

Библиотека Института славяноведения и балканстики

Российская академия наук
Институт славяноведения и балканстики
Группа истории славянских литератур



Н. А. Богомолова

Л. Н. Будагова

Г. Д. Гачев

А. А. Гунин

Р. Ф. Доронина

Е. Н. Масленникова

В. В. Мочалова

Н. С. Осипова

Д. С. Прокофьева

Л. А. Софонова

Н. В. Шведова

Поэзия западных и южных славян и их соседей

Развитие
поэтических жанров и образов



ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИНДРИК»
Москва 1996



Российская академия наук
Институт славяноведения и балканстики
Группа истории славянских литератур

Н. А. Богомолова
Л. Н. Будагова
Г. Д. Гачев
А. А. Гутнин
Р. Ф. Доронина
Е. Н. Масленникова
В. В. Мочалова
Н. С. Осипова
Д. С. Прокофьева
Л. А. Софонова
Н. В. Шведова

Поэзия западных и южных славян и их соседей

Развитие
поэтических жанров и образов



ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИНДРИК»
Москва 1996

ББК 83.3(4)
ПОЭ 67

Редакционная коллегия: *Л. Н. Будагова (отв. редактор),
Е. Н. Масленникова,*

Б. Ф. Стажеев

Рецензенты: *С. В. Никольский, В. М. Белоусова*

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(номер проекта 96-04-16235)

Поэзия западных и южных славян и их соседей: Сб. ста-
ПОЭ 67 тей / Отв. редактор Л. Н. Будагова. — М.: Издательство «Индрик», 1996. — 224 стр. — (Институт славяноведения и балка-
нистики РАН.)

ISBN 5-85759-031-0

В этой книге на материале польской, чешской, словацкой, болгарской, венгерской, румынской литературы рассматривается становление и развитие поэтических жанров и образов с периода Средневековья до середины XX века. Читатель узнаёт много нового о жанровой системе польского барокко, об эволюции баллады и сонета, о специфически национальных жанрах, таких, как польская стихотворная гавенда, а также о разрушении традиционных и поисках новых стихотворных форм в русле модернизма и поэтического авангарда.

ББК 83.3(4)

ISBN 5-85759-031-0

© Коллектив авторов, 1996
© Издательство «Индрик», 1996

Оригинал-макет подготовлен в типографии № 2 РАН

Издательство «Индрик»

ЛР № 070644, выдан 26 октября 1992 г.

Формат 60x90 1/16. Уч.-изд. л. 14. Гарнитура «Таймс». Печать офсетная.

Тираж 1 000 экз. Заказ № 2474

Отпечатано в типографии № 2 РАН
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., д. 6

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Функция поэзии, прояснявшаяся с ее развитием, очевидно, не в том, чтобы облекать в удобную для запоминания форму исторические мифы, легенды и были, злоключения реальных и выдуманных героев,— хотя именно стихотворный эпос, призванный распространять эту «информацию», один из ее истоков. Поэзия становилась сама собою, как бы обретала себя, по мере прояснения своих лирических свойств, способности открыто выражать чувства. Недаром народная лирическая песня — другой ее родник, причем не персыхающий, чья живая струя пульсирует на протяжении веков.

Поэзия обладает несравненно большим, чем проза, жанровым регистром именно в силу своей лирической специфики, тесной связи с эмоциональными состояниями субъекта, ищущего им соответствия не только в образах, но и в интонационных рисунках, ритмах, структурах речи, что свидетельствует о большой жанровообразующей роли эмоций.

Уже античная поэзия отличалась широким диапазоном, выработав такие жанры, как гимны, элегии, эпиграммы, идиллии, эклоги. Они переживают свое второе рождение в европейской поэзии эпохи Ренессанса, утвердившего в то же время и новые поэтические жанры и формы (сонет, рондо, триолет, балладу и т. д.). Разветвленность и отложенность системы поэтических структур создает предпосылки для ее стабильности, традиционности и даже консервативности. Основной массив стихотворных жанров как бы передается по наследству от поколения к поколению, становясь — при конкретности геосторических истоков своих слагаемых — общим достоянием и обслуживая литературы разных народов и эпох.

Но в развитии жанров есть свои ритмы, свои периоды «спокойного солнца», когда используются унаследованные формы, приспособливающиеся к новым условиям, и периоды бурь, когда исподволь накапливающаяся энергия обновления как бы достигает критической точки, разрушает старые и кристаллизирует новые структуры поэтической речи. И соответствуют они, как правило, переломным

историческим моментам. Разумеется, нет прямолинейной зависимости между историей и искусством, литературой, поэзией. Но опосредованная связь просматривается. Так, развитие системы поэтических жанров наблюдается в эпоху европейского Ренессанса и в более поздний период национального возрождения литератур, чье развитие тормозилось иноземным гнетом. На этих этапах активность общества возрастала, принося плоды и в сфере формирования новых социальных отношений, нового мировоззрения, и в сфере искусства, в обновлении его содержания и форм.

К таким периодам относится и конец XIX — первые десятилетия XX в., когда перемены в жизни и сознании людей (связанные и с научно-техническим прогрессом, и с социальными катаклизмами) активизируют обновительные процессы в поэзии, заставляют отказываться от литературных канонов, искать новые формы и структуры.

Но есть большие различия в природе тех жанровых сдвигов, которые переживала поэзия европейского и позже — национального — возрождения, и поэзия конца XIX — первой половины XX века. Во все времена развитие системы поэтических жанров увеличивало свободу поэтов, их возможности. Однако, в возрожденческие эпохи это происходило в основном за счет расширения культурного кругозора, активной «работы усвоений» уже существовавших в искусстве (античном, средневековом, восточном, народом) форм. Развитие национальной поэзии в эти периоды во многом зависело от овладения школой опережающего другие регионы западно-европейского искусства, в том числе каноническими жанрами европейской поэзии. С конца же XIX века параллельно с активизацией диапазона существующих — в том числе и забытых жанров, происходит и саморождение не виданных прежде структур. Свобода поэта реализуется уже не только как свобода выбора старого, но и как право создания нового, в том числе и в области жанра.

При общих тенденциях каждая национальная литература вносит в эти процессы свои оттенки и коррективы. Подчас они настолько существенны, что есть основания говорить о специфически национальных жанрах, характерных лишь для данной литературы.

Эти закономерности прослеживаются и на материале поэзии народов Центральной и Юго-Восточной Европы, способном существенно дополнить и углубить представления о системе жанров европейской поэзии, о ее исторической подвижности, национальных модификациях и деталях. Со своей стороны рассмотрение литератур ЦЮВЕ в жанровом аспекте многое дает для уяснения специфики этих литератур, их органичной связи с общеевропейским литературным процессом и присущих им неповторимых черт, определяемых менталитетом каждого народа (его традициями, психологией, особенностями исторического пути и т. д.). Трансформация жанров европейской поэзии в национальной среде здесь очень показательна.

Предлагаемый вниманию читателя сборник, где затрагиваются проблемы развития поэтических жанров в польской, чешской, словацкой, сербской, болгарской, немецкой, венгерской, румынской литературах, является продолжением вышедшей в 1991 г. книги «Развитие прозаических жанров в литературах стран Центральной и Юго-Восточной Европы». Обе работы выполнены в секторе славянских литератур Института славяноведения и балканистики РАН.

Проблемам поэтики, в том числе жанров, всегда уделялось большое внимание в трудах коллектива, исследующего литературы большого европейского региона. Того требует сам объект анализа. Без проникновения в художественную специфику литературных эпох, направлений, индивидуальностей, во многом определяемых их жанровыми характеристиками, любой литературоведческий разбор будет недостаточным, а явление непроясненным. «Поэтика есть наука, изучающая поэзию как искусство», — говорил В. М. Жирмунский. Жанр — существенный элемент искусства, а генология — важный раздел поэтики. Поэтому жанровые аспекты присущи многим трудам сектора. Но лишь в этих двух они выходят на первый план, оказываются определяющими, хоть и не единственными. Предметом настоящего исследования является «развитие поэтических жанров и образов» как в их взаимосвязи, так и (в отдельных статьях) в рассредоточении, с преимущественным вниманием авторов то к структуре, то к образной ткани произведений. Но большинство статей посвящено именно жанрам.

Расположенные по хронологическому принципу, они, не претендуя на полноту освещения проблемы, дают возможность почувствовать динамику развития поэзии.

Статьи сборника охватывают материал с начальных этапов истории литератур региона до 30-х гг. XX века.

На материале древнепольской литературы прослежен процесс становления эстетической функции поэзии, способствующий развитию поэтического мироощущения, редуцированию религиозных и дидактических функций и превращению поэзии из вспомогательного вида словесного творчества, обслуживающего религиозную и историческую литературу, в самостоятельный род искусства (статья В. В. Мочаловой).

Свообразие жанровой системы поэзии польского барокко, определяемое ее сакральными и светскими функциями, а также тесной связью с риторикой, раскрыто в статье Л. А. Софоновой.

Судьба сонета в словацкой поэзии XIX—XX вв., способность этой «твердой формы» эволюционировать, отзываясь на требования различных направлений и индивидуальностей, прослежена Н. В. Шведовой. Универсальные родовые качества народной и литературной баллады, специфика их преломления в конкретных регионах,лагающих на этот распространенный жанр свою печать, анализируются в статье А. А. Гугнина. Проблема национальной трансфор-

мации некоторых жанров венгерской романтической поэзии (баллады и песни), активно воспринимавшей импульсы немецкого романтизма, получила освещение в работе Е. Н. Масленниковой.

Если в статьях о сонете, балладе и песне выразительно проступает связь поэзии региона с европейским литературным процессом, а также межлитературный характер многих поэтических жанров, активно осваивавшихся поэзией разных народов, то в статье о польской стихотворной гавенде (Д. С. Прокофьевой) вниманию читателя предложен уникальный жанр поэзии польского романтизма, имеющий аналог в польской прозе, но не имеющий аналогов в других литературах.

С конца XIX века литературы разных европейских регионов охвачены активными эволюционными процессами. Они и стали объектом внимания авторов, анализирующих более поздние периоды литературной истории.

Влияние поэтики направлений на образы и жанры национальной поэзии раскрыто в статьях Н. А. Богомоловой и Н. С. Осиповой. Посвящая свою работу исканиям польской поэзии рубежа XIX—XX вв. Н. А. Богомолова улавливает парадоксы польского символизма: создание и преодоление поэтами Молодой Польши символистско-импрессионистского канона. Уже в самом младопольском символизме зарождался конфликт с его же нормативными установками. В статье Н. С. Осиповой на материале румынской поэзии анализируется лирика экспрессионизма, особенности ее жанров и образов.

Рождение новых структур в чешской поэзии 1920-х гг., роль жизненных и литературных импульсов в этом процессе прослеживается в статье Л. Н. Будаговой, показавшей склонность поэзии XX века к формированию индивидуальных жанров, не поддающихся тиражированию.

Особое положение занимает в сборнике статья Г. Д. Гачева, выполненная в жанре «экзистенциального литературоведения», пронизанная личной интонацией, использующая широкий спектр доказательств, от самых убедительных до дискуссионных, субъективных, но бесспорно заинтересующих читателя. Выявляя особенности болгарского художественного мышления, исследуя соотношение стереотипов Мать, Отец, Сын в болгарском фольклоре и литературе, автор сосредотачивается на анализе языка и образов болгарской поэзии, более чутко, чем жанр, реагирующих на особенности национального мироощущения.

Книга, объединяющая статьи историко-литературного и теоретического характера, подтверждает перспективность изучения литературного процесса под «жанровым» углом зрения. Многие поставленные там проблемы заслуживают дальнейших исследований и представляют ценность как для генологии, так и для изучения поэзии западных и южных славян и их соседей.

СТАНОВЛЕНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ФУНКЦИИ В ПОЛЬСКИХ СТИХОТВОРНЫХ ЖАНРАХ

Связь поэтического языка и стихотворных жанров с эстетической функцией в настоящее время представляется едва ли не безусловной, в то время как в процессе литературного развития она претерпела заметную эволюцию. Эстетическая функция на ранних этапах литературного процесса оказывалась потесненной иными, воспринимаемыми как более существенные и значительные, функциями литературного текста, такими, например, как познавательная, дидактическая, морализаторская. Исследуя многие средневековые стихотворные произведения, мы колеблемся или затрудняемся перед необходимостью безоговорочно отнести их к сфере «поэзии» и склонны разделить оценку издателя наиболее ранних памятников польско-латинской поэзии: «...лишь незначительная их часть заслуживала бы в наших глазах названия подлинно поэтических произведений. Этому способствует характерная для средних веков (которые и в этом отношении следуют примеру поздней античности) размытость границы между поэзией и прозой, позволяющая облекать в поэтическую форму, или скорее — всего лишь в стихотворную, даже такие темы, которые в нашем представлении не имеют ничего общего с поэзией. (...) Поэтому нас не должно удивлять, что такая литература (...) часто имеющая в виду отнюдь не художественные цели, относительно редко рождает произведения, которые воздействовали бы на нас еще и сегодня»¹. М. Плезя отнюдь не одинок в этой оценке стихотворных хроник, rhyme-ванных медицинских трактатов, учебников грамматики, нравоучений — исследователи средневековой польской поэзии нередко приходят к сходным выводам: «когда мы говорим о польской средневековой «поэзии», особенно светской, мы со всей очевидностью осознаем, что по большей части это не поэзия в подлинном смысле этого слова, отмеченная мастерством слова и формы, а скорее — за небольшими исключениями — rhyme-ванная проза, в лучшем случае «вирши». Этой поэзии нехватает красоты и мастерства, нехватает отделанной литературной формы»². Нехватает — безусловно — если мы рассматриваем тот или иной текст в синхронном аспекте его литературного бытования,

в то время как в диахроническом ракурсе мы можем обнаружить известное «накопление» тех элементов литературной формы, которые в перспективе приведут к доминированию эстетической функции, отличающей художественный текст от всякого иного.

Так, уже сам по себе вопрос, почему первый польский хронист Галл Аноним включает в свою «Хронику и деяния князей или правителей польских» XII в. на правах инкрустации стихотворные жанры³, почему обращается к ритмизованной прозе, побуждает к интерпретации смысла такой писательской техники, свидетельствует о том, что в литературном сознании эпохи, несмотря на присущий ей синcretизм, все же различие прозаической и поэтической речи проводилось. Вот характерный пример их «стыка» у Галла: после «письма» — посвящения польским церковным иерархам, написанного в традиционном для подобных предисловий духе, следует заключение: «Да будет вам всегда преуспевание, а нам и труду нашему — ваше покровительство. Кончается письмо. Начинается эпилог.

Эпилог

Болеслав, князь знаменитый,
В дар ниспосланный нам Богом,
В мир пришел, просил об этом
Господа святой Эгидий.
(...) И ведь носит не случайно
Мать его Юдифи имя.
Как Юдифь спасла народ свой
Чрез убийство Олоферна,
Так дала нам эта сына,
Победителя врагов всех,
Подвиг чей давно уж должен
Быть историком описан».

Следующее непосредственно за этой стихотворной вставкой «Введение» частично повторяет — уже прозой — изложенное в «Эпилоге»: «мы сочли необходимым описать, хотя бы и неопытным первом, некоторые подвиги правителей Польши, и в особенности подвиги прославленного и непобедимого князя Болеслава, чтобы сохранить для потомства многие из них, достойные подражания; и в особенности потому, что он (Болеслав) рожден по милости Бога, по молитвам св. Эгидия, благодаря которым, как мы верим, он всегда был счастлив и всегда побеждал»⁴.

История чудесного зачатия Болеслава, прообразом которой является библейский сюжет с зачатием бездетной Сары излагается автором дважды — в стихотворном «Эпилоге» и в прозаических главах 30—31 книги первой. Сравним эти описания:

«...Мы расскажем по порядку,
Как родителям бездетным
Повелели, чтоб златое
Сделали изображенье,
Отослали бы святому,
Чтоб исполнил за обет их
Бог заветное желанье.
Веру да имеют в это!
И за будущего сына
Все из золота Этидий
Получи изображенье.
Шлют дары они без счета:
Золото, серебро и ткани
Одеяния святые,
Утварь, годную для храма.
И посланцы через земли
Незнакомые стремятся
Без задержки и, минуя
Галлию, в Прованс приходят.
Как благодарят монахи
За дары их дорогие!
Цель посланцы излагают
Своего здесь появления,
И монахи объявляют
Пост трехдневный, а покамест
Пост идет, во чреве сына
Зачинает мать чудесно.
И монахи возвещают,
Что найдут пришельцы дома,
И, уладив с ними дело,
Все домой спешат вернуться,
Чрез Бургундию проходят
И до Польши достигают.
И когда подходят к дому,—
Тяжела уже княгиня.
Так рождается сей мальчик»⁵

«Родители будущего мальчика, до сих пор были лишены потомства и, соблюдая посты и молитвы, раздавая щедрую милостыню беднякам, они просили всемогущего Бога (...), чтоб он даровал им наследником (...) сына (...) К ним пришел епископ Польши Франко и дал им полезный совет (...): «Есть такой святой в южной Галии (...) по имени Эгидий, у которого так много заслуг перед Богом, что каждый, кто уповаает на него и чтит его память, если что-нибудь у него попросит, без сомнения, получит. Итак, изготовьте из золота изображение мальчика, приготовьте царственные дары и поспешите отправить все это св. Эгидию». И без промедления было изготовлено из золота изображение мальчика и чаша из чистого золота; приготавливают также золото, серебро, паллии и священные одежды, которые и отправляют через верных послов в Прованс со следующим письмом (...) Прочитав письмо и приняв дары, аббат и братья, в свою очередь, отослали дары (Владиславу), провели трехдневный пост с молебнами и молитвами. Еще не закончили монахи поста в Провансе, уже мать в Польше радовалась зачатию сына. Еще посланники не ушли, а уже монахи известили, что их госпожа зачала. Поэтому посланники поспешно и бодро отправились домой, в уверенности, что предсказания монахов истинны. Они радуются по поводу зачатия сына, и еще больше обрадуются рождению мальчика»⁶.

Несмотря на произведенные здесь сокращения в прозаической цитате, видно, насколько она шире, объемнее, детальнее, «повествовательнее», или эпичнее, чем стихотворный «эпилог». Однако все значительные элементы сюжета (бездетность родителей, полученный ими совет изготовить изображение мальчика и др.) присутствуют как в кратком (стихотворном), так и пространном (прозаическом) варианте. Во всяком случае, в стихотворном «эпилоге» нет ни одной дополнительной детали или хотя бы нового оттенка смысла, которых не было бы в прозаическом повествовании. Таким образом, правомерен вопрос — зачем автору нужен этот тавтологический в смысловом отношении повтор? Зачем он облекает одно и то же содержание в пределах одного и того же текста в разные формы — стихотворную и прозаическую? Такое тождество смыслового содержания высвечивает, выдвигает на первый план именно содержательность формы, ее «инаковость».

Повторяемость этого приема лишь подчеркивает его осознанность, значимость внутри художественного целого. Так, стихотворный «эпилог» книги третьей повествует о битве с поморянами в день святого Лаврентия, которая далее подробно освещена в прозаической I главе⁷. Особо показателен «эпилог» второй книги, где в стихотворном авторском отступлении и есть непосредственное обращение к читателю, освещены отдельные этапы писательского труда над данной книгой и предуведомляется о ее продолжении:

«Так прочтите ж в помощь нам это сочинение:
Будут многие хвалить нас, если вы поможете!
(...) С Божьей помощью вперед мы пойдем и будем вновь
Продолжать мы наш рассказ, где у нас прервался он,
И прибавим, если что было недосказано»⁸.

Здесь стихотворная речь непосредственно связана с голосом автора, выделяет его из общего потока повествования.

Мы можем видеть в этих стихотворных вкраплениях у Галла влияние современных ему *chansons de geste*, традиция которых ему, бесспорно, известна (хотя бы как галлу) и отражается в самом выборе предмета повествования (подвиги исторически значимого лица, героя, воина), в построении сюжета, в тональности и стилистике произведения. Воздействие песенно-обрядовой традиции прослеживается в произведении Галла благодаря включению в текст стихотворного плача, посвященного кончине Болеслава Великого («Всякий возраст, всякий пол, все сословья, все — сюда, /Болеслава князя с болью в гробе вы увидите/. Вместе плачте о кончине короля подобного. /Горе, горе, Болеслав наш! Где же слава рыцаря?/ Повод есть для слез таких, Польша моя милая»⁹), и песен-пространствий Болеслава III¹⁰.

Смысл и функциональное значение подобных включений стихотворной речи в текст хроники Галла мы можем интерпретировать в указанной Ю. М. Лотманом перспективе исторического движения от поэзии к прозе. Стихотворная речь (распев, пение) мыслилась как единственная возможная речь словесного искусства, ибо создавала «расподобление» языка художественной литературы и обычной речи. Средневековая же проза, родившись из недр общеразговорной стихии, стремится от нее отделиться. «На этой стадии развития литературы рассказ о действительности еще не воспринимается как искусство. Так, летопись не переживалась читателями и летописцами как художественный текст, в нашем наполнении этого понятия»¹¹. Поэтому стремление Галла к большей художественной упорядоченности текста путем скрепления и прославления его стихотворными вставками (повторим — сюжетно, тематически не добавляющими ничего нового по сравнению с прозаическими частями текста, но лишь

«переформулирующими» их содержание на иначе структурированном и организованном, поэтическом языке) объяснимо его попытками большей эстетизации произведения, чем этого можно было ожидать от хроники. Эстетическая же функция, очевидно, мыслилась им как более свойственная поэтической, чем прозаической речи¹².

Вместе с тем чередование, смешение стиха и прозы в пределах одного произведения, известное истории литературы, вызвало различные интерпретации, особенно относительно древнейшего периода развития литератур (например, римская сатира, ирландский эпос и др.).¹³ Наиболее близким по временем к хронике Галла оказываются старофранцузские лэ, где стихотворная часть предварялась прозаическим объяснением, и знаменитая «песнь-сказка» «Окассен и Николет», само жанровое название которой уже указывает на то, что некоторые части «пелись» (т. е. были стихотворными), другие — «сказывались» (т. е. были прозаическими).

Итак, с одной стороны, будучи не чужд этой литературной традиции, с другой — стремясь к повышению уровня эстетизации своего «исторического» сочинения, Галл Аноним, автор первой польской хроники, и ритмизует свою прозу, и инкрустирует в нее стихотворные вставки, достигая заметного художественного эффекта сопоставления и противопоставления двух языков в пределах одного текста.

Однако и внутри самого развития поэтического языка становление эстетической функции является собой некоторый процесс, не просто длительный во времени, но и никогда вполне не завершенный, ибо всегда возобновляются попытки подчинения этой функции — какой-то иной (дидактической, пропагандистской, познавательной и пр.).

Так, в польском отголоске латинской церковной гимнографии — самом раннем стихотворном произведении на польском языке — гимне «Богородица» — религиозная функция отнюдь не подавляет эстетическую, но наоборот — предполагает ее, связана с нею отношениями прямой зависимости:

Bogurodzica dziewczica, Bogiem sławienna Maryja,
U twoego syna gospodzina, matko zwolena, Maryja,
Zyszczy nam, spuści nam
Kyrieleison.
Twego dzieła krzciciela, bożycze,
Usłysz giosy, napełn myśli człowiekze,
Słysz modlitwę, j, ażnosimy,
A dać raczy, jegoż prosimy:
A na świecie zbożny pobyt,
Po żywotie rajski przebyt,
Kyrieleison.

Польский поэт (перелагатель этого гимна с неизвестного латинского образца, или создатель самостоятельного текста «по мотивам»

пышно цветущего в XI в. латинского жанра) обнаруживает в этом небольшом тексте, ставшем польским национальным гимном в XV в., недюжинное поэтическое мастерство. Обращению к Деве Марии в двух первых стихах первой строфы соответствует обращению к Ее Сыну — в первом стихе второй строфы. Параллелизму обращений соответствует параллелизм молитвенных просьб, причем в обоих случаях помимо субъекта и объекта просьбы вводится посредник: обращаясь к Деве Марии, молящийся просит Ее заступничества в получении благословения у Ее Сына, а обращаясь к Нему непосредственно, уповаает на исполнение своей просьбы ради Его Крестителя. Несравненность Марии подчеркнута невозможностью подбора рифмы к Ее имени, которое в итоге рифмуется лишь само с собой в двух первых стихах, в то время как «Сын Божий» (*bożyszcze*) рифмуется с прилагательным «человеческий» (во мн. ч.— *człowiecze*). Польскому поэту известен прием контраста — пышное обращение к Марии, Ее превознесение сменяется динамичной, краткой просьбой; он использует повтор (*Maguja — Maguja, pam — pam, usfysz — sfysz*) подбирает точные рифмы. Искусность построения гимна делает его признанной жемчужиной польской средневековой поэзии. Таким образом, мы можем говорить в данном случае о заметном присутствии эстетической функции, хотя и с той оговоркой, которую делал Я. Мукаржовский, говоря о религиозном искусстве в целом: «Во многих религиях эстетизация культа заходит так далеко, что искусство становится его интегральной составной частью (...) Однако для церкви доминирующей стороны культа всегда является религиозная функция. Если церковь тем не менее позволяет искусству стать интегральной составной частью культа, делается это с условием, что оно подчинится предписаниям, чуждым его собственной сути, подчинится нормам, касающимся не только темы, но и художественного построения произведения (...) Цель этих предписаний — ставить на пути эстетической функции преграды, которые, однако, не должны ее подавить или низвести до второстепенной роли, а должны лишь превратить ее в близнеца иной функции. Можно сказать, что в церковном искусстве (а в известной мере и во всей сфере соответствующего культа) существуют одновременно *две доминантные функции*, одна из которых, религиозная, делает из второй, эстетической, средство своей реализации; речь идет, таким образом, скорее об определенной контаминации, чем об иерархизации функций»¹⁴. В средневековой польской поэзии подобную контаминацию приходится наблюдать чрезвычайно часто, ибо ее характер был по преимуществу религиозным.

