Нишине, Карлейле, а особенно о Розанове не только освободили его от толстовства, но вместе с тем подготовили, как он сам признает, «к Бжозовскому, к его пониманию истории»²⁰. Несомненно, в центре внимания Чапского был Мережковский. До встречи с ним он знал прежде всего его историософский роман «Лео-

нардо да Винчи», являющийся второй частью его знаменитой трилогии «Христос и Антихрист», которая была переведена на многие языки и принесла ему литературный успех, повсеместное признание и заслуженную известность. Контакты Чапского с литературным триумвиратом побуждали более широко познакомиться с их творчеством. Так, например, возвращаясь из Петрограда в Варшаву, он читал памфлет-манифест Мережковского «Грядущий Хам» (1906), содержащий полемику с «Заметками о мещанстве» (1905) Горького.

Отношение литературного триумвирата к октябрьской революции и власти большевиков было с самого начала абсолютно отрицательным. Мережковским и Философову революция представлялась стихийным бунтом и победой сатанинских сил. Чапский замечал, что в голодном и холодном Петрограде они чувствовали себя ужасно не только в материальном, но и в моральном отношении. «Голод, тьма, темнота, постоянные обыски, ледяной холод, тошнотворная, грузная атмосфера лжи и смерти, которой мы дышали, — пишет Гиппиус. — все это было несказанно тяжело. Но еще тяжелее — ощущение полного бессилия, полной невозможности какой бы то ни было борьбы с тем, что вокруг нас происходило; мы все точно лежали где-то, связанные по рукам и ногам с кляпом во рту, чтоб и голоса нашего не было слышно»²¹. В этих условиях литературный триумвират начал строить планы эмиграции из России. И. Ясинский вспоминает, что Мережковский, встречаясь с ним, постоянно повторял: «Надо бежать, немедленно бежать от этого Антихриста»²². Чтобы запутать следы, было решено поехать на юг якобы для чтения цикла лекций о декабристах солдатам Красной Армии. В то время это была популярная в политическом отношении тема, а Мережковский в своей трилогии («Павел I», 1908, «Александр I», 1912 и «14 декабря», 1918) отразил генезис и развитие декабристского движения. Он даже завел специальную папку, озаглавив ее «Материалы для лекций в подразделениях Красной Армии». Хлопча о разрешении на выезд вместе с ними их секретаря В. Злобина, студента и молодого поэта, Мережковский, пре-

Базылий Бялакозович

одолевая внутреннее сопротивление, «с большим трудом и даже унижением» обратился за помощью в этом вопросе к Горькому.

Получив согласие, служебную «командировку» и специальный пропуск, в конце 1919 г. они вчетвером (Мережковский с Гиппиус, Философов и Злобин) отправились из Петрограда на юг и, пользуясь военной неразберихой, пересекли под Бобруйском тогдашнюю линию польско-советского фронта в надежде на скорую встречу с находившимся в Варшаве Чапским и с хорошо им знакомым Борисом Савинковым, который часто приезжал из Парижа в Варшаву, где организовывал разного рода акции, направленные против Красной Армии и советской власти. Первым этапом их путешествия стал Минск, занятый в то время польскими войсками. Там они быстро установили контакт с русской и польской интеллигенцией. Мережковский писал статьи и давал интервью местной прессе (например, «Минскому Курьеру»), читал лекции о большевистской идеологии и о Мицкевиче. Мережковский и его спутники завязали близкие отношения с генералом Л. Желиговским, о котором с большим уважением и благодарностью за помощь пишет Гиппиус в «Воспоминаниях», а также А. Ваньковичем и Э. Войниловичем, который в своем дневнике за 29 января 1920 г., подчеркивая, что читал почти все произведения Мережковского в оригинале или в переводах, так описывает беглецов из Петрограда: «Вся эта компания начинала турне – Минск, Вильно, Варшава, зарубежье – с основной идеей: Россия не может сама восстать и возродиться, нужны новые „варяги“, этими варягами должны стать поляки; они должны разбить большевиков, завоевать Москву, навести в России порядок, организовать и осуществить федерацию славянских народов. Если Польша не возьмет на себя эту историческую миссию сейчас, то этот момент уже никогда не повторится и Россия будет вынуждена попасть в объятия Германии, которая впоследствии, вместе с Россией, задушит Польшу. Эти взгляды Мережковский изложил генералу Желиговскому, командующему оперативной группой белорусского

фронта, простому солдату, который, выслушав его, сказал: «Очень хорошо, я возьму 10 дивизий и через две недели Москва будет в польских руках, но она нам не нужна, так кому, профессор, прикажешь отдать ее после взятия?» Мережковский не сумел ответить на этот вопрос, и в этом, видимо, заключается весь трагизм положения России»²³.

Из Минска все четверо эмигрантов направились в Вильно. Гиппиус подчеркивает, что благодаря жившему там М.Здзеховскому, их старому знакомому и доброму другу, они начали ближе узнавать Польшу и поляков. Состоялась их совместная лекция на общие политические темы с неизменным призывом к крестовому походу против большевиков, а также отдельная лекция Мережковского о Мицкевиче. Они также активно участвовали в организуемых Здзеховским встречах, в которых принимали участие многие представители костела.

Из Вильно в середине января 1920 г. они выехали в Варшаву, рассчитывая на помощь Чапского и на недавно установленные дружеские отношения с ним, в чем не ошиблись. Чапский делал все возможное и невозможное, чтобы предоставить им всяческую помощь и поддержку, занимаясь организацией лекций Мережковского. «Надлежащим образом принять и разместить эту группу выдающихся и измученных голодной и холодной петроградской зимой гостей было нелегко, — вспоминает М.Чапская, — Варшава, ее отели и пансионаты были переполнены беженцами с востока. Однако нашлись какие-то комнаты в Краковской гостинице на ул.Беляньюской. После разного рода хлопот, приведения в действие соответствующих факторов, знакомства с представителями правящих кругов и польскими писателями, были назначены даты выступлений Мережковского по-французски и по-русски. Они состоялись, кажется, в отеле Брюля, Министерстве внутренних дел, вызывая живой интерес, благодаря своему содержанию и личности лектора.

Обращаясь к пророческим предсказаниям Мицкевича из его лекций в Коллеж де Франс, к мистическому патриотизму поэта, к горячей вере в предначертанную Польше миссию,

Мережковский прославлял эту Польшу, извечную крепость христианства, которая и сегодня, как века назад, противостоит варварству, защищая западную цивилизацию»²⁴.