В силу целого ряда известных причин светское содержание было еще далеко от своего утверждения в поэзии и появление таких текстов носило еще спорадический характер. Вместе с тем известны случаи, когда религиозная поэзия использовалась в иной функции, чем предполагавшаяся изначально. Это объясняется и ее преиму-

щественной развитостью в ранний период литературного развития, и причинами культурологического характера, побуждавшими стремиться к «освящению» всякого, особенно значительного мирского деяния, например, военного похода. Свидетельства использования в такие периоды религиозной поэзии в Польше можно обнаружить и в русских летописях. Так, в Галицко-Волынской летописи XIII в., в той ее части, которая принадлежит перу епископа Иоанна в записи от 6757 (1249) г.¹⁵ упоминается: «ляхи упорно наступают на Василька и поют «корелеш», а в их полку громко ревела труба»¹⁶. «Корелеш» — видимо, транскрипция греческого «Кирие элейсон» — молитвенного возгласа «Господи помилуй», завершающего, в частности, и польский гимн Богородице. Таким образом, религиозный гимн получал еще одну функцию — военного песнопения, вдохновляющего на битву и хранящего в бою. Хронист Ян Длугош, описывая Грюнвальдскую битву, упоминает, что в качестве военного гимна там звучала «Богородица».

Что касается непосредственного выбора сюжета для стихотворного произведения на религиозную тему, то в Польше отмечается преимущественное тяготение к образу Девы Марии как его смысловому центру. Это объясняется очень ранним возникновением в Польше культа Богоматери. Так, судя по хронике Галла, уже в 1099 г. (или, по другим подсчетам историков — в 1100 г.) Владислав производит юного Болеслава в рыцари, назначая это торжественное событие именно на день праздника Вознесения св. Марии¹⁷, а Болеслав в 1107 г. перед походом на «народ варварский» «приказал совершить богослужение в честь св. Марии, что потом, вследствие его набожности, стало постоянным его обычаем»¹⁸.

Сохранившиеся свидетельства говорят о том, что около половины духовных текстов польского средневековья посвящено Деве Марии. Не случайно исследователи польской поэзии XV в. обращаются прежде всего к произведениям марийного цикла¹⁹.

Показательным в связи с распространением культа Девы Марии в Польше и с выдающимся значением первого посвященного ей гимна является тот факт, что последующие авторы (компиляторы?) стихотворных религиозных текстов стремились присоединить свои новые строфы к двум уже существующим в «Богородице», уже освященным. Так первоначальный текст разросся до 20 строф в некоторых списках, включая в себя и пасхальные мотивы, и описание Страстей Господних, и даже молитвы за правящего короля Владислава Ягелло, его жену и детей:

16. Maria dziewczęce
Prosi syna twoego
Za Króla Polskiego
I za braci jego,
Króla Węgierskiego
(A) za Królową Zofią,
Przez nie nam ucieczną.

Подобное включение дополнительных строф видоизменяет и функциональность гимна, сближая его с разновидностью гимна государственного, что позволило внести этот текст в XVI в. в коронный статут²⁰.

Но к тексту «Богородицы» присоединяются и молитвы к святым, построенные по принципу повтора — к Войтеху, Станиславу, Катажине:

17. O świdły Wojcieszę,
U Bogaś w ciesze,
Proś za nas gospodna,
Panny Mariej syna.
18. Święty Stanisławie,
Tyś u Boga w sławie,
Proś za nas gospodna,
Panny Mariej syna.
19. Święta Katarzyna,
Ty jeś Bogu miłă,
Proś za nas gospodna,
Panny Mariej syna.
20. Wszyscy święci proście,
Nam grzesnym spomoźcie,
Byśmy z wami bydlili,
Wiecznie Boga chwalili.

Как видно, новые присоединенные строфы однотипны: обращение к святому сменяется констатацией благосклонности к нему Все-вышнего, из чего логически вытекают его возможности заступничества за молящих, о чем они и просят, неизменно называя Иисуса «сыном Девы Марии», т. е. описывая Его опосредованно — через Богоматерь, что характерно для Ее культа. Отдельные, «персональные» просьбы суммируются в последней строфе, где звучит молитва, обращенная ко «всем святым», причем молящиеся называют себя уже не местоименной формой («проси за нас»), как в предыдущих строфах, а грешниками («нам, грешным, помогите»). Здесь можно видеть, так сказать, «безыскусное искусство» анонимного автора, знакомого с функцией повтора в качестве усилителя эффекта выразительности. Овладев этим приемом, автор последовательно применяет его, достигая очевидной цельности — однако это цельность фрагмента, никак не соотнесенного с другими частями произведения. Поэтому приходится признать справедливость следующей оценки: «Песня «Богородица» представляет собой целое, составленное почти насильтвенным путем из разнообразнейших кусков целое, отдельные части которого, взятые сами по себе, могли бы считаться удачными, но все вместе взятые представляют собой лоскутное одеяло»²¹.

Как представляется, первые шаги поэзии на национальном языке, начальные попытки выразить возвышенное содержание в художе-

ственной (но только еще становящейся) форме — и не могли быть иными по своему уровню, качеству и результату. Ученичество первых поэтов, пишущих на польском языке — у латинской ученой поэзии, у более развитой к тому времени чешской поэзии — приносило неуклюжие плоды, тем не менее ценные своей первозданностью и закладывающие основы для постепенного совершенствования поэтики. Очевидно, например, что нанизывание отрицательных сравнений лирического объекта в песнях майского цикла типа:

Ani lilia białością,
Czterwona róża krasnością,
Ani nardus swą wonnością,
Zamorski kwiat swą drogością
Maryjej się równa —

плод ученичества у латинских гимнографов того периода, когда, как указывает С. С. Аверинцев, «на место суповой лапидарности приходит говорливое красноречие, метрика обретает невиданную упорядоченность, рифма становится одним из определяющих стиховых факторов», что предвосхищает игры гимнографов XII в., с их стремлением «как можно ярче, изящней, необычней прославить святыню»²². Помимо такого рода ученичества, XV веку известны, разумеется, и непосредственные переводы с латинского на польский, причем когда речь идет о лучших образцах средневековой латинской литературы, следует высоко оценить и усилия перелагателя текста и значение этих попыток для развития художественного языка польской поэзии. Так, знаменитый гимн Генриха Расслабленного, посвященный Деве Марии и написанный ритмизованной прозой, «*Salve Regina*», известен в целом ряде списков XIV—XV вв. в Польше:

Sdrowa Crolewno
miloszerdza
ziwoth slothkoscz
y nadzzeaya nasza Sdrowa
Ktobe wsdichami lkayocz y placzac
ktobe volami wignani szinowe yevini
wtremto slesz padolu,
ey nusz rzeczniczko nasza
one tway miloserdne
oczi knam obroczi
A Jezusa bogoslawoni
owocz zwotha twego
nam potej pusczi ukaszi
O milosczwa o slutosczwa
o slotka dziewczca Maria.

Радуйся, Царица,
Матерь милосердия,
жизнь, и веселье,
и упование наше, радуйся!
к Тебе прибегаем мы,
горькие чада Евы,
к Тебе вздыхаем,
изливая слезы
в сей плачевной юдоли.
Ей, Заступница наша!
на нас милосердия
склони взоры,
и Христа, благословенный
плод оный чрева Твоего,
яви нам по скончании сроков
земного нашего странствия,
златая, благая,
Мария святая!

(рукописный текст из Пшеворского канционала, 1435 г.)

(пер. С. С. Аверинцева)

Характерно, что уже во второй половине XV в. на польском языке была создана обширная (11 строф) и искусно построенная парафраза этого латинского гимна. Авторство не установлено, хотя разными исследователями назывались некоторые известные имена (Ладислав из Гельнева, Мачей из Раченжа, или Анджея из Слупя). Строгая форма 8-сложной строфы, неизменно заканчивающейся одним и тем же семисложником («Христа назаретского») с последовательно проведенной рифмовкой aa bb с свидетельствует уже о более высоком уровне освоения поэтической культуры. Художественные достоинства текста позволяют видеть в нем и собственную творческую активность автора. «Мы знаем многие песни-глоссы этого типа на латинском и немецком языках, которые также относятся к средневековью, но ни одна из них не тождественна польской. Хотя это еще и не является доказательством оригинальности нашей песни, однако, если принять во внимание совершенно правильную форму и гладкую выразительность ее, то можно склониться к признанию ее оригинальным произведением польской поэзии», — писал Н. Бобовский²³. Действительно, если это и ученичество и следование образцам, то уже значительно более смелое и талантливое:

Szdrowa thy nadzyeyo nasza,
rayszka roza wsech nakrassa,
panysztrwu nycz nye zaszkodzylasz,
narodzysz kwyath y porodzysz
 Chrysta nazarenszkyego.
Szdrowa my k thobye wolamy,
wszythko pewnoscz w thobye mamy,
grzeszny szynowye yewyupy;
racz proszycz za nasza wynu
 Chrysta nazarenszkyego.

Этот неизбежный для молодой зарождающейся литературы период послушного освоения образцов не только способствовал развитию поэтического языка, ознакомлению с системой тропов, ритмическими схемами, метрикой, но и позволял выработать тип художественного мышления, способы выражения, стиль, тональность артикуляции некоторого содержания. Именно поэтому для столь ценные первые шаги возникающей поэзии и начальные ее попытки отразить мир и создать свою собственную «картину мира».

Характерный в этом плане текст содержится в том же обнаруженном И. Юшиньским канционале Пшеворска — «Песнь к Пресвятой Деве»: («Pieśń do Najświętszej Panny»):

Na wsze nadzieio przemieſā,
Tyś wszystka niebieska siela,
Tyś roskosz bydla rayskego,
Tyś tron królestwa niebieskiego,
Tyś swateho ducha schrana,
Tyś od poczatku pozehnana,
Tyś u świętey Troycze sławną...

Обилие чехизмов в этом тексте свидетельствует о его происхождении (как и о том, что образованным полякам XV в. чешский язык был достаточно понятен) — литература, стоящая уже на ином этапе своего развития, недавно пережившая свой расцвет, представляет литературе соседнего народа образец построения поэтического произведения. Из 30 его стихов 25 обладают единой структурой, в них последовательно проведен прием повтора, им присуща общность синтаксических и интонационных конструкций. Объект описания, одновременно и адресат обращения, моления последовательно обозначен местоимением второго лица единственного числа, ритмично делящим текст на однотипные сегменты. Накопление метафор-предикатов, их обилие и пышность, контрастное сопоставление их громоздкого объема с лапидарностью местоимения «ты», к которому они отнесены в каждом сегменте текста, выполняет одновременно несколько смысловых функций. С одной стороны, устанавливается контраст по линии неизменность/изменчивость, оттеняющий божественную неподвижность, равенство самой себе, постоянную само тождественность высокого субъекта (технический прием, обеспечивающий этот контраст — ритмичный повтор одного и того же местоимения «ты» в сочетании с грозьями уподоблений — на другом полюсе). Метафоры накапливаются, сменяют одна другую, множатся в соревновательном усилии описать неописуемое — и лаконичное «ты» лишь подчеркивает неисчерпаемость предмета, остающегося, пребывающего в неизменном равновесии со всем изобильным великолепием предикатов.

С другой стороны, благодаря последовательно примененному повтору, отнесению всех предикатов к одному и тому же субъекту, осуществляется их взаимоуподобление. Если каждое из описаний, сравнений в отдельности относится к одному и тому же субъекту, следовательно, они соотнесены и между собой, а если описываемый субъект отождествлен с каждым из них по отдельности, то он равен им и в совокупности. Таким образом, здесь эстетически претворено религиозное понимание божественного начала разлитого в мире как целом и в отдельных его частях. Художественное воплощение принципа единства в многообразии в данном и подобных ему текстах приближено к безупречной чистоте схемы.

Пшеворский канционал, в котором содержится «Песнь к Пресвятой Деве», — отражение чешско-польских литературных связей — и данная песнь отнюдь не единичное их свидетельство. Р. О. Якобсон,

неоднократно обращавшийся к исследованию этих связей²⁴, отмечал, что «чешский литературный язык и литературное творчество Люксембургского и Гуситского периодов были полностью заимствованы поляками (...) Влияние чешской литературы на поляков начинается с массового импорта и копирования чешских произведений, сокращается до небольшой адаптации на местный язык и перестройки на польский лад и в результате дает имитацию чешских литературных моделей в виде языка и стиля, богатых самыми разными богемизмами». Естественно, уровень и качество заимствований из более развитой и зрелой литературы заметно варьировали, были обусловлены состоянием литературной культуры Речи Посполитой. Так, если применительно к концу периода чешского влияния Р. О. Якобсон писал: «Можно даже утверждать, что длительное ученичество польского литературного языка и самой литературы у чешского было необходимой предпосылкой для появления такого чуда, как поэзия Яна Кохановского»²⁵, то относительно его начала можно констатировать значительно более примитивный уровень заимствования — бесхитростное, наивное копирование.

Такова промежуточная в жанровом отношении и потому называемая А. Брюкнером «песнью-легендой» о святой Доротее:

Dorotea, cna dziewko czysta!
Ciebie czci cyrkiew święta,
boś ty panna wyborna,
Bogiem zwolena.

O Twej krasie, o Twej czystości
nie moc żadny wypisaci,
jim jeś Ty ozdobiena,
Krystem ślibiena.

Radując się z chociem swym,
pomożysz nam zde grzesznym
k wiecznej radości.
(...)

«Это не перевод с чешского,— пишет публикатор,— а чудовищная мешанина чешского языка оригинала спольским языком автора, который не дал себе труда хоть как-нибудь определить свой язык (...) Рифма в полном небрежении, искусное построение стиха оригинала нарушено»²⁶. Понятно, однако, что строгая оценка эстетического облика как этого, так и многих других подобного рода текстов не должна заслонять их особую культурную ценность, накапливаемый благодаря им опыт освоения средневековой европейской традиции — латинской через чешское посредство. Первые шаги в этом направлении и не могли быть иными, а поэтическая неуклюжесть, художественный примитивизм польских адаптаторов чешскоязычных поэтических текстов, как представляется, компенсируются их культурным, историко-литературным значением. Это

позволяет оценивать польскую поэзию XVI в., периода расцвета и высших достижений национальной традиции «как продолжение и кульминацию старочешской поэзии»²⁷.

Рассматриваемый период — рубеж XIV и XV веков — время бурных контактов этого рода, принесших польской литературе знание чешских эстетических образцов, — один из наиболее интересных, благодаря своей интенсивности и плодотворности, в истории польско-чешских литературных связей. Художественному освоению, адаптации к местной культуре подлежат не только религиозные поэтические памятники, но и светская лирика. В некоторых случаях история сохранила и имена тех деятелей культуры рассматриваемой эпохи, которые по тем или иным причинам оказывались на польско-чешском культурном пограничье и выступали посредниками в процессе адаптации нового литературного материала.

Одна из таких фигур — проповедник и поэт Миколай из силезского Кожля, францисканец, многие годы проведший в Моравии и Чехии. Свои гневные проповеди против гуситизма он читал по-чешски, писал также на латыни и по-польски. С ним связано появление в польской литературе редчайшего для того времени образца эротической поэзии — «непристойной песни» (ей, в частности, посвящена упоминавшаяся уже работа Р. О. Якобсона). В 1416—1417 гг. Миколай из Кожля записывает текст этой, видимо, возникшей и имевшей хождение в школьарском кругу кантилены — на специфической смеси польского и чешского языков. Однако текст интересен не только как свидетельство польско-чешских литературных и языковых связей и даже не только как один из немногих сохранившихся образцов средневековой польской любовной лирики. Он документирует некоторые существенные особенности ранних этапов развития национальной поэзии вообще, отмеченные Р. О. Якобсоном: «Когда какая-либо славянская литература только зарождается (...), ее первые крупные поэтические произведения основываются на местной устной традиции»²⁸.

Мастерски написанная кантилена помимо очевидной принадлежности к кругу вагантской лирики обнаруживает и близость к польскому фольклору — особенно к силезским песням, их метафорике, символике:

Chcym na rannu žaiować,
Nie chciaia mi trochy dać
Metu koni owsa.

Как ее содержание, так и форма, «зафиксированные в средневековой записи, почти без изменений сохранились до сегодняшнего дня и отражены в современных сборниках польской народной песни; это произведение является одновременно свидетельством консерватизма

и жизнеспособности народной песни, которая сохраняет для нас давние традиционные представления и формы (...) это интересное средневековое польско-чешское произведение, стоящее на пограничье обеих литератур и одновременно относящееся к фольклору»²⁹. Примечательно поэтому силезское происхождение Миколая из Кожля, в чьей редакции сохранился этот памятник светской лирики, заимствованный из чешской школлярской поэзии.

Подобного рода заимствование произведений светского содержания могло осуществляться и без чешского посредничества. Так, восприятие латинской вагантской традиции засвидетельствовано, по-видимому, наиболее ранним польским (т. е. написанным в Польше) любовным стихотворением, сохранившимся в берлинской рукописи 1437 г.— «Epistola ad dominicellam»,— и тем же временем датируемым. Это анонимное стихотворное латинское послание к девушке (Елене, дочери Петра, проживающей в Кракове — таким образом, в польско-латинской поэзии появляется конкретное лицо в качестве адресата стихотворного произведения, что важно как знак определенного этапа литературного развития) с польскими языковыми вкраплениями принадлежит к кругу вагантской лирики и написано, по всей вероятности, краковским школяром. И тональность, и содержание, и характерный макаронизм текста побуждают отнести его именно к вагантской традиции:

Omnes tui inimici
bodaj rychle kijem zbicí
i kampustem pluskani!
Credo hoc non increpares,
armaturam conservares,
i z Twą matką, sna Pani!

Данный текст — пример уже иного, более искусного обращения с заимствуемой традицией, с оригинальным источником — или несколькими источниками. Некоторые исследователи (М. Плезя) полагают, что это компиляция нескольких вагантских произведений; высказывается и мнение о том, что исходная основа текста была прозаической или смешанной — сохранилось латинское письмо, адресованное тоже девушке-шляхтянке в Краков и сочетающее как польских и латинский языки, так и прозу со стихами — «Litera ad amasiam de eodem amore» первой половины XV в.

Следует подчеркнуть многообразие источников, к которым обращаются польские поэты XIV—XV вв. на начальных этапах поэтического оформления любовного чувства, в период зарождения и первых достаточно робких попыток создания эротической лирики — это латинская и чешская традиции вагантского круга и собственный национальный фольклор.

Говоря о зарождении светской лирики в Польше необходимо

отметить совмещение в пределах одного текста религиозного и светского начал, попытки возвысить мирское содержание путем установления параллелизма с содержанием религиозным. Этот процесс можно сравнить с утверждением права на существование национального языка в богослужении: «Поскольку на средневековой шкале ценностей литургия символизировала вершину, то и право исполнять церковные службы на родном языке символизировало право также и на все остальные ценности. Культура в целом, и в первую очередь литературная продукция, тем самым становилась национальной»³².

Подобно этому на этапе зарождения поэзии на польском языке апелляция к религиозным темам, мотивам образам и т. п. способствовала утверждению права на существование светской поэзии. Характерный пример в этом смысле — стихотворение Слоты, посвященное застольному этикету, возникшее, по всей видимости, также в кругу краковских школьников в начале XV в.³³ Стихотворение — в отличие от двух рассмотренных выше — дидактично по своему характеру и связано не с выражением любовного чувства, а с ритуалом поведения в обществе дам. В связи со сказанным выше показательно, что необходимость куртуазного ритуала объясняется Слотой через уподобление женщин вообще — Богоматери, что для легитимации «женской темы» он избирает именно этот путь:

*Od Matki Bożej tę moc mają,
Iż przeciw im książęta wstają...*

У светского содержания через подобного рода уподобления и установление связей осуществляется параллельно с развитием основного в средневековой польской литературе религиозного направления, где образ Богоматери, как уже говорилось, занимает существенное место.

Во второй половине XV в. среди песен, центральным образом которых является Дева Мария, возникает во многих отношениях необычайное произведение — «Плач Богоматери под крестом» («Żale Matki Bożej pod krzyżem»). «Плач» отличается нерегулярностью построения — в строфах насчитывается от 2 до 6 стихов, всего же стихов 38. Нерегулярность как принцип распространяется и на количество слов в стихе — оно колеблется от 8 до 14, и на схему: (abcc, aabb, aabcc, aabb, aabbaa, aaabb, aabcd, aa). Такого построения тогдашняя польская поэзия не знала. Автор этого текста — был одаренным поэтом, не следовавшим рабски, ученически за образцами религиозной поэзии. Смелость и новизна этого произведения проявилась не только в формальной изысканности текста, вольном обращении с размером, метром и рифмой, которое способен позволить себе умелый мастер, но и в непривычной тональности,

особом художественном стиле плача, сближающем его с фольклорным жанром заплаки со свойственными ей простотой и безыскусностью, непосредственностью в передаче целой гаммы чувств. Богоматерь, оплакивающая Сына на кресте, выступает здесь не как «мать всего мира», «незакатная ясная звезда небесного сияния», «цветом над цветами» в духе поэтики других текстов этого круга, а как страдающая мать единственного сына. В отличие от прочих песен марииного цикла, здесь присутствует не моление к ней, но ее обращение ко всем матерям, чтобы они молили Бога не допустить с их детьми того, что она, несчастная («пuebloga») переживает со своим. Уже первые строфы этого необычного произведения — монолога представляют собой решительное нарушение инерции жанра — Богоматерь здесь обращается к людям, подобно тому, как в других связанных с нею гимнах и песнях они обращаются к ней за заступничеством и поддержкой:

Posluchajcze bracza myla,
kczacz wam skorzycz krewawa glowa,
uszlyszycze moy zamathek,
gyen my szya szthal w welkry pyathek.

Героиня плача не только призывает «милых братьев» послушать, о ее горе, но и просит пожалеть ее:

Pozaluy mya sztary mlody,
bocz my przyszly krewawe gody.
Yednegoczyen szyna myala
Y thegoczyem czalyala.

Если принять весь корпус относящихся к марииному циклу стихотворных произведений за единый текст и рассмотреть его внутреннюю «драматургию» в целом, то во всех остальных рассмотренных текстах (как и в оставшихся за пределами данной работы, но так или иначе учитываемых в качестве контекста) также обнаруживается диалогическая конструкция (я, мы — ты) — с молчаливо «присутствующим» адресатом обращений, молитв, просьб. И лишь «Плач Богоматери» как бы восполняет этот «диалог», предоставляя голос другой стороне. Смысл этого восполнения недостающей части диалога (повторим: имеется в виду весь корпус текстов в целом, а не каждый из них по отдельности) — в при-

ближении образа Богоматери к живому человеку, христианину, читателью, в «очеловечении» его, переносе на землю. Не только у человека есть просьбы, которые он адресует небесам, не только он нуждается в снисхождении, сочувствии, поддержке высших сил — но и они оказываются в ситуации диалога с ним, ищут его сострадания и понимания. Человек, таким образом, оказывается соразмерен высшему существу, сопоставим с ним, что придаст иную нравственную перспективу его поведению и мыслям. Автор «Плача Богоматери» переворачивает перспективу, в которой христианин осмысляет себя в качестве стоящего внизу и стремящегося вверх, и читатель видит Богоматерь непосредственно рядом с собой, что создает особый религиозно-дидактический эффект. Переплетение, контаминация религиозной и эстетической функции в данном тексте выступает особенно наглядно: используя разнообразные приемы выразительности, играя размерами и рифмами, стремясь к передаче широкой психологической гаммы, используя элементы фольклорных жанров, автор вызывает при этом искомые чувства сострадания, милосердия, христианского смирения. Скорбящая мать вызывает к людям, к сыну, к архангелу Гавриилу («где же твое веселье,/которое ты мне обещал столь многое,/говоря: дева, ты преисполнена любовью,/а я полна печали и скорби»), ко всем другим матерям — и этот прерывистый монолог, попеременно обращаемый к разным адресатам, создает драматическое напряжение внутри текста и в пространстве между текстом и читателем.

Несмотря на то, что ламентации Богоматери у креста — достаточно распространенная тема в поэзии европейского средневековья, в польском тексте можно видеть не только значительные следы оригинальности, но и одну из вершин поэтического творчества на национальном языке в XV в.

Распространенная в христианском средневековье тема «танца смерти» легла в основу другого выдающегося стихотворного произведения (в форме диалога), сохраняющегося в более позднем списке конца XV в.— «Разговора магистра Поликарпа со Смертью»³⁴. Этот текст интересен во многих отношениях: и как свидетельство обращения к латинскому первоисточнику, минуя чешское (или немецкое) посредничество³⁵, и как переработка прозаического трактата в стихотворный диалог, и как любопытнейшее свидетельство истории литературных взаимоотношений, поскольку в свою очередь этот текст стал первоисточником для русской переработки (кстати, конец польского произведения не сохранился и восстановлен именно на основе русской переделки³⁶). Однако с точки зрения избранной темы «Разговор» особенно замечателен своими художественными достоинствами. Исследователи с полным основанием считают этот текст «наиболее интересным в поэзии XV в.³⁷, «неординарным произведением, изобилующим первоклассными литературными достоинствами (оригинальность, живость, пластика, тонкость наблюдения).

ний), которые особенно очевидны при сопоставлении с латинской основой; отмечается и тот значительный факт, что здесь впервые в польской поэзии появляется юмор³⁸.

В дошедшем до нас виде диалог содержит 498 стихов, написанных восьмисложным размером. В распоряжении анонимного польского автора богатый арсенал художественных средств. Так, многообразие эпитетов используется для создания живописного облика Смерти: «Uźrzał człowieka nagiego,/Przyrodzenia niewieściego,/Obraza wielmi skaradnego,/Loktusza przepasanego./Chuda, blada, żółte lice/Lści się jako miednica;/Upadł ci jej koniec nosa,/Z oczu płynie krew róosa...»

Эпитеты сами по себе просты — samojedź krzywoustą, groźna kosa, goła głowa, przykra mowa, żółte oczy, żywot blady — однако их количественное накопление создает ощущение изобилия авторской палитры. Аналогично этому нанизывание повторов способствует нагнетанию настроения неизбежности победы Смерти над человеком: «Otóż każdy lekarz faści,/Nie pomogą jego maści.../Nie pomogą apteki,/Przeciw mnie żadne leki.../Nie pomoże kurzenie piołynek,/Gdy przyjdzie moja godzina,/Nie pomogą i szelwije — /Wszytko śmirć przez ługu zmyje».

При помощи повторов тема умирания решается, как раздевание, обнажение — автор множит перечень различных одежд, понимаемых как покровы, излишние перед лицом голой Смерти — и человек, нагим пришедший в мир, неизбежно покидает его в наготе (отсутствие покровов приравнивается также к понятию истинности, подлинности): «Z opata zejmę kapicę,.../Z szkaplerza będę pilśniaki» и т. п. «Демократизм» Смерти подчеркивается приравниванием представителей разных сословий друг к другу перед ее лицом. Этую же семантическую функцию выполняют многочисленные сравнения: «Kogokoli śmierć uduści,/Każdy w jej szkole być musi;/Dziwno się swym żakom stawi,/Każdego żywota zbawi».

Религиозный по своему пафосу диалог включал в себя и бытовые зарисовки, а живая непосредственность его языка обеспечивает ему непреходящее значение в истории польской поэзии, в развитии средств художественной выразительности.

Исторический подход к художественным явлениям побуждает с пониманием отнести к отсутствию на раннем этапе развития польской поэзии поэтических шедевров. Причина здесь не только в неспособности авторов, но и, в большей степени, в тех трудностях, которые они преодолевали — отсутствии разработанной формы, поэтического языка³⁹. Их создание, как и рождение значительного национального поэта, каким стал Ян Кохановский, должно быть подготовлено — поэтому задачей настоящего исследования было посильное освещение — на материале избранных примеров — постепенного выдвижения эстетической функции в поэзии с весьма скромного места — не доминирующую позицию.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Plezia M Najstarsza poezja polsko-lacińska (do połowy XVI w.) BN N141, Ser. 1, Wrocław, 1952, s. XI—XII.

² (Vrtel-Wierciński St.) Średniowieczna poezja polska świecka. BN n 60, Ser. 1, Wrocław, 1952, s. III.

³ Подробнее о внутристилевом, жанровом синкретизме хроники Галла см.: Plezia M. Wstęp.— Ib: Anonim tzw. Gall. Kronika Polska. Wrocław etc., 1982; Мочалова В. В. Этапы развития повествовательных жанров в польской литературе XII—XVI вв.//Развитие прозаических жанров в литературах стран ЦВОВЕ. М., 1991. С. 44—47.

⁴ Галл Аноним. Хроника и деяния князей или правителей польских./Пер. Л. М. Поповой, стихотв. пер. М. Н. Цетлина. М., 1961. С. 25—26.

⁵ Там же.

⁶ Там же. М. 60—62.

⁷ Там же. М. 108—112.

⁸ Там же. С. 65.

⁹ Там же. С. 48.

¹⁰ Там же. С. 89, 119—120.

¹¹ Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 23, 25.

¹² Это понимание сохранило свое значение и до наших дней. Так, в частности, Я. Мукаржковский подчеркивал, что «грань между поэзией и художественной прозой в значительной мере определяется большей степенью участия в прозе коммуникативной функции, т. е. функции внеэстетической, по сравнению с поэзией». — Мукаржковский Я. Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факты//Труды по знаковым системам. УП. Тарту, 1975. С. 249.

¹³ См., например: Бесселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 96—100.

¹⁴ Мукаржковский Я. Указ. соч. С. 253; Bogurodzica. Wr. etc. 1962.

¹⁵ Летописец мог ошибаться до пяти лет, сам он говорит о своих хронологических принципах так: «Хронографу же нужна есть писани все, и вся бывшая, овогда же писать в передия, овогда же воступати в задия. Чътырь мудрый разумеет. Число летом зде не писахом, в задия впишем...» — Памятники литературы Древней Руси. XIII вск. М., 1981. С. 324.

¹⁶ Там же. С. 311. Существует мнение, что полонизированная форма возгласа «керелеш», «керлец», «корелеш» выступала в заместительной функции песни еще до ее возникновения.— См.: Krzyżanowski J. Historia literatury polskiej. Warszawa, 1964. s. 54.

¹⁷ Галл Аноним. Ук. соч. С. 81.

¹⁸ Там же. С. 87.

¹⁹ См., например: Bobowski N. Die Polnische Dichtung des XV. Jahrhunderts. I. Mariengedichte. Breslau, 1883.

²⁰ Krzyżanowski J. Op. cit. S. 54.

²¹ Bobowski N. Op. cit., S. 104.

²² Аверинцев С. С. Религиозная поэзия X—XI вв.//Памятники средневековой латинской литературы X—XII вв. М., 1972. С. 181.

²³ Bobowski N. Op. cit., S. 90.

²⁴ Jakobson R. Český vliv na středověkou literaturu polskou.— In: Jakobson R. Selected Writings, v. VI. Berlin — New York — Amsterdam, 1985, p. 738—772; Jakobson R. Slezsko-polská cantilena inhonestia ze začátku XV. století — In: Národopisný vestník českoslovanský. XXVII—XXVIII, 1934—1935.

²⁵ Якобсон Р. О. Основы славянского сравнительного литературоведения//Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М., 1987. С. 59.

²⁶ Średniowieczna pieśń religijna polska. Wyd. i opr. Brückner. Kraków, 1923. s. 53.

²⁷ Якобсон Р. О. Ук. соч. С. 59.

²⁸ Там же. С. 46.

²⁹ Vrtel-Wierczyński St. Wstęp.— In: Średniowieczna poezja polska świecka, s. LVIII—LIX.

³⁰ Brückner A. Średniowieczna iacińska poezja w Polsce. Cz. II.— Rozprawy AU. Wydz. Filol. XXII, 1895, s. 59—60; Jedlicz J. Anonima z XV w. list do panny.— Przegląd Warszawski, 1923, t. 1, s. 58—60.

³¹ Ganszyniec R. Polskie listy miosne dawnych czasów. Lwów, 1925, s. 56—65.

³² Якобсон Р. О. Ук. соч. С. 57.

³³ Archiv für slavische Philologie. XIV. 1892, s. 499—502 (publ. A. Brücknera); Pierwszy wiersz polski.— Ateneum, 1891, 1, s. 183—191.

³⁴ Варіанти названия: «De morte prologus», «Rozmowa mistrza ze Śmiercią». Materiały i Prace Komisji językowej. AU, t. 1, 1904, s. 181—196.

³⁵ См.: Brückner A. Fremde Vorlagen und Fassungen slavischer Texte. IV. De morte prologus.— In: Archiv für slavische Philologie. XI. 1888, s. 613—618.

³⁶ Croiset A. C. van der Kop. Altrussische Übersetzungen aus dem Polnischen. I. De morte prologus. Berlin, 1907; cp. также: Janów J. Nicznany przekład ukraińsko-ruski dialogu Polikarpa ze Śmiercią. Lwów, 1937.

³⁷ Krzyżanowski J. Op. cit., s. 59.

³⁸ Vrtel: Wierczyński St. Op. cit., s. XXXVIII, XXVII.

³⁹ Bobowski N. Op. cit., S. 105.

ЖАНРОВАЯ СИСТЕМА ПОЭЗИИ ПОЛЬСКОГО БАРОККО

Антитетический характер литературы барокко сказался в противопоставлении поэзии и прозы, которое было одним из определяющих в ряду противопоставлений, организующих поэтику XVII — первой половины XVIII вв. Оно проявилось в характере дискурса; поэзия и проза противопоставлялись по репертуару тем и отношению к натуре. Поэзия была искусством ученым, но поэту барокко было известно и вдохновение. Более того. Поэтическое творчество объявлялось аналогией деяний Творца. Поэт также созидал мир, но только словом. Поэтическое слово, в котором мастер барокко вскрывал множество смыслов, или оживлял затертые, обнаруживал не-привычные связи с контекстом окружения и с широким контекстом культуры, принципиально не перелагалось на язык прозы. (О пограничной зоне этого противопоставления, чрезвычайно значимой для искусства барокко, речь пойдет ниже).

Разграниченность поэзии и прозы подтверждается отсутствием разработанной в барочной поэтике теории прозы. Ее теоретической экспликации не существовало (если таковой не считать рекомендации к созданию ораторских жанров), что не препятствовало ее развитию. Все это свидетельствовало о положении прозы в пространстве культуры барокко. Век барокко — это век поэзии.

Проза не скрывала своей зависимости от жизненного контекста. Она не проходила той сложной процедуры, которую А. А. Морозов однажды в лучших традициях назвал «возгонкой мотивов». Приобретая статус художественного феномена, она не утрачивала механизмов сцепления с жизнью и занимала промежуточное положение, балансируя на границе искусства и не-искусства, искусства и жизни. Основные прозаические жанры того времени: хроники, мемуары, письма, новеллы не характеризовались установкой на вымысел и предпочитали правдоподобие, которое не было основной целью поэзии. Особый случай — роман, который интенсивно складывался как раз в эпоху барокко. Поэзия же явно осознавалась как искусство, было расподоблена с жизнью, подчеркивала свою от нее независимость, в том числе и последовательной ориентацией на античную

риторику, основы которой продолжали разрабатываться в барочной поэтике.

И устное, и письменное слово эпохи барокко было риторическим. И поэзия и проза были проявлениями риторики, организовывались в соответствии с ее законами. Именно поэтому поэтику, трактующую поэзию, «позволительно рассматривать как „инобытие“ риторики, особо выделяемый внутри ее раздел»¹.

Риторика господствовала тогда в системе образования и познания, определяла диалогическое взаимодействие литературы и общества. Она была своеобразной этикой слова (Р. Барт), а не только сводами правил поэзии, словарем тропов и фигур (раздел — *elocutio*). Риторика предлагала следовать природе или «второй природе», т. е. образцам. Она моделировала четкие конструкции, которые искусство «оживляло», наполняя материалом своей эпохи. Она учила выбирать тему и соответствующим образом ее разрабатывать (раздел — *inventio*), предлагала всевозможные варианты композиции в разделе — расположение — *dispositio*. Предусматривала различные способы воздействия на читателя. Риторика была ответственна не только за строй литературных произведений, но одновременно обогащала их усвоенными на протяжении ряда историко-культурных эпох смыслами. Риторические конструкции взаимодействовали с материалом, который подчинялся им или противоборствовал. Они ограничивали свободу художника, которая, равно как и дар слова, не облагороженный поэтикой, по представлениям той эпохи, приводила только к бездумному обращению со словом. В то же время риторика разрешала художнику с максимальной полнотой реализовать творческие возможности в отлитых, устоявшихся формах. Пользуясь ими, уже созданными до него, художник демонстрировал разнообразные возможности их применения и комбинирования. «Все уже сотворено — доказательства, аргументы, свидетельства, как говорил Аристотель, нужен только ключ (ключ чтения, мнемотехники), чтобы их открыть на поверхность»³.

Готовы и жанры, которые невозможно рассматривать в отрыве от больших исторических стилей и которые барочная наука о литературе всегда видела в контексте общих проблем поэзии, ее сути, генезиса, целей. Они не были предметом самостоятельных исследований. «Понятие жанра существовало как исходный пункт для дальнейших рассуждений и комментариев»⁴.

Жанр — это одна из наиболее устойчивых литературных категорий, которая задает и определяет мировидение художника и которую по определению поэтик, художник выбирает в зависимости от своих природных склонностей. «Одни охотно берутся за трагические (жанры — Л. С.), другие — за комические, третьи — за что-нибудь еще, и таким образом появляется множество различных видов и родов поэтических произведений»⁵.

Жанр программирует семантическую направленность произве-

дений. М. М. Бахтин писал, что «Большой художник пробуждает заложенные в нем смысловые возможности»⁶. Видимо, в эпоху нормативной поэтики, когда жанр является активно работающей категорией, не размыт и не условен, как в XIX или XX в., и его требования являются обязательными, то на актуализацию жанра способны не только большие художники.

В эпоху барокко жанр, несмотря на постоянное затухание его внутренней энергии, о чём авторы поэтик еще не подозревали, занимал доминирующую позицию по отношению к другим литературным категориям. От него в целом зависели средства художественного языка, тема, характер ее развития, уровень стиля, высокий, низкий, средний и т. д.

«Жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало. Жанр — представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно поэтому жанр и способен обеспечить единство и непрерывность развития»⁷. Он поддерживает традицию, является ее несущей конструкцией и всегда готов выплеснуть новому времени воспоминания об архаических, давно ушедших в прошлое, но не исчезнувших окончательно, пластах культуры. Жанр олицетворяет собой константу в развитии литературы, на что, в том числе, указывают сохранившиеся до наших дней наименования жанров (пусть при этом сами жанры в значительной степени удалились от когда-то заданной модели). На самом деле, конечно, жанр постоянно отодвигается от своего первообраза, но темп его изменений не совпадает с темпом всеобщего движения литературы, что позволяет его изменения очень долгое время считать не существенными, делая допуск, как в математических расчетах). Заметим, что названия фигур и тропов установились примерно в то же время, что и названия жанров, но они ушли из научного обихода, зачастую вместе с обозначаемыми, что совершенно не случайно.

Фигуры и тропы противопоставлены жанрам как относительно постоянному началу и характеризуются гораздо более быстрым темпом внутренних изменений. Именно они в эпоху барокко значительно, можно сказать кардинально, изменили облик поэзии, разрушили его многочисленными новациями как в способах строения, так и сочетания в тексте между собой. Многие из них, в первую очередь концепт, оказались во власти — *inventio*, а не *elocutio*, что свидетельствует о глубинных изменениях художественного языка барокко⁸.

Композиция поэтических произведений также не осталась в стороне от этих процессов. Она стала проявлением барочного динамицизма. Ее правила, по сравнению с прежними, теперь были менее жесткими и допускали множественность художественных решений.

Манипулируя фигурами слова и мысли, перестраивая композицию, добиваясь тем самым необычности и вызывая изумление читателя, мастер барокко был гораздо менее изобретателен на уровне

жанра. Он оставался для него незыблемым, выступал «в качестве ведущей нормативной категории... претендуя на роль основного выразителя темы и способа построения литературного произведения»⁹.

Жанр не стремился перестраиваться, и в игре символов, аллегорий, эмблем, парадоксов вел читателя по запутанному лабиринту барочной поэзии, ориентировал его в ее расшифровке, в чем эта поэзия всегда нуждалась. Уже одно название жанра, обычно содержащееся в заглавии произведения, создавало нужные литературные ассоциации, задавало путь развития художественной логики и логики восприятия текста.

Итак, можно утверждать, что в целом жанр был недоступен новшествам барокко, двум его ведущим принципам, изобретательности и остроумию. Он не пережил существенных изменений в ту эпоху, сохранив положение главного эстетического ориентира и не способствовал распаду прежней, завещанной античностью, и сложению новой поэтической системы. Поэты продолжали сочинять, а риторы — предписывать правила сочинения оды, эпической поэмы, эпиникиона и проч. Все оставалось по-старому. К такому выводу можно прийти, особенно если взглянуть на жанровую систему поэзии барокко со стороны предыдущих эпох. Незначительные изменения, колебания, причем не в самой существенной сфере, можно не принимать во внимание, особенно если учитывать прежде всего непрерывность традиции.

Если же соотнести ее с будущей эволюцией поэтических жанров, которые произойдут в эпоху классицизма и романтизма, то тогда станет очевидным, что и жанровая система испытывала давление со стороны новой поэтики и не всегда могла сдержать ее напор. Ее довольно слабую реакцию, если взглянуть на нее из будущего, можно представить как готовность к более значительным изменениям.

Поэтические жанры были четко стратифицированы, и к их стратификации добавилась система оценок. Они оценивались как благородные или низкие, может быть, даже в первую очередь, чем как правильные и неправильные. Многие жанры воспринимались совершенно иначе, чем раньше, о чем свидетельствует, например, эпитет, данный оде — ласковая (Ш. Зиморовиц, «Роксоланки»).

Явно шел процесс «обрастания» системы жанров средневековыми или ренессансными жанрами, преимущественно теми, которые с точки зрения не поэтической, а относительно иерархической системы ценностей эпохи, занимали высокое положение. Распространились многочисленные комментарии к молитвам, парафразы евангельских цитат, «забавы», «часы» и прочие псевдожанры по определению некоторых исследователей. Теперь не поэма, ода или гимн доминировали в поэзии, а религиозная лирика. Распространились также сонет, мадrigal. Прежние высокие жанры не испытали влияния новых форм, но явно отступили перед ними, что сказалось в

предпочтении, которое поэты отдавали не-традиционным жанрам. Выучивая правила построения некоторых жанров на школьной скамье, в поэтической практике многие авторы к ним не обращались. Часть жанров просто покоилась в теории. Жанровая система во вновь образующемся литературном сознании, не полностью совпадала с предписаниями поэтик. Между теорией и художественной практикой существовало зияние. Иногда, авторы поэтик это ощущали и осовременивали требования своей науки. Так материалом лирической поэзии объявлялось не только прославление героев, но и религии, призыры к выполнению обрядов.

Среди «новых» и «старых» жанров предпочтение отдавалось малым жанрам. Сентенции, эпиграммы, фрашки, а не обширная поэма привлекали барочных поэтов.

Поэтики продолжали делить поэзию на роды и виды, иногда довольно нечетко, часто смешивая их. Писали о поэзии эпической (ср. М. К. Сарбевский, *«De perfecta poesi»*), буколической, элегической (элегии М. К. Сарбевский посвятил специальное исследование *«De virtutibus et vitiis carminis elegiaci, seu Ovidius»*), сатирической, лирической (у М. К. Сарбевского о лирике есть исследование *«Characteri lirici, seu Horatius et Pindarus»*), эпиграмматической, не касаясь начинающегося движения внутри жанровой системы, не описывая подробно столь знаменательную для того времени религиозную поэзию.

«Rymy duchowne» назвал свой поэтический сборник С. Грабовецкий. Наименование это можно было бы распространить на поэзию, за которой закрепилось определение метафизической.

Своим основным образцом поэты этого направления избрали библейскую поэзию¹⁰. «Псалтырь» служил художественным ориентиром С. Грабовецкого, В. Коховского, создавшего «Польские псалмодии». Метафорика «Песни Песней», трансформированная в стиле барокко, во многом определила творчество З. Морштына, К. Мясковского, С. Гроховского. Последний часто комментирует эту библейскую книгу; З. Морштын использует цитаты из нее для создания цикла эмblemатических стихотворений. В. Потоцкий создает паррафазу «Книги Юдифь», цитирует пророка Исаию. Экклесиаст вдохновляет И. Морштына Ст. Г. Любомирский в поэтической форме откликается на евангельские события в цикле «Поэзия святого поста». Теперь источник поэзии с Парнаса переместился на Сион. Он располагался там, где «Bóg śmiertelne w ciele odniósł gany»; «Do tej się masz brać niebieskiej fontany» — обращался к поэтам К. Твардовский. К. Мясковский однажды привел Аполлона с музами поклониться младенцу Иисусу. Стало очевидно, что *«Solus Christianus versus poeta»*. Поэты не избегали и такого источника как народная религиозная поэзия. Отзвуки народных религиозных песнопений, колядок явно слышны в поэзии К. Твардовского, Я. Жабица («Ангельские симфонии»). Цитировали поэты и народные об-

ряды, как Ш. Зиморовиц в «Роксоланках». Очевидно, что перед нами путь, на котором происходит обращение жанров народной религиозной поэзии в жанры высокие.

Если поэты не вели сложной работы по налаживанию интертекстуальных связей, тогда они писали лирические рассуждения о покаянии (О. Кормановский, Ст. Г. Любомирский), о религиозном экстазе (Х. Хелховский), молитвенной сосредоточенности, переживали в поэтической форме смысл церковных праздников.

Они также охотно подражали западноевропейским образцам сходного направления; переводы из Я. Понтана и других подобных поэтов составили значительный пласт поэзии того времени. «Z wloskych, francuskich tekstów, aby brać z faciny, Przesadzając owoce w ojczyste dziady» (В. Потоцкий).

Метафизическая ветвь барочной поэзии, предпочитая малые жанры, парафразы, лирические комментарии, активно разрабатывала и те жанры, которые ранее являлись особыми средствами художественного языка, как например, жанр эмблемы. Поэтики ставили эмблему в одном ряду с эпиграммами и особо указывали на ее способность вбирать в себя афоризмы, эпиграфы, притчи, сочетать античные и христианские мотивы. Собрания эмблем, ранее служившие архитекторам и живописцам, стали поэтическими книгами, как «Эмблемы» З. Морштына.

Эта поэзия выстраивала картину мира, где поэтические и религиозные измерения совпадали. В ней не было места реальному пейзажу, и пространство было символическим, как и входящие в него предметы¹¹. Каждый элемент этой картины мира имел множество значений, входивших в ряд оппозиций, среди которых основными становятся: небо/земля (небо именовалось «вечным отечеством»), Бог/человек, плоть (названия ей — «момент»)/душа, жизнь/смерть.

Эти оппозиции не скрывались под нагромождением метафор и эмблем, они были явлены в тексте. Читатель не должен был прилагать усилия, чтобы вытянуть их на поверхность. Напротив, они служили основным строительным материалом произведения, его смысловыми опорами и были вынесены на обозрение, как некогда архитекторами готического собора, ср. строение «Поединка христианского рыцаря» В. Потоцкого.

Помещая человека между временем и вечностью, духом и плотью, поэты видели в нем «тень и пар исчезающий» (С. Гроховский). Они представляли его в образе путника, шествующего к Богу или напротив, спешащего в ад, не взирающего на пестрое многообразие мира или погибающего в его тенетах. Человека на его пути в засаде поджидали разбойники («Rozbój duchowny na Drodze Zbawiciela», В. Потоцкий), окружали враги: Мир, «проклятый инструмент сатанинский», плоть и дьявол: «Świat, szatan, własne ciało bitwę z ciekiem wiedzie/a jakoż tu nie upaść, ktoś przepieczę będzie» (И.

Морштын). Или у В. Потоцкого человек «Z ciałem i światem chodzą, za pasy... wprół z serdecznymi Izami». Путь человека размещался одновременно в двух плоскостях, был направлен по горизонтали и вертикали: к небу и от колыбели до могилы.

Человек, то соответствие Космоса, «częstka maluczka tu Krótko żyjąca», т. е. микрокосмос, вел беспрестанный диалог с Богом, который выступал не только в привычных для религиозного сознания терминах. Бог мог появляться как амур со стрелами святой любви, как например, у С. Гроховского. Так в барокко происходило смещение образов, лексических средств. Выступал человек и как актер. Все люди — это «nag ręce persony ięgane» (И. Морштын). Соответственно мир представлял тогда сцену, театр, ср. «Театр жизни человеческой» П. Квятковского. Был он и шахматной доской, за которой ангел и черт играют на души человеческие. Мог мир объявляться тюрьмой для человека. Широко использовался известный топос: мир — книга.

Метафизическая поэзия существовала с направлением, выводившим лирического героя за пределы христианского космоса, но не противопоставляя ему, а только сужая предназначеннное человеку пространство. Так человек оказывался на одном уровне с другими людьми, вступал с ними в диалог, в то время как метафизическая поэзия — это диалог человека с Богом, который позднее трансформируется в искусство романизма; см. III часть «Дзядов», Малую и Большую импровизации Конрада.

В этой собственно лирической ветви поэзии человек не был соотнесен с высшими силами, не взаимодействовал с их персонификациями. Вместо сосредоточения на жизни души, характерного для поэтической теологии, поэты помещали человека в реальные измерения, в той плоскости, где по определению не было места совершенству (Д. Наборовский). Очевидно, что соотнесенность человека с христианской картиной мира не отрицалась, а только выносилась за скобки, хотя иногда и явно предполагалась, как у К. Твардовского, который один за другим издал два сборника «Lekcje Kupidynowe», «Łódź młodzi z nawałością do brzegu płyta», или в поэзии К. Ямковского.