Пребывание петроградских эмигрантов в Варшаве и лекции Мережковского отражены и в воспоминаниях Чапского: «Я вновь с ними очень подружился. У него тогда были невероятно пропольские выступления, он говорил в Варшаве о Мицкевиче и Пушкине. Ну и, конечно, невероятно антибольшевистские, но бывали на них все, от Жеромского до Реймона – это было событие. Ведь это был очень известный тогда человек. Мне кажется, что выступления были очень хороши»²⁵. Несомненно, значение выступлений Мережковского, этого пророка нового времени²⁶, особенно возрастало хотя бы уже по той причине, что представитель так называемых «старших» символистов, идеолог «неохристианского» течения и автор знаменитой прозаической историософской трилогии «Христос и Антихрист» был уже хорошо известен в Польше – его переводили, цитировали, обсуждали, хвалили и критиковали, т.е. он присутствовал в польской литературной жизни²⁷.

В своих лекциях, прочитанных в Минске, Вильно и Варшаве, Мережковский обращался к традициям польско-русской дружбы, увековеченной в творчестве Мицкевича и Пушкина, проводил параллели между мессианизмом польского поэта и Достоевским, освещал мессианские идеи польского романтизма, дополняя, осовременивая или уточняя их и особо подчеркивая «пророчества» Мицкевича – и все это он подчинял своей основной идеи призыва к крестовому антибольшевистскому походу. Эти лекции он переработал в форме статьи «Распятый народ. Польский мессианизм и Россия» и включил в книгу «Царство Антихриста», написанную в Варшаве совместно с Гиппиус и Философовым, изданную в Париже в 1921 г. по-русски и в переводах на другие языки.

Трогательная дружба Чапского, которую ежедневно ощущал триумвират эмигрантов, описана словами искренней признательности в воспоминаниях Гиппиус. В ее восприятии Чапский был типичным поляком – мечтателем, соединившим

в себе лучшие черты национального характера, влюбленным в Пилсудского, о чем свидетельствовала их предшествующая переписка и беседы. Благодаря посредничеству А.Струга, Чапский организовал визит Мережковского к Пилсудскому. Восхищенный им Мережковский написал брошюру «Юзеф Пилсудский», немедленно переведенную на польский и другие европейские языки. Он представил здесь своего собеседника как Героя, который является «чистым проявлением Божества, Теофанией»²⁸. Именно в Пилсудском автор «Грядущего Хама» увидел посланца высших сил, способного спасти Польшу, Россию и Европу. Ссылаясь на польских пророков – «три огненные А» – Августа Чешковского, Анджея Товяньского и Адама Мицкевича, он предостерегал перед нашествием на всю Европу орд варваров из «царства Антихриста» и патетически призывал к решительной борьбе с ними: «Если вы сделаете это, то спасете Польшу и – быть может – спасете мир»²⁹.

Мережковский, Гиппиус и Философ установили тесное сотрудничество также с Б.Савинковым и генералом Ст.Булак-Балаховичем, с русскими эмигрантскими организациями в Варшаве и Русско-польским обществом, которым руководил В.Тышкевич из Ландварова³⁰. Они считали необходимым создание третьей силы – антибольшевистской и антицарской (антиреакционной) – в союзе с Польшей. С этой целью Савинков и Философ неоднократно посещали Пилсудского, а некоторое время Философ даже был связным между ними. В одной из своих публикаций Чапский пишет об этом: «Савинков и он были, наверное, единственными русскими, которых Пилсудский многократно принимал в Бельведере, проводя с ними многочасовые беседы. «Мы пили ночью черный чай, за окнами мы видели старые деревья, вокруг была полная тишина», – рассказывал мне Философ. Савинков был очарован личностью Пилсудского. Философ до самой своей смерти говорил о маршале как о гениальном человеке, хотя я не думаю, что все его политические начинания он считал правильными, и сохранил в себе более чем глубокую благодар-

ность ему за лояльное отношение к тем русским эмигрантам, которым маршал доверял и которых он в течение определенного времени связывал со своей политической деятельностью на востоке. После перехода Савинкова в Россию (1924), его ареста в Москве и смерти на Лубянке (убийство или самоубийство?) Философов становится в межвоенный период самым видным и наиболее тесно связанным с Польшей представителем русской политической эмиграции»³¹.

Возникает вполне оправданный вопрос: что произошло с литературным триумвиратом? Почему он распался? Чтобы ответить на него, следует обратиться к прошлому. Мережковский вступил в брак с Гиппиус в 1889 г. и с этого времени вплоть до смерти Мережковского в 1941 г. в Париже, т.е. в течение 52 лет, они не расставались ни на один день. Они являлись исключительно гармоничной и творческой супружеской парой, взаимно дополняли друг друга. Гиппиус была сильной личностью и оказывала значительное влияние на мужа не только в семейных вопросах, но и в религиозно-философских поисках и в литературном творчестве. Философов сблизился с ними идеино и духовно в 1901 г., он публиковал их произведения на страницах редактируемого им в 1904 г. религиозно-философского журнала «Новый путь», а с 1905 г. поселился вместе с ними, также и в Париже в 1906-1914 гг., где они совместно издали сборник статей «Le tsar et la révolution» («Царь и революция», 1907) и драму «Маков цвет» (1908). В Варшаве после первоначального сближения всего триумвирата с Савинковым у Мережковских возникает и все более нарастает критицизм по отношению к применяемым им формам и методам борьбы, в то время как Философов становится его правой рукой, обнаруживая свои способности, талант и страсть к общественно-политической, издательской и конспиративной деятельности. По мнению Гиппиус, в данном случае сказалась натура его матери, Анны Павловны Философовой, в девичестве Дягилевой, известной деятельницы феминистского движения в России³², добавим – необычайно высо-

ко ценившимся также и в Польше^{33*}. Мережковские связывали свои надежды с победоносным походом Пилсудского, не понимая — по словам Гиппиус — «почти унизительного» стремления Польши к миру с большевиками^{34**}. Разочарованные и огорченные, обиженные на Савинкова в связи с Дмитрием Философовым, они уехали из Польши поздней осенью 1920 г. и поселились в Париже.

Ослабление дружеских связей в литературном триумвирате, определенные признаки надлома в их взаимоотношениях Чапские заметили уже весной 1920 г. Когда Чапский предложил им отдохнуть в поместье своего шурина, Г.Пшевлоцкого, Философов решительно отказался. М.Чапская описывает этот инцидент так: «Наступила жаркая весна, городская пыль и шум утомляли Мережковских, поэтому мы упросили Пшевлоцких принять их хотя бы на несколько недель, поскольку они не намеревались оставаться в небезопасной Польше и должны были ехать дальше, направляясь в Париж. Перспектива пребывания в деревне, среди сирени и соловьев, привела Дмитрия Сергеевича в состояние детской радости. Юзя спросила Философова, не хотел ли бы он присоединиться к Мережковским... “Я не хочу ни сирени, ни соловьев, — ответил он. — я слишком много видел крови”, — и вышел с полными

* Так, например, Союз равноправия польских женщин по случаю 50-летнего юбилея общественной деятельности А.П.Философовой направил из Варшавы 24 апреля 1911 г. следующее приветствие: «Глубокочтимой Анне Философовой, пионеру и вождю освободительного движения русских женщин, другу польского народа, которая сумела на деле доказать свои убеждения, принципы и чувства, стойко стоя на страже высшей идеи, иллюм выражения уважения и сердечной привязни».