Этот поэт воссоздает красоту преходящего мира и в жанре элегии оплакивает быстротечность времени. Заметим, что элегия была излюбленным жанром этого направления, но отнюдь не была закреплена за ним. Элегия могла появляться и в метафизической поэзии и служить тогда выражению раскаяния и покаяния, как, например, «Elegia pokutna do Pana Boga». То же происходило с сонетом, который мог обслуживать и метафизическую и собственно лирическую поэзию. Например, у Ст. Г. Любомирского жанр сонета оказался способным передать страдания и раскаяния грешника, за которого на кресте умер Спаситель. В то же время очень часто соблюдалось соответствие темы и жанра. Пример элегии и сонета, оказавшихся способными выразить любовь земную и любовь небес-

ную, оплакать возлюбленную и обратить слова прощания к земному миру перед лицом вечности — важный показатель еще одного движения, не сразу заметного, к новой художественной системе. Четкая зависимость темы от жанра оказалась нарушенной. Жанр приспособился к новым условиям.

Если в первом случае происходило вытеснение некоторых жанров при сохранении за ними их высокого ранга, то во втором случае налицо распространение жанра вширь, приобретение им больших прав, чем ранее. И то и другое есть проявление относительной свободы, которой ранее жанровая система не обладала.

Элегия, сонет — наиболее типичные жанры собственно лирической поэзии, дополнялись идиллией, которая, кстати, генетически связана с элегией. В жанре идиллии работали Ш. Зиморовиц, Б. Зиморовиц, Х. Хелховский и другие. Идиллия оказалась способной к вбирианию мотивов народной литературы, в первую очередь мотивов колядок.

Лирическая поэзия была открыта фольклорным влияниям, и в их взаимодействии рождается народная, городская песня. Песни, танцы, падваны — так в одном сборнике удачно был обобщен и подчеркнут тип функционирования этих жанров, а также указано на ту среду, где они функционировали, — явно городскую, испытавшую уже воздействие западной литературной моды. Эти песни обычно объединяются в сборники с замечательными, чисто барочными названиями, например: «Дама для утех юношам и девицам», «Сердечный колокольчик, на звук которого резво сбегаются юноши и девицы». Они отнюдь не сразу вместе с эпохой ушли из культурного обихода, доказательством чему служит II часть «Дзядов», где А. Мицкевич парофразирует одну из таких песен¹².

Движение к простоте формы, к жанрам народной и городской поэзии находилось в органическом взаимодействии с обратным, и может быть, более замеченным исследованиями, стремлением к принципиально усложненной форме. Так складывалась знаменательная для всей эпохи литературная игра, бывшая идеальным выражением отношения барочного поэта к искусству вообще, проявлением свободы художника, свидетельством совершенного владения поэтическим словом. В литературной игре слово оказывалось самодостаточным, и если не оторванным от смысла, то по крайней мере не выявляющим привычные с ним прочные связи. Оно легко вступало в различные, часто никоим образом не сополагающиеся тематические и семантические поля. Поэт исчерпывал все возможности его семантических передвижений, разъятия на составные части на уровнях морфологическом и фонетическом, пробовал налаживать любые, часто совершенно необычные синтаксические связи. В этом вихре экспериментов со словом высвобождалась творческая энергия поэта. В самом простом приеме, как, например, симметрическое построение композиции, он находил возможности создания

семантических взрывов. Строя метафору, поэт таким образом стягивал в ней различные традиционные мотивы, таким образом сводил различные художественные коды, что самые несложные фигуры начинали выглядеть замысловато и запутанно и требовали специальных усилий со стороны читателя. В пределах малого пространства, отведенного метафоре в поэтическом тексте, поэт моделировал особый вид поэзии, поэзии литературной игры.

В этой ветви барочного поэтического искусства его формальные показатели становятся основными в построении виртуозных произведений¹³. Поэтическую игру вел не только автор, но и читатель. Так «формировался еще один вариант отношения литературы и игры, отношения, которое реализовалось в акте чтения»¹⁴.

В этой игре жанр явно подчинялся требованиям слова, а не наоборот. Сложные поэтические фигуры охотнее всего размещались в жанрах «искусственной поэзии», к которым относятся раки, акrostихи, логограммы, анаграммы, загадки, стихи в виде геометрических фигур, пирамид, прямоугольников, кругов и проч. Они могли выступать как примеры поэтических упражнений и как подлинно художественные формы. Здесь жанр балансирует на границе литературы и науки о литературе.

Кроме того, «поэтические фейерверки» (В. Вейнтрауб) обогащали и жанры лирической поэзии, как в творчестве Я. А. Морштына. Две его книги «Лютня» и «Каникулы» в совершенстве представляют эту линию барочной поэзии. В сложной игре тропов снижаются темы лирических жанров: эпитафия оплакивает собачку возлюбленной, сонет обращен к девице легкого поведения. Я. А. Морштын принципиально не лиричен и заведомо отказывается, пусть от предусмотренных нормами эпохи, выражений индивидуального отношения к миру, за исключением одного — иронического. Он обыгрывает не только устоявшиеся формы, но и принятые обществом стандарты личностного поведения.

Важно, что поэт не только с полной свободой строит блестящие концепты и демонстрирует владение любыми жанровыми формами. Кроме того, он тонко чувствует такую важную примету своей эпохи как тенденцию поэзии выйти за пределы искусства.

Сделаем небольшое отступление. Пытаясь проследить те микропроцессы, которые, будучи собранными воедино, свидетельствуют о перестраивании жанровой системы поэзии барокко, можно обнаружить, что эти процессы своеобразным образом локализованы в общей картине искусства эпохи барокко. В первую очередь они происходят не в центре художественной системы и не касаются ядра поэтики. Они размещаются на периферии — известно, что именно периферия любого пространства культуры обладает наибольшей художественной энергией. Этим в значительной степени объясняется стремительное развитие в XVII — первой половине XVIII вв. прозаических жанров, никак не вписывавшихся в центр литературной

системы. Противопоставление центра и периферии актуально и для системы поэтических жанров. Удаленные от локализации неукоснительного следования правил построения идеального текста жанры ведут себя свободнее, и в первую очередь эта свобода проявляется в нарушении границ.

Декларативность призывов неуклонно соблюдать правила сталкивалась с тенденцией, ослабляющей их силу. Поэтическая свобода требовала все большего пространства, что прежде всего сказывалось в различных пограничных зонах. Например, там, где поэтическое слово испытывало чуждые влияния и было открыто действию иных принципов, принципов построения прозаических текстов. Кроме того «свободной» территорией оказывались границы самих поэтических жанров; сами они не изменялись, сталкиваясь друг с другом, но происходило их сращивание в пределах одного произведения. Поэтические жанры сближались и с не-поэтическими, мемуарами, дидактическими трактатами¹⁵.

Видимо, важную роль в активизации жанров в их пограничных зонах играла всеобщая для эпохи барокко тенденция к синтезу. Относительная жанровая неустойчивость оказалась для нее благодатной почвой, произведения *in mixto genere*, например, в музыке появлялись довольно часто¹⁶.

Существовала еще одна граница, которую поэтические жанры барокко стремились нарушить. Это граница, разделяющая искусство и действительность. Речь не идет о принципиальном уподоблении искусства жизни. Искусство вторгалось в жизнь, оставаясь самим собой, не утрачивая особенностей художественного языка, но и не сохраняя подлинно художественных интенций. Поэтическая техника в этом случае служила не истинному творчеству, а увековечиванию некоторых событий частной и государственной жизни, облегчала межличностные контакты и декорировала их. Панегирики в честь короля-победителя, приветствие в стихах по случаю приезда в город важного государственного лица, трогательные просьбы защитить от бедности и дать место — все облекалось в поэзию, но поэзию особую, оккзиональную. Учение в школах шло на пользу, но в данном случае, не поэзии, которая, превратившись в один из видов официального языка эпохи, не могла развиваться самостоятельно и только черпала из поэзии метафизической, лирической, поэзии литературной игры. Особенно последняя ветвь поэтического искусства оказалась пригодной для составления панегириков и эпитафий, генетлиаконов и эпиталам. Все эти жанры становились непременной частью официальных ритуалов и сами ритуализировались. Эти жанры не придерживались границ и легко сочетались между собой, видоизменяясь при этом, захватывая тропы и мотивы, ранее ими не использовавшиеся. Так происходило сближение идиллии и эпиталамы, их скрещивание с драматическими формами¹⁷. К поздрави-

тельным стихам по случаю бракосочетания, например, добавлялись стихи-загадки, акrostихи, фрашки.

Стихами откликались не только на важные события общественной и частной жизни. Стихотворными могли быть даже путеводители по городу, как «*Gosciniec, bo Opisanie Wraszawy*» А. Яжемского. Вся Варшава предстает в рифмованных строках этого поэтического путеводителя: ее дворцы и сады с фонтанами, скульптурами, рынки, церкви, банкеты.

Большое место в окказиональной поэзии занимали стихи на герб, которые, кстати, зачастую сливаются с панегириками.

Итак, эта ветвь поэзии предпочитает вымыслу правдоподобие и не ориентирована на создание подлинных художественных ценностей. Она приспособливается для своих нужд то, что уже вошло в литературный обиход. Эстетического переосмыслиения мира окказиональная поэзия не производит, зато она распространяет вширь достижения барочной поэтики, способствует усвоению их широкими слоями общества. Именно благодаря ей язык барокко становится понятным повсеместно, на нем начинают не только читать, но и писать. Конечно, окказиональная поэзия преимущественно остается в сфере культуры и не перешагивает границ собственno поэзии. Здесь слово не пережило тех глубинных изменений, которые делают его поэтическим высказыванием. Но при этом, так как преодоление границ на всех уровнях художественной жизни было знамением времени, иногда к жанрам окказиональной поэзии обращаются и подлинные мастера, как Я. А. Морштын или И. Морштын, который, вероятно, был автором «*Summarium wierszów*» и создал его для себя и друзей, не рассчитывая на широкий круг читателей, собрав фрашки, анекдоты, любовные песни¹⁹.

Окказиональная поэзия, выполняя требования всеобщего движения к синтезу, часто сочеталась с различными видами изобразительного искусства, в первую очередь, конечно, с искусством окказиональным, каким было устройство триумфальных арок, различные варианты декора интерьеров.

Значимой для жизни жанров барочной поэзии была тенденция объединения поэтических произведений в циклы. В какой-то мере жанр, не будучи изолированным и входя в некую последовательность, терял свою независимость и таким образом готовился к возможным преобразованиям. Эта тенденция характерна и для метафизической, и для лирической, и для поэзии литературной игры. Циклы могут иметь объединяющую их сквозную тему. Может их поддерживать как целое парадигма основных значений, общих для всех его частей. Противопоставление жар/холод выстраивает цикл «Каникул» Я. А. Морштына. Могут циклы организовываться на основе каталогизации. Таковы перечни королей. Не менее важным для образования цикла была рамочная конструкция, очерчивающая цикл как целое, заключающая его в своего рода ограду, что подчеркивается

наполненными не только поэтическими, но и литературно-теоретическими смыслами названиями типа: «Сад, или цветы стихов», «Сад фрашек», «Поэтический цветник» и проч. Как сад или цветник может быть дополнен новым растением, так и сборник такого типа всегда был открыт для дополнений.

Окказиональная поэзия также входила в сборники. Чаще всего они назывались сильвы (*sylvae gegrūt* или *olla potida*, или *vorago gegrūt*). Каждое название указывало на возможность смешения различных поэтических предметов. Как показывают последние исследования, сильвы отнюдь не были беспорядочными собраниями, а подчинялись некоей систематизации материала, в первую очередь тематической²⁰. Они объединяли также и некоторые жанры метафизической поэзии, лирической. Часто вмешали произведения политической, сатирической поэзии. Примечательно, что основным читателем сильв был сам автор. Кроме того, сильвы были рассчитаны на круг семьи, друзей. Известны многочисленные случаи, когда сильвы переписывались без особых изменений, иногда к ним делались добавления. И хотя подлинные поэты сокрушались по поводу по всеместного увлечения поэзией, сетовали на порчу родного языка.— «Jeszcze nie umie u kozy zawiązać chwostu,/ A już słowom ogony związuje, na rzeczy nie znając, jak sroka kolo plotu skrzuczy» (Б. Зиморовиц) сильвы долгое время оставались популярными.

Итак, современная жизнь и история, реальные персонажи с трудом входят в искусство и балансируют на границе с культурой церемониала, частично превращаясь в проявления общественного этикета. Основная функция жанров окказиональной поэзии — не поэтическая. Но тем не менее это они создавали фон для той поэзии, в которой литературный код сам становился литературой²¹. Таковы два полюса польской поэзии эпохи барокко, между которыми располагаются поэзия метафизическая и лирическая. Жанры их пока не взаимодействуют активно, не оказывают огромного влияния один на другой, но уже только то, что один и тот же поэт, как Я. А. Морштын или В. Потоцкий и многие другие свободно выступают в разных видах поэзии, предвещает значительные изменения в жанровой структуре, который XVII век еще только подготавливает..

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Аверинцев С. С. Античная риторика и судьбы античного рационализма//Античная поэтика. М., 1991, с. 17.

² Rysiewicz A. Retoryka a poezja, Wprowadzenie do retorycznej analizy literatury polskiej XVI wieku//Kultura żywego słowa. W., 1984. S. 107—108.

³ Rysiewicz A. Retoryka a poezja. S. 115.

- ⁴ Dziechcińska H. Rola i miejsce gatunku literackiego w procesie odbioru//Publiczność literacka i teatralna w Polsce. W., 1985. S. 54.
- ⁵ Цит. по: Крекотень В. И. Київська поетика 1637 року//Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI—XVII ст. К., 1981, с. 126.
- ⁶ Бахтин М. М. Ответ на вопрос редакции «Нового Мира»//Эстетика словесного творчества. М., 1978, с. 332.
- ⁷ Gostyńska D. Retoryka iluzji. Koncept w poecie barokowej. W., 1991.
- ⁸ Бахтин М. М. Слово в романе//Вопросы литературы и эстетики. М., 1978, с. 178—179.
- ⁹ См.: Гринцер П. А. Сравнительное литературоведение и историческая поэтика//Известия АН СССР. Серия лит. и яз. Т. 49. 1990, № 2, с. 101.
- ¹⁰ См.: Biblia a literatura. Lublin, 1986.
- ¹¹ Czyż A. Ja i Bóg. Poezja metafizyczna polskiego baroku. W., 1988. S. 13—14.
- ¹² Hernas Cz. Barok. W., 1980. S. 520.
- ¹³ Michałowska T. Staropolska teoria genologiczna, W., 1988. S. 145.
- ¹⁴ Сазонова Л. И. Поэзия барокко в славянских странах в свете исторической поэтики (западные, восточные и южные славяне). Славянские литературы. X Международный съезд славистов. М., 1988, с. 110.
- ¹⁵ Lobanova M. N. Музыкальный жанр и стиль. История и современность. М., 1990, с. 152—154.
- ¹⁶ Dziechcińska H. Rola i miejsce gatunków w procesach odbioru. S. 57.
- ¹⁷ См.: Mroczek K. Epitalanium staropolskie. Między tradycją literacką a obrzędem weselnym. Wr., 1989. S. 56.
- ¹⁸ Hernas Cz. Barok. S. 56—57.
- ¹⁹ См.: Zachara M. Twórca — odbiorca sylw szlacheckich w XVII wieku//Publiczność literacka i teatralna w dawnej Polsce. W., 1985.
- ²⁰ Fałecka B. Sztuka tworzenia. Podmiot autorski w poezji konceptowej polskiego baroku. Wr., 1983. S. 139

ПОЛЬСКАЯ СТИХОТВОРНАЯ ГАВЕНДА

Стихотворную (поэтическую) гавенду можно назвать оригинальной формой эпики, которая получила широкое распространение в литературной жизни Польши в период между восстаниями 1831 и 1863 гг. Это были шляхетские гавенды (с повествователем-шляхтичем и темой из жизни шляхты), которые преобладали вплоть до дебюта в 1844 г. Вл. Сырокомли (Л. Кондратовича), творца гминных, региональных — народных гавенд. Начиная с этого времени происходит интенсивное развитие жанра поэтической гавенды, как народной, так и шляхетской.

В прозе образцом шляхетской гавенды считались «Воспоминания Северина Соплицы...» (1839—1841) Генрика Жевусского, рассказы старого шляхтича о людях и событиях, с которыми его столкнула судьба, сложившиеся в живописную картину эпохи короля Августа III. Ее подлинности, выразительности и достоверности способствовал яркий образ рассказчика, а также стилизация языка, умеренно архаизированного, приближенного к повседневности, простоте, разговорности.

Среди стихотворных шляхетских гавенд широкую популярность приобрели «Приключения Бенедикта Винницкого» (1839) Винцентия Поля. Опубликованные впервые в «Розмаитостях», еженедельном приложении к «Газете львовской», они в течение семнадцати лет выдержали четыре издания. Это говорит не только о том, что автор угадал интересы и вкусы современников, сказалась, по всей вероятности, и общая тенденция литературного развития. Как раз тогда происходил расцвет прозаической гавенды, обращенной к «золотому прошлому». Произведениями Г. Жевусского и других авторов были определены главные особенности жанра. В. Полю в стихотворной форме удалось передать мировосприятие и ход мыслей сарматы-рассказчика, успешно стилизовать манеру повествования. Повествователь следует характерному для гавенды правилу, обязывающему подтверждать подлинность описываемого («я это видел», «мне рассказывали») и заверяет: «слушаи, рассказанные в этой гавенде, я слышал в молодости от Бенедикта Винницкого, приятеля моих родителей». Стихотворная гавенда начинается с описания дома воеводы Цетнера, который из иноземных краев привез «чужие растения и цветы» вместе с «чужими» обычаями. Героя гавенды он отправляет

с письмом к гетману Радзивиллу (этот персонаж часто встречается и в прозаических гавендах). У этого магната молодой человек более двух лет ждет ответа на письма, приятно проводя время. Между тем дома его ожидал отнюдь не ласковый прием. Как пишет в комментариях В. Поль, когда в бурсе (*kønwiccie*) школьную молодежь наказывали, то плеть или розги называли «политическими новостями» (*monitorami politycznymi*) Суровый отец встретил сына такими словами: «Ты еще не вырос из-под моей отцовской власти»:

«Ты еще не вырос из-под моей отцовской власти. Есть еще у меня тот самый монитор бочковский. ...Я научу тебя, сударь, ...приличиям. Нагло верхом наезжать на отца! Не почитать ни Бога, ни родителя! И в путь одеться в дорогую новую одежду! ... И к тому же святую вигилию не блюсти!»¹

Здесь перечислены все прегрешения молодого Винницкого: и с коня не слез, и в ноги не поклонился, и вырядился в дорогу, да и от ужина не отказался в канун святого праздника, когда предписан строгий пост. Нарушены все традиции и обычаи, на страже которых стоит старший Винницкий. А потому сын был бит и посажен в тесную каморку на четыре недели на хлеб и воду. «Воля старших» — вот основная моральная и правовая норма не только для Винницких, но и для автора этой и последующих гавенд, для которого «свята отцовская рука, которая карает». Поль отнюдь неставил своей задачей подвергать критике образ жизни старой шляхты. Наоборот ему импонировали живописность, красочность, характерность, «поэтичность» прошлого, контрастирующие с прозой, банальностью, пресностью современной поэту действительности.

Как отмечает профессор М. Янион, Поль хорошо знал и умело использовал художественные конвенции гавенды: местный колорит, индивидуализацию персонажей, лексику определенной среды². В «Приключениях Бенедикта Винницкого» еще нет открытого морализаторства, которое в других гавендах Поля нарушает их художественную целостность и гармонию. М. Янион называет «Приключения Бенедикта Винницкого» «шедевром сарматской стилизации». Такая стилизация означала сознательное сохранение дистанции между автором и героем. Рассказчик здесь ориентирован на конкретику, язык его прост с точки зрения синтаксиса, но богат пословицами, разного рода идиомами, архаизмами.

«Очарование рассказа» (слова поэта Ф. Фаленьского) и его простота должны были привлечь и заинтересовать слушателя и читателя:

Począłem rzecz swoją dyskursem statecznym
Gdzie bywał, com widział po świecie, com robił
I czegom się uczył, i w com się sposobił,
I jakie gdzie dwory, i jakie gdzie kraje
I jacy panowie, i jakie zwyczaje³.

«Начал я свой рассказ беседой солидной, где был, что видел на свете, что делал, чему учился, к чему готовился, и какие где поместья и края, какие господа и какие обычай».

Особый интерес в «Приключениях Бенедикта Винницкого» представляют комментарии автора. Так, например о Кароле Радзивилле, одном из богатейших магнатов XVIII века, рядом с именем которого всегда добавляли его прозвище «пане коханку», Поль писал: «Это самый популярный человек своего времени, может быть, образец популярности польского пана того времени. Забавные истории, которые он сам сочинял, до сих пор кружат между шляхтой и сельским людом на Литве. Ложь его содержит много иронии, а в композиции — много поэтической смелости. Когда он сочинял эти басни — а минута вдохновения всегда приходила после обеда и в шуме придворной жизни — в это время он обычно говорил: «Ради бога, тихо, тихо! Раздвидл сочиняет»⁴. В иных комментариях можно обнаружить элементы этнографизма, сведения о местных обычаях и т. п. Так, к строке, в которой упоминается крыльцо, Поль написал миниисследование: «Крыльцо при входе в замок, крылечко с окошком в деревянных домах — характерная и своеобразная черта нашего домостроительства (...) Чем была корона для шляхетского герба (...), тем было крыльцо для дома, для усадьбы. Отсюда расходились приказы, к нему приходили с венком и поклоном все село (громада), здесь велась беседа, когда в доме было тесно или жарко; около него были последние благословения и прощания и посошок, здесь встречали. Выражение «родимый порог» содержит в себе нечто сентиментальное, чего нет в другом месте. «Чересчур высокий порог» означало господский дом, не каждому доступный»⁵.

Выбор темы для «Приключений Бенедикта Винницкого» свидетельствует о том, что в поэтических интересах Поля произошли кардинальные перемены. В прежних его произведениях главными были картины и проблемы современной поэту жизни, героями выступали простые люди. Теперь же он от настоящего обратился к прошлому, от простонародья — к шляхте, от хаты — к панскому поместью. В «Картинах из жизни» Поль писал о том, что надо сохранять память о прошлом, беречь традиции, по которым можно больше узнать о своей истории, нежели по сухим сочинениям, хроникам и документам. Чтобы «не замутить чистый источник», он рекомендовал не вносить поправок в гавенды, слышанные от старых рассказчиков. Но, как справедливо замечал историк литературы М. Манн, анекдот, шутка, фацеция не могут стать темой целой поэмы⁶. (У Мицкевича в «Пане Тадеуше» история Домейко и Довейко лишь фрагмент). Многие польские литературоведы ставили сочинение Поля в один ряд с прозаическими произведениями, с упомянутыми выше «Воспоминаниями Северина Соплицы» Генрика Жевусского, со старопольскими гавендами К. В. Вуйчицкого, которые он опубликовал в журналах или рассказывал в многочисленном кругу приятелей. Сам Поль знал множество анекдотов и шляхетских историй.

Известно, что гавенда — наименее претенциозная форма и жанр,

допускающий всевозможные отступления от темы. Автор, называя свое сочинение гавендою, подчеркивая, что он повторяет только то, что слышал, освобождает себя от упреков, связанных с особенностями композиции.

Критики по-разному встретили сочинение Поля: одни видели в нем идеализацию «мелкопоместного деспота», который тираничит своего сына (К. Уейский), «наивную неморальность» (В. Спасович), другие, как поэт Фелициан Фаленьский, увидели в этой гавенде «шедевр, который восхищает мастерским колоритом, удивительно умелой композицией, но особенно неподражаемой простотой изображения. Там во всем блеске выступает очарование рассказа»⁷. Даже на этих немногочисленных примерах видно, что одни оценивали гавенду Поля исключительно с точки зрения идеологии, мировоззрения, морали. Для других же важнее была художественная сторона сочинения.

В других своих гавендах («Сенаторское согласие», «Сеймик в Сондовой Вишни») Поль стремился изобразить как можно больше персонажей старой шляхты, «выводя их из прошлого», представить во всей яркости их жизнь и традиции. Реализация этого замысла приводила к апологии давних времен. Тексты гавенд и даже комментарии к ним носят морализаторский характер. По мнению Винницкого (этот персонаж остался и в позднейших гавендах), современники его молодых лет руководствуются любовью к ближнему. Основная форма регулирования отношений между богатыми и бедными — милосердие, помощь вдовам и сиротам.

Как считал автор гавенд, «подлинно человеческие отношения между городским, шляхетским и землемельческим (kmiecy) сословием» брали свое начало в «в глубоко религиозном чувстве справедливости».

Стычки, драки, попойки в шляхетской среде Поль рисует со снисходительной улыбкой. Не вызывают его возмущения и проявления подобострастия, угодливости, раболепия шляхты по отношению к магнатам. В отличие от гавенд Жевусского, а также собственных «Приключений Бенедикта Винницкого», Поль не сохраняет теперь дистанцию между автором и повествователем. Он восхищается своим героями, солидаризируется с ним, верит в возможность моральной реабилитации шляхты. По мнению Поля, раскаивающийся шляхтич может сделать очень много добра, тем самым искупив все зло, которое сотворил. Первообраз такой моральной конструкции, позже достаточно банализированной, создал в образе Яцека Соплицы Адам Мицкевич. Эта традиция возродится в исторических романах Сенкевича: шляхтич, погрязший во зле, сможет искупить свою вину каким-либо красивым жестом или подвигом на службе отчизне, покаянием в монастыре, геройством на поле боя.

«Тайна влияния Поля на современников,— писал Генрик Сенкевич⁸,— для нас уже не является тайной (...). Мы смело можем

предположить, что только тот не может объяснить это влияние, кого совершенно удовлетворяет современность. В традиции люди видели столько же плохого, сколько и Поль, но фактом есть то, что нам только это прошлое и осталось, это полностью наше — поэтому мысль и сердце охотно улетают в эту единственную область, скорбят над ее злом, укрепляют себя ее добротой». Эти слова Сенкевича во многом объясняют причины популярности не только сочинений Поля, но и жанра гавенды в целом.

Опасение утратить национальную самобытность вело к безоговорочному стремлению сохранить реликвии прошлого. Уже в 1829 году автор «Курса поэзии» Юзеф Коженевский писал: «Оригинальная поэзия должна быть отражением картины обычая, религии и национальности народа»⁹. Однако для некоторых «рифмоплетов», по словам поэта и публициста Александра (Лешека) Дунина-Борковского, восхваление прошлого становилось конъюнктурой, сводилось к «рассказу гладкими рифмами о каком-нибудь национальном событии»¹⁰.

В стихотворной форме излагались не только документы об отдельных исторических событиях, но и, например, отрывки из популярных в то время дневников Яна Паска, мазовецкого шляхтича (они охватывали период с 1656 по 1688 год). Использование исторических материалов, разнообразных источников, сообщение о якобы найденной рукописи, призванное мистифицировать читателя или слушателя, было литературным приемом, характерным как для прозаических, так и стихотворных гавенд. Это был прием не новый, но довольно широко распространенный.

Прослыть национальным поэтом, по мнению А. Дунина-Борковского в то время было легко, обратясь к историческим материалам или их стилизации и используя «несколько устаревших выражений»¹¹. Злословия и преувеличивая, Борковский, тем не менее, был недалек от истины.

Юзеф Игнаций Крашевский в статье «Слово об обработке гминных преданий» замечал: «Теперь эпоха сбора материалов, частичной и как бы ремесленной его обработки»¹². Тем самым он как бы признавал и одобрял имитационность современной ему поэзии, ее вторичность. «Не годится только обрабатывать (гминную поэзию), нужно творить в ее духе». Творить в духе гминной (т. е. народной) поэзии... А известный критик того времени Михал Грабовский справедливо считал народную поэзию «*kreacją skończoną*» «законченным творением» и предостерегал от перенесения поэтического мира народной поэзии в иную поэтическую стихию (профессиональную)¹³.

Тем не менее на гминных преданиях, легендах, балладах были основаны произведения, относящиеся к так называемым народным гавенда. Один из наиболее известных мастеров стихотворных гавенд Владислав Сырокомля (Людвик Кондратович, 1823—1862) многие из своих сочинений стилизовал под народные. Но обычаи, моральные

устои, реалии сельской жизни представлены и в гавендах, названных автором шляхетскими (например, «Кусок хлеба»). Патриархальная деревня Сырокомли это средоточие всех достоинств народа. Как в его гавендах, так и в сочинениях других авторов, отражена не столько реальная действительность с ее проблемами, сколько традиционная мораль, обычаи, представления гмины. Народность для Сырокомли не связана с радикальными взглядами, скорее всего это литературное, «балладное» представление о происходящих в мире конфликтах, борьбе добра и зла. Тем не менее можно говорить об эволюции гавенд Сырокомли в плане нарастания в них реалистических тенденций.

Перу Сырокомли принадлежит и ряд гавенд, основанных на пословицах и поговорках (например, «Фрагмент о Филипе из конопли»). Поэт понял поговорку («выскочил, как Филип из конопли»), как образную характеристику непродуманных действий, и поэтому поступки его героя-демократа крайне необычны для того общества, в котором он живет и действует. Некоторые гавенды А. Плуга, В. Шимановского и др. также основаны на пословицах. Любопытно, что, как заметил автор работы о рифмованной гавенде Кшиштоф Стемник, если в гавендах стилизованных под гминные, народные предания, народ является хранителем морали и всех лучших черт нации, то в гавендах для народа, примитивных, якобы приближенных к уровню народа, моральное поучение основано на идее примирения и солидарности всех сословий¹⁴.

Нередко жанр сочинения, его тематические рамки раскрываются или в названии, или в подтитуле. Так, например «Спорный вопрос» («Dyferencja») Сырокомля определяет как провинциальную гавенду, а «Кусок хлеба» — как шляхетскую. «Сельская школа» обозначена просто как гавенда. В «шляхетской гавенде» Благородный Ян Дембортава автор в «прелюдии», обращенной к читателю, признает правдивость, но «стихотворную бедность» (prawdziwa, w gzymtowrocze koncepta uboga) гавенды. Нередко авторы стихотворных гавенд кокетничают с читателями, называя свои сочинения легкими, мимолетными («ulotnymi»). И тогда и в названиях стихотворных сборников появляются «пылинки» и «эфирные, мимолетные строфы». Для этого периода развития литературы в стране характерно появление жанров-миниатюр; думам соответствовали думки, картинам — картички, гавенданам — гавендки. Как справедливо замечает польский исследователь, тема провинциальной жизни, мелкие, миниатюрные формы, повестушки и гавендки, «повышение провинциальной жизни до ранга идеала, что характерно для поэтов гавенды, подчеркивание неуклюжести сочинения — все это является проявлением той тенденции, на противоположном полюсе которой находится романтическая экспрессия духовности, художественная сублимация поэтического представления»¹⁵.

Несмотря на признание многими критиками и исследователями

польской литературы аморфности жанра гавенды, стихотворная ее форма имеет свои каноны. Одним словом из них является зачин, интродукция, где нарратор просит внимания или уверяет в правдивости своего рассказа. Подобные «прелюдии», вступления характерны для многих гавенд Сырокомли. В «Благородном Яне Дембопоге» автор обращается к «милому читателю»:

Otoż podanie z jednej litewskiej krainy
Składam dzisiaj w twe réce, czytelniku miły

Здесь же сообщается и содержание будущей истории:

O rotmistrzu pancernym i jego mogile.
I jak się úpiorem bló kał przez lat tyle,
O starym Dęborogó w z Brochwicami sporze,
I o zgodzie serdecznej, o definitorze¹⁶.

В первой части гавенды «Кусок хлеба» поэт не только обращается к своим собратьям, но и излагает свое кредо, говоря о том, что поэт должен «слушать, как бьются братские сердца» («słuchać, jak serce waszych braci ruka»)¹⁷, что он призван «честно и свято рассказать о блеске каждого цвета» («barwy»), «о каждом движении малого атома, как бы в микроскоп рассматривая и слезу и сорванный в литовском поле цветок. Это напоминает так называемую «фламандскую»», интерес к мельчайшим подробностям, за которую работал Ю. И. Крашевский.

Иногда во вступлении к гавенде автор знакомит читателя с историческим фоном событий (например, гавенда «Старые ворота»). Порой введение является просьбой о рассказе или обращении к пассивному слушателю. Так, в некоторых гавендах Сырокомли («О Заблоцком и мыле», «Пан Марек в аду» и др.) присутствует некий пан Якуб, пассивный слушатель, к которому не раз обращается рассказчик:

«Пан Якуб, узнай сначала:
Не люблю я наших жалоб.
...Чья ж вина, коль сам ты глуп?
Ну, не так ли, пан Якуб?»¹⁸

Нередко интродукция в гавенде нужна для определения места действия. Чаще всего это беседа у огня. Один из участников беседы рассказывает, а все остальные слушают. Это традиционный зачин характерен как для стихотворных, так и для прозаических

гавенд. Место действия играет определенную композиционную роль. Рассказчик и слушатели собираются по воскресным дням либо дома, либо на ярмарке или в корчме. Язык рассказа прост, в нем как правило отсутствуют поэтические приемы. Центральную часть гавенды составляет рассказ о каком-либо событии, забавная или поучительная история, анекдот. Всевозможные отступления от темы, забывчивость рассказчика («О чём, бишь я? Ах, да...»¹⁹), упоминание о несовершенстве рассказа — все это естественные особенности беседы, непринужденной болтовни. А кроме того, этот прием нужен для обозначения преклонного возраста «гавендейца», который нередко просит о снисходительности к своим присклонным годам:

At, zwyczajnic, stary człowiek,
Wybaczcie niedołę dze²⁰.

Заканчивается гавенда, как правило, либо эпилогом, как во многих сочинениях Сырокомли, либо вопросом «Ну и что вы скажете?», «Не так ли, пан Якуб?». Предполагается какая-либо реакция слушателя, но он остается, как правило, пассивным, и рассказчику приходится прибегать к сентенции, как скажем, в гавенде «Пан Марек в аду»: «Так знайте,— бог холуяства не простит вам»²¹. В концовке же «Филипа из конопли» автор, словно бы вспомнив о необходимости подтверждать подлинность рассказа, в соответствии с поэтикой гавенды, объясняет читателю:

Безвестный человек, слыхавший эту повесть,
В своем календре все записал на совесть,
По-польски кое-что, а больше по-латыни.
Тот старый календарь мие подвернулся ныне;
Я рукопись прочел и стиль ее поправил,
Но к этой притче я ни слова не прибавил...²²

В шляхетской гавенде чаще всего речь идет о происхождении героя, его молодых годах, которые вспоминаются как самые прекрасные, как утраченный рай, «золотой век», еще не затронутый скверной новых времен. Повествуется об отъезде в школу, на службу при дворе или на войну. Покинувшего отчий дом ждут всевозможные приключения. На смену сельской идиллии приходит жизнь, полная бурных событий и соблазнов. О школьных годах идет рассказ в «Отрывке воспоминаний пана Якуба» А. Плуга, в ряде гавенд Сырокомли. Мотив службы при дворе магната представлен в «Дневнике Бенедикта Винницкого» В. Поля.

Чаще всего основной формой рассказа было воспоминание. А героем был не живой, «взятый из жизни» персонаж, а некий «шляхтич вообще», такой, которого можно отнести к реликтам прошлого, его «памятникам». Стереотип сармата как бы воплощал в себе образ мыслей, особенности поведения, обычаев всего сословия. Такой шляхтич ненавидит все современное, модное, иностранное,

с недоверием относится к печатному слову, ко всем тем, кто хочет изменить старые нравы и обычаи. Словом, это консерватор. Он высокого мнения о себе и своем положении в обществе, он господствует в своем патриархальном мире, он «равен воеводе». Правда, нередко подчеркивается и его стремление быть частью шляхетской общности. В гавендах описываются местные сеймики, праздники, приемы, всевозможные съезды гостей на семейные торжества.

К стереотипам жанра гавенды можно отнести мотив противопоставления молодого шляхтича старому суровому отцу. Конфликт поколений здесь представлен иначе, чем у романтиков. У романтиков молодой человек, поэт выступает как носитель всего нового, прогрессивного. В стихотворных гавендах молодое поколение представлено пассивным, плохо приспособленным к жизни. Нравственный идеал отстаивает «свидетель славного прошлого», старый шляхтич. Так в стихотворной гавенде отстаивается принцип консервативного традиционализма.

В стихотворной, как и в прозаической, гавенде преобладает рассказ от первого лица, рассказ «о себе». Он носит характер импровизации. Так, в гавендах Сырокомли во вступительной части нередко выступает певец, лирник и лишь потом рассказ ведет основной нарратор, «гавендяж». Гусляр, бандурист, волынщик, «лирник»—певец — популярная фигура в литературе рассматриваемого периода. Такой «сельский певец-лирник», воспевающий польскую провинцию, приходит на смену романтическим «пророкам», определяя иные идеалы и иной уровень поэзии. (Это не значит конечно, что из поэзии исчезли «пророки» и «глашатаи»). Если «пророк» протестовал против современной ему действительности во имя свободы, национальной и личной, то сельский певец отвергает современность, как правило, во имя прошлого. Идеализация прошлого в стихотворной гавенде несет в себе некий элемент поэтизации. С ним связано сентиментальное чувство, меланхolia, что и составляет эмоциональную основу гавенды. С воспоминанием о прошлом, его идеализацией связано сожаление, сетование по поводу современности, ее нравах. Если можно говорить об идеологической основе поэтики гавенды, то это мифологизация прошлого, противопоставление городу деревни, провинции, культ патриархальности, «*swojskości*» — «своего», привычного, родного. Против увлечения чужеземным не раз выступал Сырокомля:

Не гонись за иностранным,
Если немцам иль британцам
Подражать начнет поляк,
Попадет как раз впросак.
По у нас привыкли сроду
Уважать чужую моду,
Все чужое нам милей,
Точно мы других глупей.²³

Настроением, охватившим общество после поражения восстания 1830 года, соответствовал жанр думы (думки), широко распространенный в рассматриваемый период. Для этого жанра характерна поэтика воспоминания и связанные с ней сентиментальность, чувствительность, трогательность. Поэт в таких сочинениях — печальный певец прошлого. Уход в прошлое, его воспевание и идеализация стали компенсацией нереализованных целей и планов борьбы за национальную независимость. Как писал автор «Курса поэзии» (1829) Юзеф Каженевский, назвавши жанра думы «прописходит от думания, которому обычно сопутствует грусть и печаль, поэтому почти в каждой думе господствуют чувства печали и меланхолия»²⁴.

Можно предположить, что поэтика думы оказала влияние на поэтику гавенды. Создатели гавенды, как и думы, рассчитывают на сочувствие, или подчас даже слезы, своего слушателя. А сентиментальность, чувствительность, меланхолия способствуют лиризму этого жанра. Иллюзию лиричности создает подчас и обращение к умножительным формам, как например, в одной из гавенд Сырокомли:

Czasem zapłacze widzoc, jak przy matce
Julę się pszczółki w wesołej gromadzie-
Bo moja chatka w pamięci mi stoi²⁵.

Чувствительность и трогательность характерны для многих персонажей гавенд Поля и Сырокомли. Определение «*rzewnic*» — трогательно, сентиментально, чувствительно — одно из самых распространенных у этих авторов. Так, например, в гавенде Сырокомли «Старые ворота» ксендз Петр Скарга и молится, и сострадает, и спрашивает *rzewnic*. Гавенде, надо полагать, близка раннеромантическая форма эмоциональности, которой еще близки традиции сентиментализма, с его чувствительностью, вздохами и слезами.

Стихотворная гавенда не создала устойчивой и жесткой версификационной формы. Авторов мало занимала формальная, художественная сторона их сочинений. Разговорный язык Поль передавал двенадцатисложником (амфибрахического типа). Наиболее распространенными силлабическими размерами были восьмисложники, десяти-, одиннадцати- и тринадцатисложники. Силлоботоника была представлена двенадцатисложником и восьмиложником (трохеическим). Авторы гавенд не стремились к архаизации стихотворных форм для передачи исторического колорита.

Что касается рифмы, то в «Приключениях Бенедикта Винницкого» нередко встречаются примитивные глагольные их формы: *wiedział/siedziała*, *chorował/hodował*, *wystawić/wyprawić*, *siedziała*, */opowiedziała*, *widywał/śpiewał*, *pisywał/przyśpiewał*, *wodzić/*

/pochodzić, chwalić/palić, wypalił/pochwalił, zasadził/zdrodził etc. Обилие их в какой-то мере свидетельствует об ориентации на рифму старопольской поэзии. Носовые гласные поэт часто рифмуется с открытыми иносовыми: pod błońq/ropo, złote/robotę, kichanq/zwaną, wlećq/daleko. Любопытно посмотреть, как рифмуется часто встречающееся имя магната Radziwiłł/dziwiłł, Radziwiła/miła/ była/ /wiręciła/co siła, prysyła. Некоторые пары слов рифмуются особенно часто: «kraju/zwyczaj, dokoła/kościola.

Для Сырокомли наиболее типичными были одиннадцатистройки и тринадцатистройки. Современники отмечали необыкновенную легкость его версификации. Поэт считал, что у него это врожденный дар. Он писал быстро и нередко без отделки и поправок отдавал свои стихи в печать. Это был типично гавендовый стих, плавный, легкий, с простыми, незатейливыми рифмами. Приведем несколько примеров из гавенд «Урожденный Ян Демборт» и «Кусок хлеба», среди которых есть совсем небанальные и даже изящные рифмы: razy/krajobrazy, chwyla/rodowita, blasku/obrazku, sina/sosnina, głęboko/oko, świata/fregata, kopie/Europie, żytem/Madrytem, siedziby/niby, lato/lodo-wato, znieważa/żeglarza, zapomina/Litwina, moj Boże/Zaporóże, lesie/pnie się, poranny/panny, oczy/ochoczy, pacierze/bierze, sędziwy/niwy etc.

Простота и задушевность отличает не только лирику, но и гавенды Сырокомли. Критик Александр Тышинский назвал Кондратовича-Сырокомлю «поэтом сердца»²⁶. Историк литературы А. Брюкнер сравнивал стихи Сырокомли с чистым, здоровым, освежающим источником: «Они вышли из литовских традиций, пронизаны наднеманским ветром лесов и нив, обошли весь народ. В них нет ничего провинциального, разве что в языке»²⁷.

Современные критики и литературоведы более суровы в оценках стихотворных гавенд Поля и Сырокомли, но и они не сводят их к «музейной коллекции стереотипов национального воображения», а определяют как часть национальной культуры, обусловленной историческими обстоятельствами²⁸.

Итак, генезис жанра гавенды восходит к устному рассказу. Подражание устной форме рассказа во многом определяет специфику жанра, стилизацию языка, скромность поэтических средств. В устной речи редко обращаются к метафоре. Поэтому ее нет и в гавенде. В арсенале поэтических средств поэтической гавенды — повторения и сравнения. Наивной формой поэтизации можно назвать обращение к уменьшительным формам. Описывая родимые места, привлекая топографические реалии, рассказчик как бы отождествляется со слушателем. Картинки жатвы, различных праздников, повседневной жизни селян способствует близости рассказчика и к слушателю, и к тем местам, о которых идет речь. Это создает атмосферу «swojskości», «домашности».

Для стихотворной гавенды характерно обращение к читателю,

чаще всего провинциальному, которого интересуют всевозможные истории, анекдоты, сплетни. Читатель становится и «свидетелем», и судьей рассказываемой истории. Автор представляет себе читателя или слушателя, который сопереживает, близко к сердцу принимает его рассказ. Гавенда рассчитана только на такую реакцию:

A dobrzy ludzie zbiorą się gromadnie
Posłuchać pieśni, westchnąć po kryjomu.
A gdy się słuchacz roczuli, rozmarzy,
O! wtedy dobre żniwo dla pieśniarzy.

«Для песняров жатва хороша, когда слушатель расчувствуется, умилился».

Жанр гавенды близок к думе, и балладе. Как и дума, гавенда чаще всего обращается к исторической теме. Как и баллада, народный, гминный ее вариант нередко основан на народных источниках. Но если баллада насыщена элементами таинственного и иррационального, то для гавенды характерно стремление подтверждать подлинность событий. В этом жанре нет метафизической тайны бытия, байронического героя романтической поэмы. Он не ограничен строгими хронологическими рамками в отличие от «поэтической повести», которая, в основном относится к ранней фазе романтизма. Польский исследователь К. Стемпник считает, что прозаическая гавенда более поэтична, чем стихотворная³⁰. Последняя представляется ему искусственным копированием прозаической парадигмы. Стихотворная гавенда, как это ни парадоксально, в большей степени, чем прозаическая, опирается на каноны поэтики, а описательность, противопоказанная жанру, в стихотворной его разновидности представлена в гораздо большей степени. Чтобы рассмотреть и оценить жанр стихотворной гавенды вероятно нужна призма так называемой популярной литературы. Конкретика поэтических средств стихотворной гавенды рассчитана на массового читателя, мелкую шляхту. Тем не менее, следует подчеркнуть, что гавенда, будучи исторически определенным жанром, одновременно является одной из универсальных форм наррации.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Pol. W. Wybór poezji. Wr., 1963, s. 241.

² Janion M. Wstęp do: Pol. W. Wybór poezji, s. LXX.

³ Pol. W. Op. cit., s. 245.

⁴ ibid, s. 225.

- ⁵ Ibid, s. 230.
- ⁶ Mann M. Wincenty Pol. T. Kr., 1904, s. 360.
- ⁷ Janion M. Op. cit., s. LXX!.
- ⁸ Ibid, s. CI.
- ⁹ Korzeniewski J. Kurs poezji. W., 1829, s. 34.
- ¹⁰ Stępnik K. Poetyka gawędy wierszowanej. Wr., 1983, s. 24.
- ¹¹ Ibid, s. 39.
- ¹² Ibid, s. 40—41.
- ¹³ Ibid, s. 42.
- ¹⁴ Ibid, s. 47.
- ¹⁵ Ibid, s. 61—62.
- ¹⁶ Syrokomla W. Wybór poezji. Kr., 1922, s. 128.
- ¹⁷ Ibid, s. 245.
- ¹⁸ Кондратович Л. Избр. произведения. М., 1953, с. 93.
- ¹⁹ Там же, с. 110.
- ²⁰ Syrokomla W. Poezje. Wydanie zupełne. T. 1. W., 1872, s. 207.
- ²¹ Кондратович Л. Ук. соч., с. 114.
- ²² Там же, с. 127.
- ²³ Там же, с. 104.
- ²⁴ Korzeniewski J. Op. cit., s. 144.
- ²⁵ Syrokomla W. Poezje. W., 1974, s. 105.
- ²⁶ Biblioteka warszawska, 1872.
- ²⁷ Brückner A. Historja lit., W., T. 2, s. 241.
- ²⁸ Janion M., Op. cit., s. CXLIV.
- ²⁹ Syrokomla W. Wybór poezji. Kr., 1922, s. 246.
- ³⁰ О прозаической гавенде см.: Bartoszyński K. O amorfizmie gawędy. (Uwagi na marginesie «Pamiótek Soplicy») w: Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntowi Szwejkowskiemu. Wr., 1966; Szmydtowa Z. Poetyka gawędy. W: Studia i portrety. W., 1969; Maciejewski M. Poetyka-gatunek-obraz. W kręgu poezji romantycznej. Wr., 1977.
- О стихотворной гавенде кроме указанных работ см. так же: Szmydtowa Z. Czynniki gawędowe w poezji Mickiewicza. Pamiętnik Literacki, 1948.

СОНЕТ В СЛОВАЦКОЙ ПОЭЗИИ XIX—XX ВВ.

История сонета насчитывает более семи столетий. Зародившись в Италии (XIII в.), он проникает впоследствии в другие европейские литературы, в том числе славянские, и до сих пор является одной из наиболее распространенных «строгих» форм поэзии. Существует несколько канонизированных схем сонетной композиции, которые сводятся соответственно к итальянскому, французскому или английскому (шекспировскому) типу сонета. Важно подчеркнуть, что сонет — не просто 14-строчное стихотворение с определенным строфическим построением. Композиция классического сонета тесно связана с его содержательной логикой. При всех вариациях, которые знает сонетная форма, в ней сохраняется оппозиция двух частей, размышления и заключения (в итальянско-французских вариантах — противопоставление октавы и сектета). Английский исследователь Дж. Фуллер пишет о сонете: «Существует множество экспериментов, приспособляющих его схему рифмовки к определенному поэтическому дарованию, а его история насыщена примерами блестательных отступлений от нормы...»¹ Таким образом, эта форма оказывается емкой и последовательной в содержательном плане, строгой и одновременно гибкой — в формальном. Каждый сонет самодостаточен, и вместе с тем традиционными стали сонетные циклы, внутри которых действуют разнообразные смысловые и композиционные отношения. Изначально сонет был связан с любовной тематикой, но со временем исчерпываются содержательные возможности сонета.

В словацкой поэзии XIX—XX вв. сонет стал самой популярной из классических форм строфики. Сонет в словацкую литературу под влиянием немецких романтиков и Й. Юнгмана ввел в 1814—1816 гг. Павел Йозеф Шафарик. Однако подлинное начало словацкой сонетной традиции положил Ян Коллар (1793—1852). Его лирико-

¹ Имеется в виду восьмистишие в сонете, а не законченная строфическая форма с тем же называнием.

патриотическая поэма «Дочь Славы» (первое изд.— 1824, второе — 1832) составлена из сонетов, число которых постепенно достигло 645. Это классическое произведение словацкой литературы, объединяющее в себе классицистические и романтические тенденции, уже неоднократно подвергалось научному анализу². «Дочь Славы» явила уникальной для своего времени попыткой создания объемного лиро-эпического произведения в сонетной форме. Поэма стала главным творением Коллара; он несколько раз возвращался к этому тексту, существенно дополнял его, что было связано с уточнением идейного замысла поэмы и влекло за собой композиционные сдвиги.