** «Мережковский, — вспоминает Чапский, — спал и видел, что будет властителем дум в России, что Пилсудский дойдет до Москвы и водрузит крест на Кремле. И вдруг Пилсудский заключил мир. Мережковский страшно обиделся на Пилсудского, что тот предал свою миссию. Он уехал из Польши и больше никогда туда не возвращался»³⁵.

слез глазами. Он снял тогда на Сенной улице маленькую комната на 3 этаже у очень вульгарной немецкой еврейки, и в этой комнате, где едва помещалась необходимая мебель, с установленным ему вскоре телефоном он провел долгие годы, будучи редактором русской газеты „Свобода“, возобновленной после конфискации под названием „За свободу“, органа демократической России – ни царской, ни большевистской, органа так называемой третьей России»³⁶.

Расхождение путей и возникновение новых направлений деятельности бывшего литературного триумвира отнюдь не означало какой-либо перемены в отношениях между Юзефом и Марией Чапскими, с одной стороны, и Дмитрием Мережковским, Зинаидой Гиппиус и Дмитрием Философовым – с другой. До конца жизни сохранились взаимное уважение и симпатия, интерес и доброжелательность. Особенно яркие тому доказательства предоставляют Юзеф Чапский и его сестра, которых объединяли «не только братская близость и понимание, но и сходные склонности и стремления, а опыт одного обогащал другого»³⁷.

Ю. Чапский в своих воспоминаниях, статьях, очерках, корреспонденциях, дневниках и беседах, давая краткие или пространные характеристики и оценки, запечатлев незабываемые образы Мережковского, Гиппиус и Философа, тем самым отразив и свои дружеские контакты с ними. Прежде всего он достаточно живописно или даже кинематографично передал облик Мережковского, которого он посетил в 1924 г. в Париже во время своей учебы там, отразив свои впечатления в корреспонденциях для краковского «Времени» («Czas»). Свои прежние ощущения от общений с Мережковским Чапский сопоставляет с позднейшими наблюдениями, обращая особое внимание на контрастные метаморфозы своего собеседника, всегда поражавшие при встречах с ним. «Я редко встречал лицо, – пишет Чапский, – которое способно было так меняться под влиянием возбуждения или вдохновения. Столь же острый контраст я заметил в Варшаве, после лекции о Мицкевиче, которая произвела на всех слушателей столь

сильное впечатление. Я провожал лектора в гостиницу, и вдруг он плаксивым голосом беспомощного ребенка завел речь о каком-то зеленом мыле, непременно необходимом для вечерней ванны»³⁸.

Чапский верно подмечает минутные, легко сменяющиеся желания и выражения лица, капризы и неожиданные перемены в поведении Мережковского. Химеричность, чудачество и эксцентризм его характера подтверждает и хорошо его знавший Философов, чье мнение приводит в своих воспоминаниях Чапский: начиная с момента их знакомства в 1900 г. Мережковский всегда был человеком, общаясь с которым вы никогда не знали — имеете ли вы дело с гением, или с семерыми детьми³⁹. Чапский одновременно вскрывает антиномии в психологии и поведении Мережковского: глубокие познания и культура европейского писателя и мыслителя — и беспомощность и непосредственность реакций ребенка, ощущение силы и могущества человека — и почти языческий культ природы⁴⁰.

Мелкие детали и комические эпизоды, странные привычки и редкие черты, забавные свойства характера, описанные Чапским, приближают к нам образ Мережковского как человека и художника.

Описывая свой визит к Мережковскому, умело пользуясь живописными средствами, Чапский воссоздает не только его яркий внешний облик, но и духовный портрет: «Мережковский почти постоянно живет в мире своих мыслей и творчества; Гете и Достоевский для него во сто крат более реальные собеседники, чем случайно порой посещающие его гости. У выдающегося писателя бывают лишь короткие минуты, когда он „видит“ окружающих, но эти короткие минуты дают ему возможность неожиданного и всегда оригинального постижения и меткого определения того, что в данный момент наиболее достойно внимания; через несколько секунд он вновь погружается в мир собственных мыслей — и перестает видеть окружающих его людей»⁴¹.

Несмотря на видимую рассеянность и впечатление человека не от мира сего, Мережковский «был невероятно систематичным: у большевиков ли, в деревне ли, в Варшаве или в Париже, он всю первую половину дня посвящает работе, а вторая как будто расписана по часам — он читает, отдыхает, ест, гуляет»^{42*}.

Эрудиция, любовь к истории, упорство в работе, интуиция и творческое воображение позволяли Мережковскому проникать в историософскую проблематику прошлых веков и тонко постигать ее. Во время последнего пребывания Чапского в Петрограде Мережковский был увлечен изучением Египта, в Варшаве он показывал ему огромный том выписок и заметок, связанных с его исследованиями Египта и Вавилона, в Париже он продолжал работу, завершившуюся изданием на русском языке и в прекрасном немецком переводе его теософской книги «Тайны Востока», посвященной Египту Осириса и Вавилону Таммуза. Очевидно, стремясь заинтересовать польских издателей, Чапский сообщал о большом успехе в Париже нового романа Мережковского «Рождение богов. Тутанхамон на Крите».

На этой встрече говорилось не только об издательских делах, переводах, литературной критике, но и о тематике, проблематике и историософии новых произведений Мережковского, их роли и значении в религиозном возрождении России и Европы. Чапский стремился по возможности верно передать слова своего собеседника — особенно заслуживает внимания писательское кредо Мережковского (в изложении Чапского): «Признаюсь, судьба моих романов более всего меня волнует. Многие вещи нельзя говорить, даже запрещено, многие вещи будут известны только избранным, я же имею в

* Эту черту Чапский отмечает и в своих «Воспоминаниях»: «У него всегда были какие-то идеи, к тому же он был безумным эгоистом, немедленно организовал свою жизнь так, что у него было отведено свое время для писания, сна, снова писания, чтения Гете и т.д. Он был чрезвычайно организован, хотя был несколько похож на сумасшедшего»⁴³.