Основой «Дочери Славы» послужили сонеты любовного характера, опубликованные в сборнике «Стихотворения» (1821). В первом варианте поэма состояла из трех песен, в окончательном — из пяти. Поэма пронизана основной идеей Коллара — идеей славянской взаимности, аллегорически выраженной в хрестоматийных строках 271-го сонета: отдельные славянские народы представляются лирическому герою металлами, из которых он хотел бы отливать единую мощную статую.

Идейно-композиционным центром произведения стала Дочь Славы, мифологизированный образ, олицетворяющий одновременно и возлюбленную лирического героя, Мину, и идеальную славянскую деву, покровительницу угнетенных народов, и идью грядущего национального освобождения и расцвета славянства. Поэма отличается известной композиционной свободой, так как основной сюжетный прием автора — рассказ лирического героя, а затем Мины (Дочери Славы) о путешествиях по славянским землям, по славянскому раю и аду (здесь несомненна связь с традицией Данте). Это позволяет непринужденно связывать воедино сонеты описательного и медитативного характера, эпические фрагменты и лирические отступления, размышления о прошлом, настоящем и будущем славянства. Центральный образ Дочери Славы становится основой взаимопроникновения любовных и патриотических мотивов, сплетения лирического и эпического, что было новым и принципиально важным явлением в словацкой поэзии, отзвуки которого заметны и по сей день.

Части поэмы носят названия рек, реальных и мифологических; это связано с избранной поэтом формой путешествия (по сути, не только в пространстве, но и во времени), но отражает и особенности композиции — свободное и вместе с тем целенаправленное «перетекание» мотивов и образов, не имеющее жесткой структуры. Однако построение поэмы отмечено и чертами классицистической стройности (например, изначально равное, а затем — приблизительно равное, соразмерное число сонетов в каждой песне). К таким чертам относится и строгое следование одной и той же сонетной схеме (изредка встречаются незначительные вариации в терцетах): Abba Abba CdC EdE. Метрической основой сонетов Коллара был пятистопный хорей (в то время как словацкие романтики обратились

к силлабическому стихосложению, и только в эпоху реализма произошло возрождение силлабо-тонической системы). Классицистическое начало проявилось и в дидактической направленности многих сонетов, в показательном разделении персонажей «поля» и «сада»: «Ад — предателям, небо — славянам верным»³. Поэма насыщена аллегориями, условными приемами, важную роль в сюжете играют мифологические персонажи (прежде всего бог Милск, спутник лирического героя и комментатор происходящего).

При этом в эмоциональном строе поэмы, в ее пафосе, отчасти в образности заметно романтическое начало; оно проникает и в лирические мотивы, и в тесно сплетенные с ними гражданско-патриотические. Бедственное положение славянства в современных поэту условиях Коллар противопоставляет его прошлой славе и вымечтенному будущему, основанному на братстве, творческом труде, добрых и справедливых началах. Романтическому осмысливанию чувства любви соответствует образная система сонетов, построенная, например, на принципе оксюморона, что позволяет достичь многогранности, неоднозначности образа-переживания, а вместе с тем — его экспрессивной яркости: «Что есть любовь?... Холодный огонь, печаль радостная, // сладкая горечь и радость печальная; // милая рана, отрава приятная, // скорбь смешная и смех скорбный, // ...чарующая могила и смерть нежестокая»⁴. (Здесь и далее перевод наш.— Н. Ш.). Недаром романтики высоко оценивали «Дочь Славы» и отталкивались от нее в творческих поисках.

«Дочь Славы» была важной вехой в истории славянских литератур. Это был значительный шаг в развитии гражданской поэзии и национально-патриотической темы, в расширении возможностей лиро-эпических жанров и сонетной формы. Коллар на славянском материале доказал, что сонет способен выразить любовные признания в их переплетении с высокими патриотическими чувствами, способен быть органичным элементом повествовательной структуры. Крупнейшим явлением культуры словацкого национального возрождения поэма стала еще и потому, что виртуозное владение сонетной формой продемонстрировало богатые возможности одного из славянских языков, который с немалыми трудностями утверждал свое право на существование. Коллар писал на чешском языке, пронизанном словакизмами и славянскими неологизмами. В дальнейшем поэт остался верным своему языковому принципу и полемизировал с Л. Штуром и его сторонниками, протестуя против создания словацкого литературного языка, который казался Коллару знаком раскола славянской взаимности, режущим ухо языком «кучеров» и «свинарей»⁵.

Эпоха словацкого романтизма, связанная с именем выдающегося деятеля словацкой культуры Людовита Штура (1815—1856), выдвинула свои эстетические принципы, неоднозначные и порой заметно различные в системах тех или иных ее представителей (помимо

Штура — Я. Краль, Я. Калинчак, Й. М. Гурбан), не всегда последовательно романтические. Личность Штура была столь незаурядна, обладала такой притягательной силой и мощью убеждения, что иногда даже весьма спорные, максималистские его точки зрения получали распространение и поддержку. Штурковская эстетика превыше всего ставила служение высоким национально-патриотическим и нравственным идеалам и обращение к соответствующим темам, к героическим примерам национальной истории; преданность народу, стремление к его национальному освобождению и всестороннему раскрепощению, совершенствованию понимались как высшая доблесть. При этом главным и благодатнейшим источником тем, образов, форм считался славянский, прежде всего словацкий, фольклор. Основными жанровыми формами в поэзии романтиков-штурковцев, несмотря на известные разногласия в подходе к фольклору, стали такие формы, как песня, баллада, эпическое сказание, романтическая поэма. Культивировалось силлабическое стихосложение, связанное с двенадцатисложником народной эпической поэзии. Сонет казался в этой системе ценностей искусственным, чужеродным, «неславянским»; отпугивали его традиционные интимно-лирические мотивы, как бы несовместимые со служением славянской идеи (хотя пример Коллара ярко доказывал обратное). Поэтому сонет не получил распространения, а тем более развития, в поэзии словацкого романтизма, вопреки общеевропейской тенденции к возрождению сонета в романтическую эпоху.

Лишь в период формирования словацкого реализма, в поэзии Светозара Гурбана-Ваянского, Павла Орсага-Гвездослава, а затем — Янко Есенского, сонетная традиция возрождается и обогащается уже на новой языковой базе (словацкий литературный язык, колифицированный Штуром). Как мы видим, развитие словацкого сонета связано с крупнейшими именами в национальной поэзии.

Во второй половине XIX в., особенно с 70-х гг., словацкой нации вновь, как и во времена Штура, пришлось отстаивать свою самобытность под давлением усилившейся мадьяризации. Литература оставалась для словаков главной национальной трибуной, средоточием культурной жизни. Ваянский и Гвездослав, представители «первой волны» словацкого реализма, стремились показать, что словацкий язык и создаваемые на нем произведения способны выразить самые разнообразные чувства и мысли. Своим творчеством они опровергали положение, будто бы словацкий язык — это речь простонародья, и доказывали, что это язык цивилизованной нации, которая может при благоприятных условиях стать в один ряд с развитыми европейскими нациями. Одним из путей в этом направлении было овладение тем богатством жанровых форм, которое несла с собой европейская литература. Среди таких форм был и сонет. Традиционным для словацкой поэзии — заслугой Коллара,

Ваянского, Гвездослава — стал итальянско-французский вариант сонета. В XIX в. словацкие поэты не экспериментировали с сонетом, он как бы «приживался» на словацкой почве.

Светозар Гурбан-Ваянский (1847—1916), помимо сонета, использовал также формы терцины, стансов и т. д. Цикл из 28 сонетов с «Прологом» и «Эпилогом» он включил в свой сборник «Стихи» (1890). Однако цикличность здесь условна: сонеты достаточно самостоятельны, их последовательность не имеет принципиального значения, они разнообразны по тематике. Подобно Гвездославу, Ваянский не обращается к традиционным для сонета любовным мотивам. Патриотическая, гражданская, нравственно-философская проблематика считалась в то время гораздо более актуальной, нежели сугубо личные переживания. Ваянский в своих сонетах размышляет о судьбе словацкого народа и верном служении ему, о социально-нравственных проблемах, уделе писателя в буржуазном обществе, о роли литературы и вопросах эстетических. Обращение к форме сонета Ваянский объясняет желанием очистить в этой «ясной реке» «мутные потоки» нелегких раздумий, порой окрашенных пессимизмом, горечью. Важную роль играет, таким образом, логическая стройность «задумчивого совета»⁶.

Сонеты Ваянского проникнуты искренним чувством, в них звучит протест против торгашеской морали, забвения высоких идеалов. «Ключевые слова» их образной системы — «красота», «боль», «тайна». Собственничеству, корыстолюбию, предательству и другим проявлениям чуждой автору морали противопоставляется религиозная вера, «свет души», а также очищающее воздействие прекрасного (сходные суждения мы находим и в поэзии Гвездослава). Красота в понимании Ваянского — вечная, главнейшая ценность: «...Мне красота порой открывает свои тайны, // а большего человек смертный не заслуживает»⁷. Звучит у Ваянского и горестный мотив «забытой могилы», неблагодарности, непонимания со стороны «дремлющего народа» (здесь поэт также перекликается с Гвездославом — такие мотивы имеют социально-историческую обусловленность). Объединяет двух поэтов и восприятие литературы как высокого искусства, которое недопустимо опошлять; в этом проявляется и негативное отношение «старших» словацких реалистов к воплощению «низменных», «недостойных» тем, что, по их мнению, лишь разворачивает народ. Эстетические принципы Гвездослава, в частности, выражены в цикле сонетов о поэзии («Летние побеги-III», 39'). Ваянский делает сквозным мотивом своего сонетного цикла мысль о том, что сатира, горький смех — явления временные, вынужденные; его лирический герой призывает к утверждению положительных ценностей, к созданию «ясных песен» (I и XXVII сонеты), что подчеркивается и использованием отточенной формы сонета. Таким образом, сонет

* Нумерация Гвездослава.— Н. Ш.

становится полифункциональным: он раскрывает возможности родной речи, дисциплинирует поэтическую мысль, оттеняет культивированность формы стиха и ее образное обоснование. При этом, однако, Ваянский пишет свои сонеты и в жанре притчи («Пальма»), и в жанре басни («Конь и осел»), задаваясь вопросом: «Уживется ли сонет мой с тоном басни?»⁸.

Как и Гвездослав, Ваянский в своих аллегориях широко использует не только фольклорные образы (конь, орел), но и антично-мифологические (Персефона, гидра), библейские (Агасфер, Ирод), традиционно-поэтические (пальма, лев, гриф). Что касается соблюдения сонетного канона, то Ваянский порой меняет рифмы во втором кватрене, отступая от традиционной схемы, однако терцеты чаще всего строятся по классическому итальянскому образцу: cde cde,— что можно считать индивидуальной стилевой особенностью. Поэт строго придерживается пятистопного ямба, классического сонетного размера. Сонеты Ваянского легки и изящны, но по смысловой глубине и образной насыщенности все же уступают сонетам патриарха словацкой поэзии — Гвездослава.

В творчестве Павла Орсага-Гвездослава (1849—1921) сонет занимает значительное место. Это главным образом лирика философско-рефлексивная и гражданская, с сильным этическим пафосом. Гвездослав объединял свои сонеты в циклы, связанные не только тематически, но и композиционно: те или иные образные мотивы в них последовательно развиваются, по-разному обыгрываются, создавая характерную для поэта широкую, многоплановую, емкую картину мира.

Сонеты Гвездослава — это творения поэта-мыслителя, задумывающегося о тайнах Вселенной и человеческого бытия, о судьбе народа и неразрывно связанной с нею собственной судьбе, о превратностях жизни, о возможностях поэзии. «Именно этот поэт,— пишет крупнейший исследователь словацкой поэзии С. Шматлак,— расширил границы нашей речи до самых крайних пределов, так что смог с ее помощью постичь и обозначить все предметы и все состояния человеческого духа...»⁹. Как и все творчество Гвездослава, его сонеты пронизаны идеей справедливости, верой в торжество высокой нравственности и добра, «прометеевским» бунтом против тех, кто попирает человеческое достоинство и разумные начала жизни. Гуманизм и нравственную неподкупность поэт проносит через все сомнения и разочарования: от ранних «космических» сонетов 80-х гг., через философские раздумья «Летних побегов» (1885—1896) и наиболее сокровенные переживания, связанные со смертью матери (цикл «Черный год», 1887),— к знаменитым антическим «Кровавым сонетам» (1914).

Цикл «Сонеты» (1886) представляет собой своеобразную лирическую поэму, сюжет которой — воображаемое путешествие лирического героя к вершинам духа, к звездам. Один сонет продолжает

другой не только развитием поэтической мысли, но и образными построениями, лексическими повторами. Так, в первых шести сонетах разнопланово развивается мотив борьбы света и тьмы (вначале — просто дня и ночи, затем — возвышенного и низменного в человеческой душе); все это представлено в ярких аллегорических картинах (например, сражение персонифицированных Дня и Ночи). Словесно-синтаксические повторы и параллели в первых строках соседних сонетов усиливают смысловые и композиционные связи, подчеркивают отправную точку поэтического размышления; такой прием будет еще последовательнее применяться в цикле сонетов о смертности и бессмертии («Опали листва...» — «Летние побеги-II, 10), а также в цикле «Черный год». В «Сонетах» эти повторы связывают, например, IV и V части: «Свети, моя красавица, лампа образности...» — «Свети, сиянье лучезарное, звезда поэзии!»¹⁰.

Основной образный мотив цикла — мотив «взлета» над мелочной дневной суетой, над житейским: корыстными интересами, горестями, плачем и т. п., — но не для того, чтобы отвернуться от земной доли (которая неизбежно возвращает к себе лирического героя). Напротив, лирический герой стремится постичь «правду духа», тайны звездные и земные, очистить душу от наносного и ненужного, осознать гармонию Вселенной — чтобы, вернувшись, будить человеческую мысль, создавать красоту, борясь с существующим несправедливым порядком. Желая расширить пределы познания, лирический герой пытается заглянуть в недоступное: узреть самого Творца, прикоснуться к бессмертию, — но его останавливает грозный голос Бога (XIX сонет): «Приди, когда заплатишь дань!» (I, с. 337). Эта «дань» — борьба за правду и справедливость, за прекращение людских страданий и освобождение от пороков, которыми поражено современное поэтому общество; все это соотнесено с искупительной жертвой Христа (лирический герой видит Крест-созвездие и земной крест, Голгофу — XIX сонет). В такой борьбе обретается бессмертие. Следовательно, социальная активность, служение национально-демократическим идеалам оказываются освященными Богом; вера, духовное начало придают лирическому герою надежду и силы, вселяют оптимизм: ведь идальгое, по мысли поэта, неуничтожимо («Что духом рождено, вовеки не погибнет» — VIII сонет; I, с. 331).

Сонеты Гвоздослава, проникнутые социально-психологической достоверностью, насыщены яркими метафорическими образами, развернутыми аллегориями. Картины звездного неба, например, представлены как жизнь олицетворенных созвездий; динамично воссоздано ощущение полета ввысь: «...Несется садом звезд, словно птенец сквозь лес, // как хвоя, расступается метла кометы» (I, с. 332). Владение сонетной формой у Гвоздослава поистине безупречно, если говорить о соблюдении «сонетной логики» и о верности классической схеме рифмовки: лишь изредка встречаются незначительные отступления в терцетах (например, CCC DDD в XXI сонете

названного цикла). Однако важной особенностью его сонетов являются, как уже отмечалось, словесные повторы — в том числе повторы отдельных слов и синтагм в рамках одного сонета (сонеты VII и VIII, например), что не соответствует строгим правилам: «Ни одно значащее слово не должно повторяться»¹¹. У Гвездослава это, конечно же, не неловкость, а характерное для его стиля возвращение к особо значимым моментам, «спиральное» построение произведений, усиливающее их философское звучание и композиционную «прочность». Исследовательница словацкого сонета Н. Краусова справедливо отмечает, что «Гвездослав первым ввел в словацкую литературу современный сонет в такой совершенной форме, что мы еще недавно могли говорить о многих сонетистах как о его эпигонах»¹².

Каждый сонетный цикл Гвездослава, разумеется, требует отдельного вдумчивого рассмотрения, ибо у поэта нет ничего случайного, побочного, его стихи завораживают глубиной и разносторонностью мысли, яркостью образного видения, удивляют и привлекают максималистической верностью жизненным и творческим идеалам.

Цикл «Черный год» («Летние побеги-II») автобиографичен: разнообразные переживания лирического героя, тесно слитого с авторской личностью, вызваны тяжелой утратой (смертью матери). От конкретных душевных состояний — «сиюминутных» впечатлений, воспоминаний, наполненных подробностями,— Гвездослав плавно переходит во второй части каждого сонета к осмыслению жизненных фактов, к осознанию той роли, которую играла в его судьбе скромная, терпеливая, бесконечно добная словацкая женщина. Невосполнимость утраты постепенно уравновешивается философским пониманием ее неизбежности, необходимости жить дальше. Интересно, что Гвездослав, последовательно использующий в сонетах ямбические размеры, в данном цикле обращается к логаздам, дактило-корейскому стилю (2 корейские стопы, одна дактилическая, 3 корейских). Это и своеобразный ритмический опыт, и признак особого положения цикла (с его глубоко личными, интимными чувствами) в творчестве поэта.

Те же размышления о неизбежности смерти в обобщенно-философском, аллегорическом варианте предстают в уже упоминавшемся цикле из второй части «Летних побегов». Этот цикл выделяется образно-композиционным совершенством: характерные для Гвездослава повторы соединяют сонеты в смысловые пары, центральный образный мотив — аллегория осыпающихся осенних листьев, выражающая естественность, природную обусловленность физической гибели. «А что Земля? Всего лишь дерево//Вселенной средь деревьев звездных» (I, 433). Выводу о смертности всего живого противопоставлено утверждение о вечности духа, его бессмертии (в подтексте — вечности поэзии, творческих достижений). Выразительна аллегория последнего сонета, где оппозиция двух частей становится оппозицией материального и духовного, преходящего и вечного: умирающие

цветы — и их аромат, возносящийся к солнцу (символ прекрасного, ради которого стоит жить).

Творчество Гвездослава иногда называют «парнасистским»¹³. Сонеты, в частности, отличаются возвышенной лексикой, обилием аллегорических образов, чеканной тяжеловесностью стиха. На наш взгляд, здесь скорее проявляются неоднородность и противоречивость первой фазы словацкого реализма, которую ярко представлял поэт, наличие в ней романтических и даже классицистических черт,— а также индивидуальные стилевые особенности (по сравнению, например, с художественной речью прозы М. Кукучина). Поэзия Гвездослава уходит корнями в гущу народной жизни, питается ее болью и надеждами, выражает ее реальные противоречия, пусть и стремится подчас разрешить их в духе идеалистической философии и религиозных представлений. Это демократическое, конкретно-историческое начало заметно даже в такой «рафинированной» форме, как сонет, хотя в ней, разумеется, уловить чисто реалистические черты куда труднее, чем в социальной лиро-эпике Гвездослава («Жена лесника» и др.). В трехчастном сонетном цикле «Переводя «Гамлета» (книга «Печали», 1899—1915) поэт передал то, что владело его душой при соприкосновении с шедевром мировой литературы. Не в последнюю очередь это была гордость за свой народ, чей язык способен воссоздать шекспировские образы и тем самым приблизить словаков к вершинам духовности; речь угнетенного народа «приличествует трону, пригодна в храме духа» (II, 45).

Особо выделяются в творчестве Гвездослава «Кровавые сонеты», тематически связанные с началом первой мировой войны. Для поэта главное — не конкретные события войны (она показана в нескольких аллегорических картинах как апокалиптическое бедствие), а их нравственно-философское осмысление. «Кровавые сонеты» — цикл-возвзывание; последние строки сонетов — чаще всего восклицание или вопрос, а также какой-либо вывод с многоточием, призывающий задуматься; первые же строки нередко являются обращением, в том числе вопросительным, — к человечеству, народу, отдельной личности, к Богу. Страстно и жестко звучат вопросы: отчего возникла эта войня, кто несет ответственность за потоки крови, за поруганную человечность и красоту? Причины таких событий поэт видит в попрании нравственных законов, борьбе за власть — и политическое господство, и мнимую власть над природой, — в забвении заповедей «Не убий» и «Возлюби ближнего своего...». Высшее мужество, по мнению Гвездослава, — остановить войну. Лирический герой призывает вернуть на землю мир, надеется увидеть «царство братства и любви» (II, 402). Официальное христианство представляется Гвездославу лживым, действующим против воли Бога; война «во имя Бога» — святотатство: «Разве ты Марс, что любит кровавые деяния?» (II, 390). «Кровавому Евангелию», которое освящает цели власть имущих, Гвездослав противопоставляет истинную веру; его Бог —

это высший разум, средоточие добра и любви. Звучат в «Кровавых сонетах» и мысли о славянстве, о словацком народе; война между братскими народами противоестественна, в душе славянина от природы нет зла, считает поэт. Однако есть здесь и предчувствие, впоследствии подтвердившееся: война сломает «своевольную» силу, национальное угнетение, тяготеющее над словаками.

Строгая форма сонета (их в цикле 32) как бы направляет поэтические эмоции, гнев и боль, отчаяние и надежду, в русло трезвого философского размышления, помогает разобраться в хаосе войны, вычленить ее причины и предположить следствия. Сонет словно несет в себе потенциальный заряд извечной мудрости, в нем можно найти некий ключ к загадкам бытия. В дальнейшем, как мы увидим, словацкие поэты неоднократно «переплавляли» свои военные впечатления именно в сонетные циклы.

Сонет Гвездослава знаменовал собой одну из значительнейших стадий развития данной формы в словацкой литературе. Как и сонет Коллара, он в новых условиях выявил и возможности национальной поэзии, и свои собственные возможности. Творчество Гвездослава, в том числе и сонетное, вновь вывело словацкую литературу на уровень европейских достижений; традиционная форма любовной поэзии вместила в себя глубины философской мысли, нравственные искания человека в уходящем XIX столетии, тонкие оттенки психологизма.

Последние этапы творчества Гвездослава совпадали с расцветом «второй волны» словацкого реализма и новыми поэтическими тенденциями. Представителем следующего «поколения» реалистов был Янко Есенский (1874—1945), чье раннее творчество (рубеж XIX—XX вв.) было созвучно по духу поискам Словацкой Модерны. Крушение прежних идеалов и смутные попытки найти новые, тонкая поэтическая субъективность преломлялись у Есенского во всеобъемлющую иронию, скепсис, фиксацию сиюминутного настроения или чувства. Тематика его стихов основана на бытовой повседневности, в них виртуозно соединяются четкий стихотворный ритм и непринужденная разговорная речь.

Есенский — автор множества сонетов, однако они не циклизуются, а остаются самостоятельным и даже в рамках объемистой подборки (например, раздел «Сонеты» во второй части книги «Стихи», 1923, или ряд сонетов в сборнике «Из плена», 1919). Его довосинные сонеты — чаще зарисовки разрозненных, не связанных общей нитью переживаний. Эта форма встречается уже в первой книге Есенского, «Стихи» (1905), — преимущественно в разделе «Стихи сентиментальные». Есенский «возвращает» словацкому сонету (впервые после Коллара) традиционную любовную тематику. В его сонетах высокое чувство уже не рассматривается столь иронично, как в других ранних стихах; строгой форме как бы соответствует стремление найти в непрочном мире некую опору, по-

стоянство, но и здесь «вечная», возвышенная любовь оказывается лишь мечтой, а порой — самообманом. Многие сонеты написаны в классической форме любовного признания. Сонетная оппозиция частей, которая обычно выдерживается и в смысловом, и в образно-лексическом отношении, основана на столкновении любви и разочарования, страсти и ответного холода, притворства. Невозможность «вечной» любви порождает желание насладиться временно-непрочным увлечением, запечатлеть в стихотворении тонкие переливы чувственности: «Когда любовь течет ручьем горячим, // не спрашивай меня о венной страсти!», «Приди в объятья мне, пока любовь жива...», «...Едва погасло пламя, ...обмануть — без слов»¹⁴.

В сонетах Есенского совершенно не чувствуется «жесткий» каркас; требуемая схема соблюдается как бы сама собой, ритмико-синтаксические особенности стиха словно и не зависят от нее — и в то же время непринужденно в нее вписываются, подчеркивая логические переходы. Вторая часть сонета нередко отделяется с помощью противительного союза, междометия, обстоятельства времени («уже», «сегодня»), отрицания «нет» и т. п.: «Ну как мне показать, что я тебя еще люблю?» — «Предчувствие» (с. 144), «Но я всегда молчал» — «Когда однажды вечером...» (с. 97) и др. Есть, однако, среди ранних сонетов и такие, которые представляют собой одно сложное предложение и графически вообще не членятся на части,— это как бы признание, произнесенное на одном дыхании, с сдава уловимым, но все же существующим «поворотом» между октавой и секстетом, которые четко выделяет рифмовка: «...Наш путь//мне вечный путь за тобой означает//в ту непознанную, невиданную даль...» (подчеркнуто начало секстета.— Н. Ш.) — «Уже любовь родилась...» (с. 108).