виду наиболее широкие круги, которые не в состоянии читать научные книги. К ним можно обратиться через романы. В романе можно затронуть и наиболее существенные проблемы истории и человечества. Все романы, которые я до сих пор написал — и „Леонардо“, и „Юлиан Отступник“, и многие другие, и последний цикл „Рождение богов“ — все это пока только подготовка. Если Бог даст мне сил и здоровья, я напишу роман о начальных временах христианства, круге Св. Павла и Св. Петра. Образа Христа не будет, будут лишь моменты, когда ощутимо его присутствие»⁴⁴.

Исходя из этих установок, Мережковский проявлял большой интерес как к теософии и историософии, так и к истории христианской религии, а также к современному состоянию европейского религиозного сознания. Генезис атеизма он видел в 50—80-х годах XIX в. — посеванные тогда семена принесли свои плоды в XX в. Подвергая критике ограниченность теософии, он доказывал, что Христос — уникальная фигура в истории — воплощенный Богочеловек, что предчувствие Христа присутствовало во всех религиях. В католицизме он видел большую силу и действенный фактор развития. В то же время ослабевающим течением он считал христианский модернизм и неокатолицизм, в котором были достаточно глубокие и оригинальные элементы. «Трагедия Европы, — подчеркивал он, — в том, что религия не может существовать без церкви, церковь же выпустила из своих рук социальную проблему, и потому эта проблема, важнейшая для нашего времени, находится в руках дьявола»⁴⁵. Выступая за глубокое слияние Востока и Запада, он признавал истинными основные догматы и все таинства православной и католической церкви, но идею их воссоединения считал преждевременной. Пассивности православия он противопоставлял активность католицизма, одновременно подчеркивая, что и у православия есть свои преимущества: «В чем Вы видите превосходство православия? — спросил я. — В духе свободы, скрытом в православии, — ответил мне Мережковский, — духе, чуждом католицизму, а также

в пророческом даре, все еще живом на востоке. Не забывайте, что здесь тишина и покой, а православные люди в глубине России постоянно переживают трагедию, у них свои мученики и святые»⁴⁶.

Размышляя о причинах относительно слабого влияния Мережковского на жизнь русской эмиграции, Чапский прежде всего видит их в тепличной атмосфере рафинированной культуры, в необычайной способности писателя мысленно переноситься в отдаленные времена, вживаться в различные исторические эпохи, что в итоге препятствует полной включенности в современную жизнь. Именно в этом видит Чапский болезненный конфликт между художником, создающим произведения искусства, и человеком действия, героем истории. Сравнивая Мережковского с Мицкевичем, находя в них общие черты, он приходит к выводу, что принципиальное различие в их эмигрантской жизни заключается в том, что первый сохранил верность своему призванию, а второй отбросил перо и пожертвовал литературным творчеством в пользу польского освободительного движения.

Чапский с искренним уважением и восхищением относился к Философову, отношения с которым стали еще более тесными после отъезда Мережковских из Варшавы в Париж в 1920 г., отмечал его огромную роль в русской интеллектуальной жизни конца XIX – начала XX в., величие его натуры⁴⁷. Провожая Чапских в Париж, Философов снабжает их адресами своих близких друзей, еженедельно посыпает им газеты, опасается, как бы они не стали эмигрантами, предостерегает их от этого.

Много воспоминаний связано у Чапского с Философовым – приведем один из характерных примеров: «Как-то (в 1921, 1922?) я пришел к нему вечером. После целого дня работы он сидел на узеньком старом диване. На столике перед ним лежало стихотворение, которое прислали ему из России нелегально. Каждая строфа этого стихотворения кончалась строкой „Твой брат, Петрополь, умирает“. Я помню глаза Фило-

софова, когда он читал мне это стихотворение Мандельштама»⁴⁸.

Чапские активно переписывались с Философовым, особенно во время своего пребывания в Париже в 1924-1931 гг., однако вся эта корреспонденция — несколько сотен его писем — погибла. Посещая Варшаву, Чапские всегда старались оставить время на общение с Философовым, чтобы получить от него сведения о жизни варшавского круга русской эмиграции и культурных событиях в столице Польши. Даже с Марией Домбровской Чапские познакомились благодаря посредничеству Философа⁴⁹.

После возвращения из Парижа Чапские принимали участие в польско-русских дискуссионных заседаниях, организованных Философовым под названием «Домик в Коломне»⁵⁰. В них также принимали участие, в частности, М.Домбровская, Ст. и Е.Стемповские, Р.М.Блют, Л.Гомолицкий, Б.Мичиньский, Э.Вебер-Хирякова. По определению Домбровской, в то время это было «единственное место в Варшаве, где еще господствует хороший вкус»⁵¹.

Варшавский период жизни и деятельности Философа, согретый искренней дружбой Чапских, был необычайно плодотворным и творческим*. Будучи издателем, редактором и журналистом, а также активным публицистом и литературным критиком, он значительно обогатил в тематическом и проблемном отношении русскую эмигрантскую журналистику. В русской, а также и в польской прессе он публиковал ста-

* «Последний, польский период Философа, - писал Чапский, - был самым важным в его жизни и действительно героическим. Он писал в "Свободу" прекрасные статьи, уничтожающие памфлеты, полемические статьи и фельетоны на самые разные темы, из области культуры и искусства (иногда он писал по три статьи в день). Сколько же там было проницательных, далеких от какой-либо банальности статей о Польше. Сборник этих статей, касающихся Польши, который должен был выйти по-польски в 1939 г. в переводах М.Домбровской, Ст. Стемповского; М.Чапской и некоторых других писателей, погиб в вихре войны»⁵².

тьи, очерки и эссе о русском искусстве и литературе, а также о русско-польских литературных отношениях, внося тем самым достаточно существенный вклад в польскую русистику межвоенного периода⁵³.

В свете приведенного и проанализированного выше материала возникает новая весьма благодарная тема – Мария и Юзеф Чапские и Дмитрий Философов. Она приобретает особое значение в контексте прекрасных традиций польско-русских взаимоотношений и заслуживает отдельного глубокого и детального исследования. В настоящей статье мы лишь обозначили наиболее важные из проблем этого круга, сосредоточив основное внимание на связях Чапского с русским литературным триумвиратом. В целях дополнения сведений, содержащихся в энциклопедической статье Л.Черткова, посвященной Философову⁵⁴, отметим, что М.Чапская заботливо ухаживала за больным Философовым, который умер 5 августа 1940 г. в Отвоцке и похоронен на православном кладбище на Воле в Варшаве.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Rzeczpospolita. 1922. № 126.

² Czapska M. Europa w rodzinie. Warsz., 1989. S.269.

³ Karpiński W. Józef Czapski - świadek wieku // Zeszyty Literackie. Paryż, 1990. № 29. S.42.

⁴ Michnik A. Czytając // Zeszyty Literackie. Paryż, 1986. № 13. S. 24.

⁵ Pollakówna J. Olśnienia i medytacje o malarstwie Józefa Czapskiego // Zeszyty Literackie. Paryż, 1985. № 9. S.137.

⁶ Czapski J. Dzienniki, wspomnienia, relacje. Kraków. 1986. S.149-154.

- ⁷ Czapska M. *Czas odmieniony*. Paryż, 1978. S.47-77.
- ⁸ Czapski J. *Dzienniki...* S.148.
- ⁹ Czapska M. *Czas odmieniony*. S.88-100.
- ¹⁰ Pollakówna J. *Być twarzą w twarz* // Józef Czapski. *Malarstwo i rysunek*. Warsz., 1986. S.1.
- ¹¹ Czapski J. *Dorożkaz i koń* // *Zeszyty Literackie*. Paryż, 1989. № 26. S.13.
- ¹² Czapska M. *Czas odmieniony*. S.101.
- ¹³ Ibid. S.101.
- ¹⁴ Czapski J. *Dzienniki...* S.178.
- ¹⁵ Czapski J. *Wyrwane strony 1965.* // *Kultura*. Paryż, 1968. № 4. S.25.
- ¹⁶ Czapski J. *Czytając*. Kraków, 1988. S.278.
- ¹⁷ Ibid. S.276.
- ¹⁸ Białokozowicz B. *Tołstoj w recepcji Józefa Czapskiego - od apoteozy do negacji* // *Międzynarodowa konferencja rusycystyczna*. Olsztyn, 1992.
- ¹⁹ Подробнее см. об этом: Białokozowicz B. *Józef Czapski wobec Lwa Tołstoja* // *Zeszyty Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego. Rocznik* 1922.
- ²⁰ Czapski J. *Patrząc*. Kraków, 1983. S.279.
- ²¹ Гиппиус З.Н. Воспоминания. / Мережковский Д.С. 14 декабря. М., 1991. С. 473-474.
- ²² Ясинский И. Роман моей жизни. Книга воспоминаний. М.-Л., 1926. С. 336.
- ²³ Wojniłowicz E. *Wspomnienia 1847-1928*. Cz.1. Wilno, 1938. S.268-269.

Базылий Бялоказович

- 24** Czapska M. Czas odmieniony... S.123.
- 25** Czapski J. Wspomnienia... S.196.
- 26** Krzemień W. Filozofja w cieniu prawosławia. Warsz., 1979. S.59-81;
Parnicki T. Szkice literackie. Warsz., 1978. S.58-68.
- 27** Sielicki F. Mereżkowski w Polsce międzywojennej // Przegląd humanistyczny. 1973. № 3; Zakiewicz Z. Dymitr Mereżkowski w kręgu Młodej Polski// Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Gdańskiego. Wydz. Hum. Filol. ros. 1973. Z.3; Zwierciadło prasy. Czasopisma polskie XIX w. o lit. rosyjskiej. Wrocław, 1978.
- 28** Merežkowski D. Józef Piłsudski. Warsz., 1920. S.3.
- 29** Ibid. S.11.
- 30** Подробнее см. об этом: Kowalczyk A.S. Sawinkow w Warszawie // Res Publica. 1988. № 9; Kowalczyk A.S. Sceny z życia emigracji rosyjskiej // Res Publica. 1989. № 9-12; Wędzagolski K. Boris Sawinkow: Portrait of a terrorist // The Kingston Press. 1986. S.XVII-XX.
- 31** Czapski J. Czy list Lenina? // Kultura. Paryż, 1968. № 6-7.
- 32** Тыркова А. Анна Павловна Философова и ее время. Петроград, 1915.
- 33** Сборник памяти Анны Павловны Философовой. Статьи и материалы. Т.II, ч.1. Петроград, 1915. С.75.
- 34** Гиппиус З.Н. Воспоминания... С.510.
- 35** Czapski J. Dzienniki... S.198.
- 36** Czapska M. Czas odmienny... S.125.
- 37** Józef i Maria Czapscy: Dwugłos wspomnień. Londyn, 1924. S.5.
- 38** Czapski J. U Dymitra Mereżkowskiego // Czas. 1924. №76.
- 39** Czapski J. Dzienniki... S.197.
- 40** Czas. 1924. № 275.

Юзеф Чапский и литературный триумвират...

⁴¹ Czas. 1924. № 276.

⁴² Ibid.

⁴³ Czapski J. Dzienniki... S.197.

⁴⁴ Czas. 1924. № 276.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Kultura. 1968. № 6-7.

⁴⁸ Zeszyty Literackie. Paryz, 1989. № 26. S.14.

⁴⁹ Dąmbrowska M. Dzienniki 1914-1932. Warsz., 1988. T.I. S.219.

⁵⁰ См.: Stęmpowski J. Domek w Kołomnie // Wiadomości Literackie. 1935. № 12. S.6.

⁵¹ Dąmbrowska M. Dzienniki 1933-1945. Warsz., 1988. T.II. S.82.

⁵² Kultura. 1968. № 6-7. S.155-156.

⁵³ См.: Sielicki Z. Z Dziejów rusycystyki polskiej okresu międzywojennego // Przegląd Rusycystyczny. 1981. Z 3.

⁵⁴ Краткая литературная энциклопедия. М., 1972. Т.7. С.979.



С.Ф. МУСИЕНКО

**«ГЕНЕРАЛ БАРЧ»
Ю. КАДЕНА-БАНДРОВСКОГО
КАК ПОЛИТИЧЕСКИЙ РОМАН**

Жанровые признаки и проблемно-тематические особенности польского политического романа 20-х гг. нашли наиболее полное воплощение в произведении Юлиуша Кадена-Бандровского «Генерал Барч» (1923). По политическим убеждениям Каден-Бандровский был сторонником Пилсудского. Он принадлежал к поколению легионеров, прошедших сложный путь от мировой войны и легионов до участия в создании новой Польши. Как писатель, Каден-Бандровский формировался под влиянием Жеромского и вышел из его реалистической школы. Но он был и автором агитационно-панегирического произведения «Пилсудчики» (1915), в котором прославил легионеров и их вождя Пилсудского, за что попал под обстрел левой критики. За эту книгу и проповедь милитаристских идеалов Я.Лорентович назвал Кадена «литературной гиеной войны»¹. Отстаивая в жизни политические принципы лагеря Пилсудского и декларируя власть «твёрдой руки», в творчестве писатель выступал как крайний пессимист, не веривший в справедливость, добро, гуманизм, а, следовательно, и в возможность исправления общества. Противоречия между политическими и творческими убеждениями писателя отметил Р.Матушевский: «Далекий от веры в благородные побуждения человека, он был главным представителем виталистической энергии в прозе тех лет»². Однако это не мешало писателю в карикатурном свете описывать не только идеальных противников Пилсудского, но и «своих». «Каден.., — отмечал

М.Спрусицкий, – непримиримый пилсудчик в публицистике, в романе становится добросовестным свидетелем эпохи»³.