В более поздних сонетах Есенского начинают звучать социально-критические мотивы, конкретно развивающие линию Гвездослава, а также философские размышления. Есенский жестко, порой саркастично вскрывает общественные пороки: социальное неравенство, эксплуатацию, власть денег, политическую пассивность и покорность масс; примечательны даже названия сонетов: «Закон», «К дукату», «Золото», «Кроликам» (аллегория бездумного непротивления злу). Емкая, афористично-четкая форма сонета, словно отсекающая все лишнее, оказалась и здесь весьма уместной. Рефлексивно-философская лирика охватывает в разделе «Сонеты» широкий круг проблем: любовь, жизнь и смерть, старение, простые и необходимые жизненные ценности (природа, музыка). Причем обобщения вырастают из достаточно конкретных, «прозаических» впечатлений и переданы соответствующими тропами.

Сонеты в книге «Из плена» — своего рода поэтический дневник Есенского (автор точно обозначает время и место создания стихотворений). «Кажется, что Есенский с помощью сонета, очевидно спонтанно, но, возможно, отчасти и намеренно, сохраняет и здесь,

в совершенно новой жизненной ситуации, преемственную связь со своим довоенным поэтическим творчеством, которое в последние годы развивалось как раз под знаком культивирования сонета», — пишет С. Шматлак¹⁵. Названные сонеты нередко строятся на противоречии ностальгических воспоминаний и жестокой реальности жизни в русском плену; порой граница между действительностью и мечтой о родине проходит точно между октавой и сектетом («Жене», «Вечером» и др.). Появляется здесь и проникновенная пейзажная лирика, набирают силу социально-обличительные темы, прославившие впоследствии Есенского как беспощадного сатирика.

В дальнейшем поэт продолжает эпизодически обращаться к со-нету; стройная композиция с афористичной концовкой повлияла и на его «несонетное» творчество (например, стихотворения «Мир», «Бабье лето», «Один» и др.). Есенский был одним из немногих, кто наряду с традиционной итальянско-французской формой использовал и английский вариант сонета (или близкис к нему формы); однако попытки отойти от канона (например, парная рифмовка в конце сектета) не носят у него откровенно экспериментаторского характера.

Новаторскую роль в истории словацкого сонета сыграли немногие сонеты Ивана Краско (1876—1958), ведущей фигуры Словацкой Модерны (расцвет этого течения пришелся на предвоенное десятилетие). Сонеты в основном сосредоточены во второй, более зрелой книге поэта — «Стихи» (1912). Строгая схема здесь наполняется туманной, изощренной символистской образностью, окрашенной таинственной печалью. Сонетная композиция способствует движению мысли, как бы растворенной в чувстве, ощущении, подчеркивает музыкальную легкость стиха Краско. Таково, например, стихотворение «О душа моя» с его прихотливо-изящным переплетением образных линий (лирический герой, «странный музыкант», и его душа, как бы существующая отдельно; тьма и блеки света; склеп, тление — и жрица, обряды, загадочные божества; беспокойные звуки скрипки и плач о погасших огнях и неоткрывшейся тайне). Текучесть, зыбкость, «иррациональность» символического целого при внимательном рассмотрении идеально соответствует теоретически строгому делению сонета на «тезис — развитие тезиса — антитезис — синтез»; в последнем фрагменте, в частности, сходятся все образно-смысловые линии, намеченные нами выше:

О, струна неспокойными тонами продолжала звучать,
ты о свете угасшем внезапно заплакала,
словно грешница при словах девичьих молитв...¹⁶

Ненавязчивое совершенство звукописи (например, в 1 терцете:

«Preds' dennc klesala si slabá, upavená...»), кажущаяся ритмическая непринужденность рождают удивительное ощущение «невесомости» стиха — шестистопного нецезурованного ямба, при обилии свистя-

щих и глухих звуков (не случайно Краско — один из самых труднопостижимых словацких поэтов).

Как и Есенский, Краско зачастую лексически отделяет терцеты от катренов: «А все-таки...» («Лишь тебе») и т. п. Диапазон вариаций при небольшом числе сонетов достаточно широк. В стихотворении «Сонет» использована классическая итальянская схема: ABBA ABBA CDE CDE (с постоянной женской клаузулой). Большинство других сонетов близко к правильному построению, однако встречаются и «пограничные» формы. Такова «Песня» из книги «Nox et solitudo» (1909): здесь словно синтезируются английский и французский типы сонета (опоясывающие рифмы — и графически-смысловое отделение двух последних строк), настроение нагнетается лексическими повторами. Родственно сонету и 15-строчное стихотворение «Сегодня зори...», обнаруживающее, помимо композиционных особенностей, характерное логическое построение. Примечательно, что повторы отдельных синтагм у Краско имеют иную функцию, нежели у Гвездослава (выделение особо значимого) или Есенского (эмоциональное усиление). Нам представляется, что красковские повторы порой приближаются к неким мистическим заклинаниям, что отвечает принципам символистской поэтики; такую функцию выполняет в последнем из названных стихотворений повторяющийся (буквально или синонимически) мотив «свсркающего инея», создающий в общем контексте неясное тревожное предчувствие.

Сонет Краско, как и его творчество в целом, оказал значительное влияние на всю последующую словацкую поэзию, вплоть до наших дней (творчество В. Мигалика, М. Валека и др.).

Межвоенные годы в словацкой поэзии связаны с расцветом разнообразных новаторских течений. Поэты разрушают каноны, добиваясь «максимальной» творческой свободы, устранивая все «меняющее» — логические связки, устоявшиеся тропы, метрические «оковы», рифму, даже знаки препинания. Однако сонет продолжает жить; к нему обращаются и те, кто так или иначе придерживается традиций, и те, кто стремится к принципиальной новизне.

Мартин Разус (1888—1937), поэт сложной и противоречивой творческой судьбы, на очередном перепутье 20-х гг. пишет сонеты, представленные, в частности, в книге «Рисунки и разговоры» (1926). С помощью классической, проверенной формы Разус пытается разобраться в хитросплетениях окружающего мира и в самом себе, подтвердить для себя истинные жизненные ценности, отыскать верный путь в литературе. Можно отметить, что лучшие сонеты названной книги представляют собой значительное достижение национальной поэзии, хотя и находятся в русле традиций — гвездославовской и отчасти Словацкой Модерны, с которой сближалась довоенная поэзия Разуса. В сонетах строго соблюдается композиционная схема, выдерживается и необычный для сонета семистопный ямб (это ритмическое усложнение не воспринимается как инновация,

скорее наоборот). Традиционность явно ощущается в образной системе, например: «...Тучи твоего дня пурпуром не вспыхнут», «глазурь простирается голубая», «зрение угасло, лицо побелело как мел», «не спит луна в листве»¹⁷. Но это не повторение уже известного, а художественно полноценное, окрашенное авторской индивидуальностью воссоздание новых жизненных коллизий.

Примером может служить сонет «Поэты». В нем образно показан «разброд» в среде поэтов после первой мировой войны: все идут разными, порой сомнительными для автора путями, устремляют взор в небеса или роются в грязи и т. д., но лишь изредка находится подлинный духовный вождь, пробуждающий людей от дремоты и ведущий их к красоте, радости, высоким идеалам (пафос, как мы видим, сродни гвездославовскому). В сонете безупречно выдерживается логическая последовательность частей; при ритмически «тяжелом» стихе и архаичном синтаксисе, сонет в целом весьма благозвучен, интонационно гибок, в чем сказывается опыт Модерны.

Один из крупнейших словацких поэтов межвоенного периода, Эмил Болеслав Лукач (1900—1979), неоднократно обращался к сонетной форме. В то время он не писал больших, композиционно оформленных сонетных циклов, но во многих его книгах встречаются сонеты — эта сжатая, логически выверенная форма отвечает философски вдумчивой, отточенной по стилю поэзии Лукача. Уже в первой книге поэта, «Исповедь» (1922), отмеченной символистскими тенденциями, появляются сонеты, которые воспринимаются как «проба пера» в этой области. И здесь, и в дальнейшем Лукач использует как традиционную, так и более «свободную» сонетную схему (в катренах нередко обнаруживаются перекрестные рифмы); поэт не связывает себя жесткими рамками, хотя постепенно овладевает сонетной формой в совершенстве.

Сонеты достаточно широко представлены во втором сборнике Лукача, «Дунай и Сена» (1925). Их тематика отчасти отражена в заглавном метонимическом образе (французские впечатления и размышления о родине), но это не только урбанистические или природные зарисовки, сколько философское осмысление истории и современности, выражение неприязни к «городу-Молоху» («Дунай», «Taedium urbis», «Химеры на Нотр-Дам»). Другие внешние впечатления дают лишь импульс для разнообразных глубоких раздумий: о материальном и духовном («Борцы в цирке»), лжи и истине, сущности сценического перевоплощения («Актер»). Традиционная любовная тематика также переплавляется у Лукача в философию чувств, хотя аналитичность не подавляет непосредственного выражения эмоций («Взгляд и любовь», «Загадка черного платья», «О тебе лучше...», «Вечный круг»). Лирический герой стремится с предельной искренностью выразить свои чувства, пожертвовать своей безответной любовью ради нелюбимой, но любящей его женщины, однако загадки любви порою слишком сложны, слова подчас ока-

зываются несостоительны, остается лишь самое бесхитростное: взгляд, открытое признание или отказ разгадывать тайну возлюбленной, которой попросту идет «загадочное» черное платье.

Замысел диктует поэту ту или иную степень соблюдения смысловой логики сонета: в стихотворении «Из детства» она едва прослеживается, лирического героя увлекает свободное течение воспоминаний,— тогда как в интимно-философских сонетах логика иногда выдерживается образцово. Например, в сонете «Вечный круг» I катрен содержит посылку (те, кого мы любим, ненавидят нас, и наоборот), второй — образное развитие посылки, I терцет представляет собой «антитезис» или «культминацию» (кто сможет разбить порочный круг?), а концовка утверждает возможность вырваться из «круга». Примечательно, что логически правильным сонетам соответствует и правильная французская схема рифмовки. В своих сонетах Лукач удачно использует возможности звукописи: «Zmes svalov žilnatých sa vlní...», «So svalom sval silne zliaty...» — «Борцы в цирке»¹⁸.

Поэзия Лукача и в данной книге, и в последующих развивается в русле традиций национальной и европейской поэзии, символистских и отчасти реалистических, хотя она открыта и новым веяниям; все же Лукач скорее оттачивает и доводит до совершенства уже сложившуюся поэтику, нежели стремится примкнуть в своих поисках к авангардным течениям. Постепенно в его стихах усиливаются социально-философские мотивы, гуманистический, антивоенный пафос (особенно в книгах «Молох», 1938, и «Вавилонская башня», 1944). Экспрессивная яркость метафор и аллегорий в соединении со строго последовательной, аналитичной сонетной композицией придают сонетам Лукача афористичную емкость, страсть и глубину. В сонетах с социальной тематикой оживает гвездославовская традиция, но уже без возваний «Кровавых сонетов»: Лукач выступает скорее как объективный летописец и обличитель, видя в своей поэзии оружие против насилия и несправедливости (сонет «Лекарство» или написанное свободным стихом *«Ars poetica»*).

Послевоенное творчество Лукача также связано с сонетом. Важным представляется, например, тот факт, что после двадцатилетнего молчания поэт возвращается в литературу (а это равносильно для него возвращению к жизни) сонетным циклом «Прогулка» (сб. «Ода последней и первой», 1967). Это композиционно целостное, четко выстроенное произведение, к которому основная аллегория — выход из «склепа» на солнце, возвращение из творческого «небытия». В отличие от других поздних сонетов Лукача, здесь выдерживается классическая сонетная схема. Композиция цикла отражает колебания лирического героя: стоит ли возвращаться, не поздно ли, не принесет ли этот шаг новую боль, горечь и насмешку? Поэт чередует доводы «за» и «против»; начиная с 4-го и кончая последним, 10-м сонетом, он вводит в первую строку четных сонетов слово «да» (с соответ-

ствующей образной аргументацией), нечетных — «нет». Борьба «да» и «нет» нимало не сводится к схематичности; весь жизненный и художественный опыт поэта словно впрессован в стройную сонетную рамку, каждое слово выстрадано. «И все же — да», — говорит лирический герой Лукача в последнем сонете; «...Попробуй напоследок. И уж потом вернись»¹⁹.

Цикл «Прогулка» — значительное достижение словацкой философской лирики 60-х гг. и одна из вершин творчества Лукача. В других сонетах этого периода поэт в основном развивает идеино-стилевые поиски своего довоенного творчества; например, в сборнике «Парижские романсы» (1969) заметны отзвуки стихов «Дуная и Сены».

Среди самых видных словацких сонетистов — Валентин Бениак (1894—1973), чья творческая индивидуальность также складывается в межвоенные годы. По числу сонетов он уступает лишь Колару (правда, большая их часть написана уже после войны). Сонет изначально притягивал Бениака. Его дебют «Подвинем дальше облака» (1928) отмечен несколькими интересными опытами, пока еще в духе красковских традиций. Бениак начинает с правильных сонетных форм, тематика здесь разнообразна — пейзажная зарисовка, портрет сельского жителя, исповедь обманутой девушки, любовная драма; сонеты эмоционально насыщены, среди тропов преобладают олицетворения.

Бениак возвращается к сонету в четвертой своей книге, «Лунапарк» (1936), хотя это и единичные примеры такой формы; весьма примечательны немногочисленные сонеты следующих книг — «Почтовый голубь» (1936) и «Буковый орех» (1938). Автор, тяготеющий к авангардистским течениям (в частности, поэтизму), пробует ввести сонет в русло новой поэтики, и небезуспешно. Культивированность формы, усложненная образность, как бы развивающаяся в разных плоскостях, позволяют создавать не только изящные «артистические» абстракции с налетом психологизма («Чертов глаз 1617 года»), но и произведения социально-философского звучания, весьма злободневные («Вавилон», «Аддис-Абеба»). Библейские образы обретают у Бениака неожиданно современное преломление («Вавилон»), ненасильно сопрягаются с конкретными деталями военных событий в Абиссинии; конкретность может быть обозначена лишь метонимическим намеком: «...Растайте, словно дым итальянских сигарет», — с горькой ironией говорит лирический герой о жертвах войны («Аддис-Абеба»)²⁰.

Антивоенная, социально-гуманистическая струя в этих сонетах Бениака выражена на столь отчетливо, как у Лукача, и не обладает таким философским зарядом; в то же время новаторские образные построения Бениака очень экспрессивны. Его сонеты не только имеют правильную структуру (aBBA aBBA CCd CCd — «Почтовый голубь») — Бениак порой даже стремится к большей строгости, сокращая числоозвучий: aBBA aBBA aBa BaB («Есенскому») или

аВВа аВВа аВс аВс («Архивная находка», где рифмуются латинские и славянские слова). «Вавилон» при достаточно традиционной строфической схеме имеет необычное графическое членение: АВ ВААВВАССД ДЕЕ (т. е. обращение-«антитриптих» — развитие возможных событий — вывод). В целом новаторство Бениака проявляется преимущественно в области тропов и не затрагивает основ сонетной схемы.

Бениак был уже опытным поэтом, когда в первую часть своего антивоенного «триптиха», книгу «Жофия» (1941), включил сонетный цикл «Рах» («Мир»). Жофия, сквозной образ одноименной и последующих книг,— не только олицетворение мудрости (греч. *sophia*), но и женское, материнское, природное начало, животворная сила, возлюбленная лирического героя и его опора в тяжелые времена. Цикл «Рах» состоит из 12 сонетов, вновь правильной формы, хотя Бениак иногда использует парную рифмовку в конце (что, впрочем, встречалось изредка еще у Гвездослава). Основная идея цикла — скорое торжество мира над чудовищными силами войны, пусть даже жертвы человечества огромны и цена спокойной, счастливой жизни будет неизмеримо высокой. Выстраданный мир предстает, например, в таких образных построениях: спустившийся с небес ангел «выгребает из дыма сердце, затвердевшее, как металл, // и вырезает на нем тернием слово «Рах»²¹.

И здесь человеку должна помочь Жофия, должны восторжествовать мудрость и доброта; совершится трудное рождение нового человека (12-й сонет).

В цикле «Рах» Бениак снова прибегает к изощренно сложной образной системе, стержнем которой является многоплановый образ Жофии; значения отдельных тропов приобретают законченность лишь в контексте целого — одного или нескольких сонетов, а порой и всего цикла; между сонетами существуют образные связки (особенно заметные вначале). Например: Земля — «переполненная кровью миска» — рушится в бездну; «держал ее корень любви» (2-й сонет) — и любовь способна воскрешать, удерживать от падения: «...Удел смертельный только я могут изменить, // я могу перекрыть пропасти... Смерть с нашей встречи уходит зачарованной», — говорит Жофия (10-й сонет); она же в финале спасает человечество, «рождая» его заново²². Нарушая правило синтаксической (и смысловой) замкнутости сонета, поэт использует своего рода межстрофический перенос, продолжая 5-й сонет в 6-м (такие переносы будут встречаться и в послевоенном цикле Бениака, «Сонетах предвечерних»). В 7-м сонете поэт добавляет к традиционным четырнадцати стихам пятнадцатый, состоящий из одного лишь восклицания: «Жофия!», — еще раз выделяя центральный образ. Однако все же строфическая композиция и ее логическая основа в цикле «Рах» близки к образцовым; выдерживается и традиционный размер — пятистопный ямб.

Своеобразным ответом на цикл «Рах» стали «Надписи на могилах» Павла Горова (1914—1975). Цикл из 17 сонетов включен в его вторую книгу «Ниобея, мать наша» (1942), отличающуюся пронзительным гуманистическим звучанием.

Пока еще длится военный апокалипсис, и до желанного мира человечеству далеко, утверждает Горов; однако и его цикл заканчивается предвидением мирных дней, оплаченных бесчисленными могилами и омытыми слезами. Цикл «Надписи на могилах» перекликается с циклом Бениака не только названием и темой: в нем ощущается сходный композиционный принцип, с определенным тяготением к лиро-эпике, к сюжетным контурам; есть и образные параллели, в том числе непосредственное «эхо» метафоры (у Горова «на белой груди берез» вырезается не слово «мир», а «монограмма» «меч») ²³.

Начинающий Горов, подобно Бениаку, был близок в своих творческих исканиях к поэтическому авангарду; в стихах 40-х гг. у поэта прослеживаются сюрреалистические тенденции, хотя Горов не примыкал однозначно к словацкому сюрреализму (надреализму). Важно отметить, что у Бениака и Горова поиски принципиально новых форм так или иначе сменяются тягой к строгим сонетным циклам.

Не случайно это происходит в 40-е гг., среди катаклизмов второй мировой войны.

Примечательно, что поэтика сборника «Ниобея, мать наша» неоднородна: одни произведения написаны в сюрреалистическом ключе (свободный стих, характерная образность), другие более традиционны (силлабо-тонические размеры, система тропов ближе символизму или аллегорическому реализму Гвездослава); есть и некие «пограничные» формы (в цикле «Трещиной крови»). Сонеты скорее продолжают красковскую, символистскую линию (и отчасти гвездославовскую), хотя в них, как и во всей книге, отсутствует пунктуация. Н. Краусова считает словацкий совет 40-х гг. «сонетом поэтизма» ²⁴; на наш взгляд, развитие шло не столь однозначно, во всяком случае, различия между сонетами Бениака и Горова не сводятся лишь к индивидуально-стилевым. Примеры метафор из заглавной композиции книги «Ниобея...»: «отчаянная рука метеоров», «среди гравитационного молчания небес», «воспоминание о матери моментальная фотография звезд», «выкрики выкрики смятенные фонтаны реклам» — и т. п. (с. 103—104). В то же время в сонетах — «размытые» символические образы, перекликающиеся с поэтикой Краско; их основой становятся такие слова, как тишина, тьма, пустота, пыль, голос, слезы и т. п., из глаголов — падать, искать, потерять, из прилагательных — бессильный. Внешний план образа — призрачный, мерцающий, требующий постижения символической глубины. Вся образная ткань цикла пронизана разнообразными, нередко новаторскими вариациями этих тропов, например:

Падала тишина со звезд с ветвей и с крыльев птиц
Ночь тяжкая падала тьма времени застыла как металл
Как романтический бич
И маломощный голос звал и нащупывал дорогу
Сыпясь стекло безумное мы уже приближаемся к городу
Его имя НИЧТО (с. 119).

Или: «...Уже начал поэт плакать//И пить спирт магии И ждать
ждать ждать//Над немой гладью» (с. 125). В то же время «пыль» —
это не только «пыль руин», но «пыль растолченных вер», «пыль
эха», «золотая пыль покоя».

В свою очередь, такие образы, как «Ниобеи помешанные», «пастырь
чудовища», «отравленный кинжал» или «столп гордыни» родственны
аллегориям «Кровавых сонетов», но образы Горова менее патетичны.
И уже явной гвоздославовской аллюзией становятся обращения к
Богу — например: «Помилуй помилуй человека не осуди» Горова
(с. 127) — «Помилуй, боже! Боже, помилуй...» Гвоздослава (II, с. 400),
и др. примеры. Однако следует признать, что и у Бениака в цикле
«Рах», хоть и в значительно меньшей степени, чувствуется влияние
«Кровавых сонетов» (например, предпоследний сонет, где также
ощущимы переклички с Краско, в частности с его «Рудокопами»).

Следовательно, есть основание предположить, что «твердые»,
традиционные формы у Горова (и отчасти — у Бениака) имеют и
более традиционное наполнение (что подтверждается и «несонет-
ными» примерами — стихотворение «И все ж останешься...» из цикла
«Трециной крови» и др.).

Обращение именно к циклам сонетов в творчестве Бениака и
Горова 40-х гг. обусловлено как предшествующим опытом нацио-
нальной литературы, так и стремлением соприкоснуться с устояв-
шимися ценностями культуры, опереться на них в переломный
момент истории.

Сонеты Горова менее строги в композиционном отношении, чем
сонеты Бениака. В катренах используется перекрестная рифма, не
обязательно построенная на двух зозвучиях (например, AbAb CbCb).
Начиная с третьего сонета, Горов вводит новшество — укороченные
последние строки терцетов, придающие сонету большую динами-
чность и афористическое звучание (совершается переход от шести-
стопного ямба и трехстопному, строфическое построение — пример-
но... EEf GGf). Соответственно слегка смешаются традиционные
логические акценты. Отсутствие пунктуации в значительной степени
компенсируется ритмико-сintаксическими особенностями сонета, в
том числе и вышеназванными. В последнем сонете есть пятнадцатая
короткая строка, выпадающая из схемы, — «...на могилы отцов»;
как и «Жофия!», она оттеняет заглавный образ.

Антивоенные циклы В. Бениака и П. Горова достойно продолжают
национальные сонетные традиции, выводя словацкий сонет на новый
идейно-смысловой уровень.

Послевоенная словацкая поэзия отличается многообразием течений и стилей, но сонет по-прежнему остается одной из любимейших форм. Следование классическому образцу нередко сочетается с неожиданными экспериментами. Сонетные циклы создаются в 60—70-е гг. поэты разных поколений: Валентин Бениак, Эмил Болеслав Лукач, Ян Костра, Войтех Мигалик, Мирослав Валек, Ян Бузаши. В послевоенном творчестве В. Бениака сонет занимает господствующее место. Разнообразные варианты сонетных циклов представлены, например, в книге «Медальоны и медальончики» (1971). В частности, Бениак создает «сонетные поэмы» с описательно-повествовательными приемами, очень небольшие по сравнению со своей знаменитой предшественницей — «Дочерью Славы». Среди таких поэм можно назвать «Цветок розы полевой (Молодость титана)» — часть биографии Леонардо да Винчи. Бениак склоняется здесь к реалистической поэтике.

Некоторые авторы идут, казалось бы, на разрушение жанрового канона, однако выявляют таким образом его неиспользованные возможности. Так, Бениак в «Сонетах предвечерних» (1970) включает в цикл из 107 сонетов несколько нерифмованных или частично рифмованных форм, применяет уже упомянутые межстрофические переносы, парную рифмовку в катренах. М. Валек в поэме «Из воды» (1977) использует композиционный принцип венка сонетов (до недавнего времени эта циклическая форма в словацкой поэзии не встречалась), однако сонетом в строгом смысле слова является лишь последняя часть («магистрал»), составленная из последних (а не первых!) строк предшествующих частей. Необычные вариации сонетной схемы мы находим и в цикле Валека «Картина галерея» (1980). Там нередко появляется обращенный сонет, введенный французскими символистами (а с символизмом Валека многое связывает — в частности, и в этом произведении), встречаются парные рифмы в катренах. Даже в экспериментальных, «гибридных» формах (VII сонет) у Валека парадоксально сохраняется сонетная логика — в обращенном, «перевернутом» виде: констатация факта — размышление о нем — афористичная концовка, образно перекликающаяся с первой строкой (схема AAb CCb ddEE FFEd). «Прозаические» мотивы вводят в сонеты цикла «Год» (1976) Я. Бузashi, тяготеющий в целом к интеллектуальной насыщенности и сложной современной форме стиха.