Суждения современников о произведениях Кадена-Бандровского отличались противоречивостью и субъективностью. Главную роль играли их политические пристрастия. Лишь дистанция времени позволила точнее определить место и значение писателя в польской литературе. С его творчеством связано создание литературной школы, которую некоторые критики не без иронии называли каденизмом⁴. Каден – один из немногих писателей, у которых уже к концу 20-х гг. появились литературные последователи. В.Мачонг подчеркивает самостоятельность точки зрения Кадена на политическую действительность межвоенных лет и его оригинальный стиль⁵.

Все романы писателя о политической жизни Польши 20–30-х гг. объединяются единым замыслом, их можно отнести к одному циклу, который открывается романом «Генерал Барч» (1923) и завершается романом «Матеуш Бигда» (1933).

«Генерал Барч» отличается намеренной сосредоточенностью событий, в нем используется прием «сжатого времени». Действие романа охватывает период с осени 1918 и весь 1919 г. Кроме происходивших тогда действительных событий, автор в пределах романного времени разместил эпизоды, имевшие место в жизни до 1918 и предвиденные им после 1923 гг. В данном случае речь идет не о приеме ретроспекции и совмещении временных планов, а о контаминации событий, или «подтягивании» и расположении их вокруг основных сюжетных узлов романа: социально-историческая ситуация, сложившаяся в Польше в первые месяцы независимости; борьбы политических партий и группировок за захват власти и покушение на Ю.Пилсудского в ночь с 4 на 5 января 1919 г. События далеко не равнозначны, но в романе они связаны внутренним единством и взаимно обусловлены. Вокруг каждого из них в свою очередь располагаются сгруппированные автором отдельные эпизоды. Прием событийно-ситуационной контаминации, очень удачно использованный в «Генерале Барче», и до сих пор в литературе применяется крайне редко. Каден рас-

положил события вокруг нескольких персонажей: Барча, Домбровы, Крывульта, Пыся, Вильде и Расиньского. Это помогло ему, сохраняя кадровое построение произведения, связать разрозненные эпизоды в логическую целостность. Все персонажи романа поставлены в такие условия, которые позволяют проверить силу их убеждений, степень политической чистоплотности и нравственной порядочности. Этих испытаний у Кадена не выдержал никто из героев. Избрав тон аналитической насмешки, писатель прослеживает не психологию героев, а их жажду власти, политическое интриганство, предательство идеалов, продажность. Кадену-Бандровскому удалось приемы сатиры, гротеска, памфлета в изображении того человеческого материала, который составлял государственно-политическую элиту независимой Польши, в показе стремления сильной личности (в данном случае Барча) к власти и подчинения общества деспотизму этой власти. С этим связана постановка писателем еще одной важной проблемы, имеющей прямое отношение к политике, — развенчание романтических тенденций в литературе. По мысли Кадена, время романтических героев Выспяньского и Жеромского прошло, их произведения уже сыграли свою роль, теперь надо уделить внимание маленькому человеку, его нелегкой жизни и труду. Герой романа писатель Расиньский, *alter ego* Кадена, говорит:

«...Надо, чтобы в нашей литературе закончился, наконец, этот польский лирический понос... Это сентиментальное бормотание сквозь слезы... и болтовня через вату... Есть что сказать человеку — вываливай сразу все нутро, все кишki»⁶.

Выступая столь необычным способом в защиту реализма в романе, Каден-Бандровский соединил реалистическую и натуралистическую стилевые тенденции.

Умение писателя воплощать в пределах одного произведения, казалось бы, несовместимые черты восхищала и одного из первых исследователей его творчества С. Колачковского. Он обратил внимание на сочетание в прозе Кадена «живых комбинаций реальной действительности, усиленной стилиза-

цией, аллегорического изящества и утонченного интеллектуализма с навязчиво грубым упрощением»⁷.

Большие надежды со своим произведением связывал и Каден-Бандровский: «Я надеюсь, — писал он, — что роман выведет меня в ряд так называемых первых польских писателей. Наученный тяжелыми испытаниями, я уже ни с чем не считаюсь и не чувствую никакой неловкости».

«Тяжелые испытания» писателя были связаны не с войной, а с тенденциозным обвинением его как шефа прессы при главном командовании в финансовых злоупотреблениях и идеологических диверсиях. Против него было возбуждено судебное дело. И хотя суд доказал полную необоснованность обвинения, имя его еще долго связывалось с темными аферами сторонников Пилсудского. Грустную цепь этих эпизодов с подробностями следствия, грязных сплетен и политических интриг писатель ввел в роман, наделив фактами собственной биографии героя — писателя Расиньского (в романе он также занимает должность руководителя пресс-центра при верховном вожде).

О разочаровании Расиньского-Кадена в своей политической карьере свидетельствуют его оценки событий и горькие высказывания о своей судьбе. Автор констатирует факт писательской деградации Расиньского, когда генерал на него «надел ливрею», которая «из революционного писателя превратила Расиньского в редактора военных сенсаций». В конце произведения измученный судебной волокитой, очерненный и скомпрометированный Расиньский с горечью восклицает: «Я могу сдыхать, брызгая кровью... но жить на помойке не буду!.. в которой, пусть даже из самых полезных соображений играют совестью, честью человека?!? Если кто-либо для блага Родины три месяца должен ходить в преступниках?!? ... То прочь такую Родину!.. Человеком, достоинством, как в кости играть?!?»

Утешил униженного писателя генерал-победитель Барч повышением его в чине и разрешением написать правду о случившемся. Каден-Бандровский, хорошо знавший актерст-

во Пилсудского, наделил им и Барча. Эта игра в романе развенчивается постоянно. Писатель воспроизводит довольно циничные внутренние монологи и мысли генерала, его поступки, направленные на утверждение культа своей личности и захват власти, в то же время показывая и достоинства Барча: ум, политическую прозорливость, умение воздействовать на людей, предвидение событий.

На примере политической и писательской судьбы Расиньского Каден-Бандровский иллюстрирует органическую связь литературы с жизнью. Расиньский — натура многогранная: музыкант, писатель, публицист и в то же время — это офицер и идеолог армии Барча. Как писатель Расиньский работает за правду и выступает против романтического приукрашивания жизни, лакировки событий и бесконфликтности. Но во имя победы группировки Барча и как политический идеолог он отстаивает те принципы, против которых сам же борется в литературе. Как Каден-Бандровский, так и Расиньский беспощаден к самому себе. И герой, и прототип развенчивают каждое отступление от принципа правды в литературе.

Размышления Кадена-Бандровского о политике также пессимистичны. Он видел закулисные ее стороны и неприглядную изнанку фактов: несколько десятков партий и претендентов на «вождей народа» провозглашали свои политические манифесты, в которых обещали «быстро и бескровно» создать счастливую жизнь. И Каден издевается над ними, говоря о невозможности «английской революции», поскольку любые столкновения классов и революционная борьба (а не мелкие стычки политических интриганов) заканчивались тяжелыми кровавыми потерями для народа.

Роман построен по образцу античной трагедии, но имеющей шаржевый, а порой и шутовской покров. Роль хора в ней выполняет армия, а точнее первая бригада легионов; роль актеров — видные политические деятели конца 10-х гг. XX в.; окружающая действительность — сцена, на которой в течение всего произведения разыгрывается действие — поли-

гическая борьба за власть. Обличая пропагандистскую фальшивь, Расиньский восклицает: «Теперь у нас будет сто Родин. Вскоре создастся единая народная в провинции... Вторая, военная, вылупится здесь, под косматой грудью единственного на поле битвы полковника Домбровы... Третья, где-то между Радзивилловым и Пшемыслом, в лице нашего Барча... Четвертая обогащается в жирных облаках вождя востока божественного Крывульта... Где-то на окраинах... Пятая в Варшаве... К этому прибавь правительственные круги, все кафе, все забегаловки».

В описании неразберихи и полного развала в стране Каден использует и приемы балаганного театра. Юмор писателя мрачен, но удивительно меток, он как будто впитал в себя раблезианскую раскованность и традиции сочных народных шуток национального фольклора. Каден-Бандровский оставил объектив наблюдений на судьбе возрождающейся Польши, которую в романе он много раз называет «обретенной помойкой». Это далеко не лестное определение появляется лишь в тех случаях, когда описываются негативные и откровенно преступные деяния политических заправил. Но и серьезные наблюдения, вызывавшие откровенную горечь писателя, он сочетал с комическими ситуациями и сопровождал их юмористическими ремарками.

«Ты будешь моим... офицером вестовым...» — говорит Домброва Расиньскому.

«Да, получается именно так, как Вы, господин полковник, говорили в пивнушке. Как раз тогда пробку вырвало... Сейчас один может стать волосинкой на лодыжке, другой — молекулой... Вся жизнь открыта, как амбразура.

— Что значит открыта, как амбразура?.. Что снова будем на фабриканта работать, на помещика гнуть спину?.. Что снова какие-то чужаки с ножом на нас, а мы — на чужаков?

— Да, господин полковник... Но сейчас мы сами несем ответственность за каждый кирпич и даже за каждое говно, с Вашего позволения».

Уличную потасовку Каден не без издевки называет революцией и отмечает, что польскому народу нужно такое правительство, которое сумеет «хватать за морду». Сатирическая атмосфера и политический балаган в романе Кадена служат разоблачению основных участников борьбы за власть генералов Барча, Домбровы, Крывульта, одержимых манией тщеславия, одинаково жестоких, хитрых, продажных. Их «поле брани» — служебные кабинеты, притоны, пивнушки. Их оружие — сплетни, заговоры, перевороты, очернительство противников. Победителем оказался Барч, поскольку был более изощренным, чем его противники, интриганом, актером, стратегом. В его романной биографии писатель выделяет три эпизода: польско-советскую войну, покушение на его жизнь и праздник стрелков. Война в романе служит в качестве фона, на котором проявляется властолюбие Барча. Эпизод неудавшегося покушения на жизнь генерала намеренно растянут, его участников в произведении оказалось намного больше, чем в действительности. Каден использовал в его описании драматические эффекты, расположив события и действующих лиц так, чтобы все выглядело как театральное представление. Авторский текст напоминает ремарки режиссеру и актерам для постановки спектакля. Другие персонажи этой сцены представлены в роли одураченных зрителей, которые не видят игры своего патрона и искренне возмущаются случившимся. Комментирует происходящее майор Пысь: «Малым — в морду, а тех, кто повыше, прижать к френчу». «Виновники» фарса — «пять тучных господ» во главе с князем (в действительности Е.Сапега) сидели, как нашалившие школьники. Всех их Барч не только помиловал, но повысил в чинах, превратив их тем самым из врагов в союзников.

В композиционно-художественном плане эта сцена одна из самых оригинальных. Внешне она почти статична: разыгрывается представление суда. Все его участники сидят. «Входит» только Барч, чтобы обратить на себя внимание. Вначале рассказчик излагает суть происходящего и воспроизводит внутреннее состояние победителей и побежденных. Затем

роль режиссера и главного актера, желающего сыграть роль положительного героя, берет на себя Барч. Всех остальных участников спектакля автор отодвигает в тень. Освещена лишь центральная фигура генерала, который сумел напомнить и о своих прошлых заслугах, и о своей роли в возрождении Польши и призвать всех участников политического спектакля «идти вместе». На глазах читателя живые люди превращаются в кукол-марионеток, которых Барч передвигает по своему усмотрению. Замечает это лишь один — творец легенды о генерале — Расиньский. Но когда в душу писателя закрались сомнение, тот же Барч приказал отбросить его: «Не время, господин капитан, на всякие гоки-клеки». Расшифровывает приказ патрона его шпион Пысь: «Ты, Расиньский, — кричал Пысь, — выбрось из головы „героические принципы преданных войск“ (видно, это строчка из произведения писателя)... Помни общую ориентацию — ничего не случилось — даже в морду никому не дал. Успокойся».

Автор предисловия к русскому изданию «Генерала Барча» Д.Заславский упрекал писателя в «извращении истории» и в излишнем внимании к Пилсудскому, фигура которого «заслоняет всю Польшу»⁸. Но речь идет не об историческом произведении, Каденставил цель не возвеличить Пилсудского, а развенчать всех возможных претендентов на захват власти. Поэтому столь неоднозначны суждения критиков 20-х гг. и левой, и правой ориентации, считавших роман Кадена или политическим пасквилем, как З.Дембицкий⁹, А.Новачиньский¹⁰, или панегириком в честь Пилсудского, как Д.Заславский или М.Домбровская, сожалевшая, что «выдающаяся ничность» на страницах романа Кадена «совершает глупости и даже преступления тогда, когда в них нет необходимости»¹¹. Как отмечал М.Спрусицкий, рецензенты 20-х гг., по сути, осуществили намерение Кадена-Бандровского, стремившегося с помощью романа вызвать дискуссию в политических партиях. Автор доказал, что политическое интриганство, жульничество и борьба лидеров различных партий за власть не имеют ничего общего с подлинной историей поль-

ского государства и польского народа. Симптоматичной представляется неудовлетворенность самого Барча своей победой и своими достижениями. Именно он во время несостоившегося праздника в его честь спрашивает: «Зачем все это? Зачем столько смерти, столько жизни моей и чужой».

Объективную оценку роману дал К.Выка, отметив его политическую актуальность¹². Мастерство Кадена отметили М.Домбровская, назвавшая его «мастером в использовании метафоры», В.Петшак, который еще в 1939 г. писал, что язык Кадена «родился в тени сецесии декаданса младопольского периода»¹³.

Язык романа необычайно богат и колоритен. Это отмечали все исследователи, хотя часто и упрекали автора в «клинической» откровенности и чрезмерном использовании вульгаризмов.

Речевые характеристики персонажей способствуют их самовыражению. Авторские ремарки, объяснения рассказчиком ситуаций, в которых оказывается тот или иной герой, оценки человеческого поведения, поступков и т.д. являются «взглядом со стороны». Этот прием у Кадена имеет сатирический эффект. Майор Пысь перед начальством «стоит, как ржавый гвоздь», а у себя в кантре «сидит, как кучка грязи». Домброва мог крикнуть «как два грома: равенство, братство... Но разум советовал – не говори». Своебразно он представляет и возрожденную родину: это – «топчан, на топчане какая-то громадная девица... Эта девица и есть Родина, и ты, как полковник, волосок на лодыжке этой девицы, а рядовой, например, – молекула».

В «Генерале Барче» отсутствует положительный герой. И в этом плане Каден-Бандровский является оригинальным продолжателем сатирического направления в польской литературе.

Пребывание Кадена в «гуще событий» давало ему обильный негативный материал современной действительности и привело писателя к выводу о том, что создание независимой Польши «требует грязной работы». Этим объясняется

главный принцип его творчества, который Т.Бурек назвал «негативной гиперболой»¹⁴. Писатель выступил против привычного в польской литературе самолюбования, ярких эффектов и стремления романтизировать даже обыденные явления жизни. Его роман напоминал о том, что наступило время сурового расчета за романтические заблуждения, и призывал читателя увидеть и осознать трудную правду жизни.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Lorentowicz J.* Nowela na wojnie // Nowa Gazeta. 1915. № 451.
- ² *Matuszewski R.* Literatura między wojnami // Fakty i Myśli. 1969. №3.
- ³ Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Warsz., 1972. S. 320.
- ⁴ *Papeć S.* Kadenizm // Tęcza. 1928. № 39.
- ⁵ *Klejner J., Maciąg W.* Zarys dziejów literatury polskiej. Wrocław, 1972. S. 496.
- ⁶ *Feldman W.* Współczesna literatura polska. Kraków, 1930. S. 627.
- ⁷ Prozaicy dwudziestolecia... S.317.
- ⁸ *Каден-Бандровский Ю.* Генерал Барч. Л., 1926. С. 3.
- ⁹ *Dąbicki Z.* Generał Barcz // Kurier Warszawski. 1923. № 201.
- ¹⁰ *Nowaczyński A.* General Barcz // Myśl Narodowa. 1922. № 37.
- ¹¹ Polska krytyka literacka (1919-1939). Materiały. Warsz., 1966. S.457.
- ¹² *Wyka K.* Pogranicze powieści. Warsz., 1948. S. 248.
- ¹³ *Pietrzak W.* Kaden i czas dzisiejszy // Po prostu. 1939. № 17.
- ¹⁴ Literatura polska 1918-1975. T.I. 1918-1932. Warsz., 1975. S. 519.

СОДЕРЖАНИЕ

В. В. Мочалова. Борис Федорович Стахеев	3
Л. А. СОФРОНОВА.	
О романтической концепции поэта и поэзии	23
Д. С. ПРОКОФЬЕВА.	
О поэтической импровизации	33
С. С. ЛАНДА.	
Неизвестная импровизация Адама Мицкевича	47
Мария ЯНИОН (Польша).	
Дева и безумная любовь. (<i>Перевод Шведовой Н.В.</i>)	64
А. В. ЛИПАТОВ.	
Зигмунт Красинский, или антиномии романтизма	91
Аллина ВИТКОВСКАЯ (Польша).	
Богдан Залеский. Тайна успеха и забвения. (<i>Перевод Морозовой О.П.</i>)	110
Е. З. ЦЫБЕНКО.	
«Конрад Валленрод» Адама Мицкевича и современный польский роман («Валленрод» Анджея Брауна)	120
Изабелла ЯРОСИНЬСКАЯ (Польша).	
От зернышка горчицы до Большой жратвы, или что может означать еда в «Дядях» и «Освобождении» Конрада Свинарского. (<i>Перевод Морозовой О.П.</i>)	131
В. А. ХОРЕВ.	
О стереотипе и убеждении в литературе (на материале польской и русской литературы)	150

Содержание

И. К. ГОРСКИЙ.

- О двух подходах к изучению произведений историко-литературного жанра 168

Б. Н. ФЛОРЯ.

- Польша как страна «молодой цивилизации» в памятниках общественной мысли XV в. 186

В. Н. ТОПОРОВ.

- Андрей Белобоцкий — «Пентатеугум V. Сон жизни человека или суеты». Русский язык — польский язык: борьба и согласие (страницка из ранних русско-польских литературных связей) 199

И. И. СВИРИДА.

- Принц де Линь и сады Речи Посполитой 245

Рышард ПШИБЫЛЬСКИЙ (Польша).

- Просторы воображения. (Перевод Медведевой О.Р.) 256

О. Р. МЕДВЕДЕВА.

- Человек в пространстве: русские и Россия в прозе Тадеуша Мичиньского 281

Базылий БЯЛОКОЗОВИЧ (Польша).

- Юзеф Чапский и литературный триумвират (Дмитрий Мережковский — Зинаида Гиппиус — Дмитрий Философов). (Перевод Мочаловой В.В.) 300

С. Ф. МУСИЕНКО.

- «Генерал Барч» Ю. Кадена-Бандровского как политический роман 324

Содержание

- 334

«ПУТЬ РОМАНТИЧНЫЙ СОВЕРШИЛ...»

Сборник статей

Ответственный редактор — В. А. Хорев

Л.Р. № 020935 от 9 ноября 1994 г.

Подписано в печать 11.04.96 г. Формат 60x90 1/16. Печать офсетная.
Гарнитура "Таймс". Усл.печ.л .21,0. Тираж 300 экз. Тип.зак.№8.
Цена договорная.

Отпечатано в ООО КМП "Фирма Эра".
105264. Москва, 7-я Парковая ул., 21а. Тел. 163-8127, 163-8537