Создаются в словацкой поэзии и «сонеты о сонете»: таковы многие сонеты Я. Костры (цикл «Только раз», 1968, и др.). Наконец, недавно появляется первый в национальной литературе венок сонетов; его автор — молодой поэт Теодор Крижка (цикл «Спокойная в беспокойстве», 1986). Этот цикл, посвященный проблемам войны и мира (традиционная для словацкого сонета тема), на наш взгляд, не совсем удался: в нем немало повторов, банальных образов, хотя с композицией автор справляется легко. Т. Крижка использует

нестрогую сонетную схему с перекрестными рифмами в катренах, что стало уже весьма распространенным для словацкого сонета явлением (так писал, например, признанный стилист Костра). В целом современный словацкий сонет предстает в широком спектре идейно-тематических и композиционно-стилевых поисков, обнаруживая все новые и новые черты.

Рассмотрение более чем полуторавекового развития словацкого сонета позволяет сделать вывод о необычайной гибкости, емкости и жизнеспособности этой «магической» (Н. Краусова)²⁵ жанровой формы, сохраняющей инвариантность в рамках различных поэтик и всевозможных экспериментов.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Fuller J. *The Sonnet*.— London, 1972. P. 1.

² См., например: История словацкой литературы.— М., 1970. С. 50—60.

³ Kollár J. *Básně* — Praha, 1952. S. 336.

⁴ Ibidem. S. 42.

⁵ См., в частности, письмо Я. Коллара Л. Штуру в кн.: *Juriček J. L'udovít Štúr. Stručná biografia*.— Bratislava, 1971. S. 98—99.

⁶ Vajanský S. *H. Sobrané diela*. Zv. VII.— Martin, 1944. S. 327.

⁷ Ibidem. S. 340.

⁸ Ibidem. S. 339.

⁹ Šmatlák S. *Osobnost' Hviezdoslava alebo O podmienkach básnickej vel'kosti*.//*Hviezdoslav P. O. Zobrané spisy básnické*. Zv. 1.— Bratislava, 1974. S. 29.

¹⁰ *Hviezdoslav P. O.* Op. cit. S. 328. Далее в тексте цитаты по этому изданию, том и страницы указаны в скобках.

¹¹ Краткая литературная энциклопедия. Т. 7.— М., 1972. С. 67.

¹² Krausová N. *Vývin slovenského sonetu*.— Bratislava, 1976. S. 71.

¹³ Ibidem. S. 59 etc.

¹⁴ Jesenský J. *Vybrané spisy*. Zv. 1.— Bratislava, 1977. S. 99, 105, 98. Далее цитаты по этому изданию, страницы указаны в скобках.

¹⁵ *Dejiny slovenskej literatúry*. IV.— Bratislava, 1975. S. 494.

¹⁶ Krasko I. *Básne*.— Praha — Bratislava, 1936. S. 71.

¹⁷ Rázus M. *Nad mohylou sveta*.— Bratislava, 1965. S. 203—206.

¹⁸ Lukáč E. B. *Živly a dielo*.— Bratislava, 1970. S. 78.

¹⁹ Lukáč E. B. *Európsky hodokvas*.— Bratislava, 1971. S. 176.

²⁰ Beniak V. *Domov a dial'ky*.— Bratislava, 1975. S. 160.

²¹ Beniak V. *Žofia a Popolec*.— Bratislava, 1967. S. 86.

²² Ibidem. S. 77, 85.

²³ Horov P. *Kruté prebudenie*.— Bratislava, 1972. S. 118.— Далее в тексте цитаты по этому изданию, страницы указаны в скобках.

²⁴ Krausová N. Op. cit. S. 142, 146—147.

²⁵ Ibidem. S. 18.

НАРОДНАЯ И ЛИТЕРАТУРНАЯ БАЛЛАДА: СУДЬБА ЖАНРА

Из всех поэтических жанров, имевших хождение уже в Провансе и средневековой Италии (XIII век), наибольшую жизнеспособность вплоть до наших дней сохранили сонет и баллада. Но на этом, кажется, всякое сходство между ними исчерпывается. Сонет имеет строго очерченную письменную литературную историю, безымянные сонеты — случайность или досадное недоразумение. Что же касается баллады, — и в данном случае неважно, народной или литературной — то чем больше мы узнаем о ней, тем больше загадок и практически почти не поддающихся разрешению проблем она ставит перед исследователями¹. Задача настоящей статьи — обозначить хотя бы некоторые из этих проблем на конкретном историко-литературном материале, то есть так как они встают, например, перед составителем многотомной антологии европейских народных и литературных баллад. При этом сразу же заметим, что очевидная, на первый взгляд, граница между народными и литературными балладами оказывается далеко не столь очевидной, когда мы начинаем работать с конкретными текстами. Суть дела здесь не столько даже в том, что проблема авторства по-разному понималась и воспринималась в Средние века и в XIX веке; не менее важно сегодня ясно понимать, каким образом предромантическая и романтическая концепция народности заставляла многих писателей конца XVIII — начала XIX вв. видеть свою высшую цель в том, чтобы заставить своего читателя поверить, что произведение не сочинено писателем, а лишь найдено и опубликовано им, то есть является доподлинно народным. «Песни Оссиана» Макферсона — лишь наиболее скандальный случай в огромной цепи мистификаций (здесь же можно вспомнить о «рукописях» Й. Линды и В. Ганки), тайны которых продолжают раскрываться еще и в наши дни. В то же время почти всякая удачная мистификация — даже такая заведомо игровая и литературная как «Гюзла» Проспера Мериме — имела под собой в конечном итоге достаточно основательную народную и фольклорную основу, что, собственно, и гарантировало ей не только временный, но и долговременный успех. Современный

педант-фольклорист может прийти в совершенное недоумение, когда, взяв в руки знаменитый «Волшебный рог мальчика» (1805—1808) А. фон Арнима и К. Брентано, до сих пор считающийся самым популярным собранием немецких народных песен, он практически не обнаружит во всех трех томах доподлинно фольклорных текстов, хотя и найдет массу авторских произведений — пускай и без отсылок на фамилию своего создателя². С помощью скрупулезного сопоставления различных вариантов и версий одного и того же балладного сюжета, конечно же, постепенно можно отделить позднейшие наслаждения от более ранних вариантов. Но дело ведь не только в том, что епископ Перси и Вальтер Скотт в Англии, Гердер, Гёте и Брентано в Германии подписывали отредактированные ими народные баллады собственным именем (как, например, Гете поступил с популярной народной балладой «Дикая розочка»³), или, напротив, «запускали» свои собственные произведения в качестве безымянно-народных (как это делали тот же Клеменс Брентано или Юстинус Кернер⁴). Дело еще больше в том, что на всем протяжении своего многовекового устного и письменного бытования тексты баллад — в силу самых различных обстоятельств — подвергались более или менее значительным корректировкам. О корректировках в период, предшествующий первой записи той или иной баллады, мы можем судить лишь гипотетически, что же касается записанных текстов, то мы знаем, что вплоть до XX века не только поэты и идеологи, но и ученые-собиратели, как правило, не удерживались от той или иной формы «авторского вмешательства» при подготовке к печати записанного ими народного текста⁵. Оставляя за фольклористами поиски методов и способов разграничения «подлинных» и «неподлинных» с точки зрения их «народного» происхождения балладных текстов, мы хотим лишь подчеркнуть, что для историка литературы все балладные тексты являются подлинными, равно как и авторскими. Вся разница лишь в том, что в одном случае автор текста совершенно точно известен, в другом случае имя автора до нас не дошло, но зато известен человек, записавший текст и человек, спевший или рассказавший ему этот текст, в самом же крайнем случае мы имеем дело с безымянным рукописным текстом или песенником, который опять-таки так или иначе привязывается к определенному времени и месту и уже таким образом атрибутируется. Автор данной статьи совершенно убежден в том, что современный историк литературы, воссоздавая историю баллады как жанра, или — говоря еще конкретнее — создавая историю жанра литературной баллады, не может оставлять без внимания ни один из доступных ему рукописных или опубликованных текстов: любой записанный текст баллады является для историка литературы литературным — вне зависимости от того, проставлено ли на нем имя сочинителя или не проставлено. Предлагаемый подход не только не препятствует конкретным текстологическим разысканиям и всякого рода уточнениям, но скорее по-

ощряет их, позволяя одновременно оперировать всем наличным балладным материалом.

А огромный материал этот — даже при самом беглом взгляде — оказывается весьма разнородным. В начале статьи мы не случайно упомянули сонет — по своему происхождению это жанр **сугубо литературный** и поэтому его генезис довольно легко локализуется как во времени, так и в пространстве. Жанр баллады имеет двоякое происхождение: литературное и фольклорное — и уже поэтому не поддается однозначной локализации. Разберем это принципиальное положение на каком-нибудь известном и достаточно исследованном сюжете. Огромное и трудно переоценимое воздействие на формирование жанра литературной баллады в Европе имела «Ленора» (1773) Г. А. Бюргера, утверждавшего, что он услышал от дворовой девушки несколько строк «старинной баллады» (больше она не могла вспомнить), которые настолько его вдохновили, что он целых полгода не мог оторваться от сюжета, поразившего воображение. Баллада Бюргера получила огромный резонанс, сначала в самой Германии, а затем и во всей Европе. Ее переводили или перерабатывали Вальтер Скотт, В. А. Жуковский, П. А. Катенин, А. Мицкевич, К. Я. Эрбен и многие другие поэты. И все же прав И. Созонович, который на основе сопоставления огромного фольклорного материала пришел к выводу, что «Ленора» обратила на себя всеобщее внимание, не только благодаря новизне и оригинальности своего сюжета и высокого поэтического совершенства, достигнутого Бюргером в ее обработке, но также и тому обстоятельству, что содержанием своим она входит в круг сказаний, распространенных в огромном количестве среди всех европейских народов⁶. Основные составляющие мотивы сюжета «Леноры» (по И. Созоновичу) «вера в возможность возвращения мертвых на землю в прежнем своем виде» и «убеждение, что к этому побуждает мертвых неутешная скорбь их близких» встречаются с самых древних времен у многих народов Европы, и внушительное число подобранных И. Созоновичем фольклорных песен, легенд, сказок и т. д., связанных с названными мотивами, не позволяет сомневаться в справедливости его утверждения. Вновь созданная литературная баллада («Ленора») могла легко прижиться на любой национальной почве, потому что лежащие в ее основе верования и представления бытовали среди многих народов — пускай и в специфической, национально окрашенной форме.

Народная баллада как составная — и весьма весомая — часть фольклорно-обрядовой песенной традиции могла возникнуть и возникла в Европе повсеместно, что и отмечают ученыe-фольклористы, пытающиеся выделить и разграничить хотя бы основные европейские балладные регионы⁷. При этом неубедительность, а — главное — фрагментарность известных нам классификаций⁸, обусловлены прежде всего недостаточно ясным пониманием вышеозначенной двойственности генезиса балладного жанра — если, конечно, за исходный

пункт брать классическую теорию баллады, сложившуюся в Германии (Гердер, Гёте, Бюргер, Гегель, Уланд), но по существу обобщавшую почти весь известный к тому времени европейский балладный материал⁹. Наибольших успехов в классификации наличного балладного фонда, на наш взгляд, добились пока ученые, которые, оставляя в стороне вопрос о литературной составляющей генезиса балладного жанра, сосредоточили свое внимание на фольклорной стороне дела, опираясь при этом на собственноручно подобранные и всесторонне изученные тексты¹⁰. И все же приходится ставить вопросы, на которых пока нет окончательного ответа,— хотя бы для того, чтобы прояснился масштаб конкретных исследований, необходимых для нахождения ответов на эти вопросы.

Прежде всего в дальнейшей разработке нуждается этимологическая сторона генезиса баллады, то есть прояснение того, какими конкретными путями и способами романское слово и понятие «баллада» (весенняя хороводная песня любовного содержания), вмещающее в себя лишь малую толику огромного балладного материала, было постепенно распространено на весь жанр в его современном наполнении, в результате чего именно первоначально письменно зафиксированная романская форма баллады (XII век) оказалась в процессе исторического развития жанра настолько оттесненной на периферию, что многими современными фольклористами уже и вовсе не принимается во внимание. При этом нельзя не заметить, что романская форма баллады, едва став народной, тут же превратилась в литературную, оставив достаточно богатую и разветвленную традицию в Италии (Данте, Петрарка, Боккаччо), во Франции (Гильом де Машо, Эсташ Дешан, Вийон) и в Англии (Чосер). И хотя Гердер, Гете и Гегель в своих размышлениях о балладе практически совершенно опускали эту традицию, мы этого сегодня делать уже не можем — хотя бы потому, что названный тип баллады заново возродился к жизни с конца XIX века: в творчестве В. Брюсова, М. Кузьмина, И. Северянина, Н. Гумилева вплоть до В. Невзала, Б. Брехта, а затем В. Высоцкого. На путях этого — условно говоря «этимологического» — исследования возможны и некоторые открытия, касающиеся прежде всего взаимосвязей баллад севера и юга Европы. В частности ранние песенно-хороводные формы скандинавских баллад могли широко распространяться благодаря многочисленным походам викингов уже в VIII—X вв.¹¹ Вовлечение нового материала, может быть, по-своему подтвердит и тезис М. И. Стеблина-Каменского о том, что «танцевальная песня повествовательного характера, то есть баллада как жанр, появилась во Франции... позднее, чем в Скандинавии»¹². В связи с историей танцевально-песенной разновидности баллады большего внимания заслуживает и Англия, где слово *ballad* письменно фиксируется с 1492 г., но где зато столетие спустя композитор Томас Морли дает одно из первых дошедших до нас определений жанра: «Имеется

еще некий разряд, более легкий, именуемый балладами или танцами: это песни, которые, будучи исполнены на простенькую мелодию, могут служить для танцев» (1597) ¹³. Какую эволюцию проделала английская баллада от Т. Морли до трехтомного издания «A Collection of Old Ballad», вышедшего в 1723—1725 гг., с которого, собственно, и начинается формирование нашего современного представления о балладе?

У большинства же народов Европы баллада развивалась как фольклорно-песенный или литературный жанр, вовсе и не помышляя называться «балладой». У большинства славянских народов эти будущие «баллады» назывались пока просто «песнями» (в польско-украинском регионе были распространены «думы» и «думки»), у испанцев — «романсами». В течение всего XVIII века распространение английского обозначения жанра — «баллада» — с трудом выдерживало конкуренцию с испанским «романсом», быстро вошедшим в моду почти во всей Европе. И если епископ Перси все же дал своим «Реликвиям древней английской поэзии» (1765) подзаголовок «Consisting of Old Heroic Ballads», то Гердер предпочитал еще английские и шотландские баллады называть «старыми песнями», а свое собрание народных и литературных балладообразных стихотворений назвал «Народные песни» (1778—1779). Но уже молодой Гёте начал использовать понятие «немецкие баллады», и Бюргер, в процессе работы над «Ленорой» постоянно колебавшийся: назвать ее «романсом» или «балладой», предпочел все же в конечном итоге обозначение «баллада». Любопытно, что Н. М. Карамзин, переведший в 1789 г. испанский роман «Граф Гваринос» дал своей «Райсе» (1791) подзаголовок «древняя баллада», хотя по формальным особенностям строфы она была ближе к испанскому романсу. В. А. Жуковский, размышляя в 1805 г. над «Поэтикой» И. Эшенбурга, тоже не разграничивает еще «романс» и «балладу»: «Романс и Баллада суть не что иное, как легкие лирические повествования важных или неважных, трогательных или веселых, трагических или смешных происшествий,— повествования, которых вся приятность зависит от искусства и живости повествователя. Источники их многоразличны: мифология, история, рыцарство, монастырская жизнь, сцены из обыкновенной общественной жизни или произвольные вымыслы стихотворческой фантазии. Рассказ в романах и балладах должен быть прост, натурален, легок, приятен и всегда приличен материи: весел и забавен, когда описываемое происшествие смешно или странно; простодушен, когда представляется какая-нибудь сцена из невинной пастушеской жизни или изображается грубость и простота деревенских нравов; живописен, когда стихотворец описывает что-нибудь чудесное, мрачное, ужасное или необычайное» ¹⁴. Немецкий романтик Л. Уланд назвал важнейший раздел своих «Стихотворений» (1815) «Баллады и романсы». Вслед за ним так же поступил и польский романтик А. Мицкевич, вклю-

чивший в первый том своей «Поэзии» (Вильно, 1822) цикл «Баллад и романсов», который явился «первым образцом польского романтизма»¹⁵.

Хотя испанский роман сохранял свою популярность и в середине XIX века и, отдавая ему дань, еще и Гейне назвал свой последний поэтический сборник «Романсеро» (1851), терминологический «поединок» все же выиграла баллада, которая постепенно вобрала в себя испанский роман как одну из своих жанровых разновидностей. Необычайный успех «Лирических баллад» Вордсворта и Кольриджа, всеевропейский резонанс баллад Гёте, Бюргера, Шиллера и Уланда, заметная приверженность к балладе таких поэтов, как В. Жуковский, М. Лермонтов, А. Мицкевич, Я. Арань и многих других — все это способствовало тому, что окончательно сложившийся в романтическую эпоху жанр литературной баллады сохранял притягательность для многочисленных читателей практически на протяжении всего XIX века.

Формирующийся на народной и литературной основе, опирающийся на национальные и межнациональные сюжеты и мотивы жанр литературной баллады оказался для некоторых стран Центральной и Восточной Европы важнейшим жанром в период становления романтического направления в литературе. До сих пор не потеряло своей актуальности часто цитируемое мнение члена «Арзамаса» Ф. Ф. Вигеля, считавшего баллады В. Жуковского «началом» русского романтизма. То же утверждал и В. Г. Белинский, полагавший, что «Людмила» сделала Жуковского «литературным Коломбом Руси, открывшим сий Америку романтизма в поэзии»¹⁶. Современный исследователь данной проблемы, изменяя акценты, по сути утверждает то же самое: «Критика 1810—1820-х годов уравняла балладу с романтизмом. Однако на деле соотношения жанра, возникающего еще в преддверии романтизма, с новым литературным направлением оказывались более сложными. Романтизм с наибольшей отчетливостью и глубиной выявил жанровую специфику баллады. В итоге наглядно воплощались его творческие возможности»¹⁷. Знаток польской литературы Б. Ф. Стахеев утверждает, что «у колыбели польского романтизма стоял жанр баллады»¹⁸.

При обращении к опыту других литератур Центральной и Юго-Восточной Европы подобное утверждение, видимо, не прозвучит столь же категорично, но все же не потеряет своей актуальности, особенно, если рассматривать проблему баллады в широком контексте «фольклоризма» (В. Е. Гусев¹⁹) или в еще более широких рамках «популярной» поэзии (Л. Сиклаи²⁰). «Фольклоризм конца XVIII — первой половины XIX в. — процесс, сопутствующий национально-освободительному движению, пробуждению национального самосознания славянских народов, процесс, который сам по себе в значительной мере способствовал образованию национальных культур славянских народов, был фактором, содействующим их становлению»²¹.

Но литература не могла ограничиться лишь собиранием и «реставрацией» фольклора, фольклор должен был пропитать и вновь создаваемые произведения, преображая наличный народно-песенный материал в духе и в стиле времени и тем ужс осовременивая его и придавая ему новую актуальность. Из всех литературных жанров именно баллада оказалась наиболее оперативным и подготовленным к тому, чтобы «перемолоть» различные веяния и создать новый художественный синтез. «Лирические баллады» (1798) У. Вордсворт и С. Т. Кольриджа, баллады Р. Соути, «Иванов вечер» (1800) и «Песни шотландской границы» (1802—1803) Вальтера Скотта тоже открывают собой первые страницы английского романтизма. Чуть сложнее дело обстоит в Германии, где литературная баллада практически оформилась уже в период «Бури и натиска» (Гёте, Бюргер, Гердер), но и здесь баллада, во-первых, является важнейшим и наиболее очевидным жанровым связующим мостком между «Бурей и натиском», «веймарским классицизмом» и романтизмом, ибо везде она играла весьма заметную роль, и во вторых, немецкая романтическая баллада настолько обширна, подвижна и многообразна, что без нее все же никак нельзя представить себе развитие немецкого романтизма в целом (достаточно напомнить о «Лорелей» (1800), К. Брентано, И. фон Эйхендорфа (1812), Г. О. фон Лёбена (1821) и Г. Гейне (1824) или об уже упоминавшемся «Волшебном роге мальчика» К. Брентано и А. фон Арнима).

Несомненно, что огромный читательский успех литературной баллады и стройная теория баллады, созданная в Германии, но распространявшаяся по всей Европе, оказали определенное воздействие и на фольклористов, которые, хотя и продолжали повсеместно собирать и издавать народные песни (кроме Англии, где понятие ballads уже в XVIII веке укоренилось наряду с понятием songs), но постепенно выделили баллады в особый разряд народных песен, подыскивая для него то или иное теоретическое обоснование. В русской фольклористике понятие баллады впервые было введено П. В. Киреевским, собиравшимся выпустить их в своем Собрании народных песен, издание которого, правда, растянулось затем на многие годы²². Но первые отдельные издания русских народных баллад появились уже и вовсе в XX веке: в 1936 и в 1963 гг.²³ Не может подлежать сомнению огромная культурная и научная ценность этих первоходических изданий, но столь же очевидны на сегодняшний день и их недостатки, связанные с неразработанностью в фольклористике научных методов подхода к народным текстам балладного содержания. Здесь сказался характерный и для западной фольклористики статически-тематический подход, который вполне допустим при классификации литературных баллад (ибо здесь мы всякий раз имеем дело с одним-единственным, строго зафиксированным и атрибутированным авторским текстом), но при классификации народных баллад «подходит разве что для начальной

инвентаризации наличного материала»²⁴. В народной балладе мы хотя и имеем перед собой тоже всякий раз вполне определенный и конкретный текст, но этот текст, как правило, является лишь отдельным звеном огромной (зачастую разорванной и практически невосстановимой) многовековой цепи, состоящей из «некоторого множества вариантов и версий»²⁵. И важнейшей задачей исследователя народной баллады является установление «эволюционной последовательности»²⁶ развертывания того или иного балладного сюжета и — на основе этого — постепенное продвижение в скрытые для нас мифические глубины народной истории и народной поэзии. В этом смысле и историк литературной баллады при обращении к безымянным народным текстам вынужден — хотя бы и временно — представлять себя на месте фольклориста: иначе важнейшие тайны и прелести народной баллады останутся для него за семью печатями.

Важное методологическое и методическое значение для дальнейшего изучения народной баллады как общеверхопейского жанра и для уяснения специфики народных баллад в отдельных балладных регионах, а также их национальной специфики имеют, на наш взгляд, попытки из региональной классификации, предпринятые в последние десятилетия некоторыми зарубежными фольклористами²⁷. При всей неполноте и небесспорности этих классификаций (что объясняется в том числе и сложностью для исследователя с одинаковой аналитической глубиной проникнуть в каждую региональную и национальную специфику и в то же время невозможностью с полным доверием отнести к многочисленным частным исследованиям национального и регионального характера, поскольку эти исследования, как правило, базируются на заметно различающихся подходах и принципах) их стоит все же упомянуть, так как в отечественных исследованиях, насколько нам известно, попытки всеобъемлющей классификации народных баллад практически еще отсутствуют. Так, немецкий фольклорист Эрих Зеeman выделяет семь балладных «ландшафтов» или регионов: 1. Скандинавский ((Дания (539 балладных сюжетов), Швеция (230), Норвегия, Исландия, Фарерские острова). 2. Английско-шотландский (при этом около 90 сюжетов из 305 являются общими со скандинавскими и около 20 — с французскими). 3. Немецкий (около 300 балладных сюжетов, записанных в Германии, Австрии, Швейцарии, а также среди немецких колонистов-переселенцев в разных странах). Эти три балладных региона Э. Зееман считает «важнейшими» и объединяет их под более общим понятием «германского» региона. 4. Романский (на французском, провансальском, итальянском, каталонском, испанском и португальском языках, но исключая Румынию). 5. Балканский (по словам Э. Зессмана, «ценнейший балладный регион», центр которого образуют баллады на сербско-хорватском, словенском, болгарском (включая македонский) языках). Сюда же относятся, по мнению ученого, албанские, румынские и греческие

баллады, а также во многом и венгерские: в процессе многовекового сожительства со славянами многие сюжеты оказались общим достоянием; объединяющую роль сыграла и борьба с турецким игом. 6. Западнославянский (Чехия, Словакия, Польша, но также Украина, Белоруссия и Литва, причем последняя — в силу многочисленных и многовековых связей с названным регионом). 7. Великорусский (338 балладных сюжетов)²⁸. Как видим, данная классификация может быть принята в штыки прежде всего славистами (но и унгаристами, и румыноведами и т. д.), привыкшими к традиционному делению славян на восточных, западных и южных. И все же о ней следует помнить, поскольку она фигурирует сегодня в достаточно авторитетных и обобщающих научных трудах и справочниках.

Для дальнейших рассуждений необходимо хотя бы тезисно вспомнить немецкую теорию баллады, которая, хотя и была как всякая теория нормативной, но будучи создана крупнейшими знатоками жанра и поэтами, а также мыслителями-практиками, во многих своих основополагающих чертах остается непревзойденной и по сегодняшний день²⁹. Гердер находил в балладах сборника Перси («старинных песнях», как он их предпочитал называть) «лирический, мифологический, драматический и эпический элементы», сбереженные из «древнего наследия старинных певцов и поэтов»³⁰. «По языку, по тону и содержанию эти старинные песни представляют подлинное мышление своего племени, или как бы самый ствол, сердцевину нации»³¹. Гёте, всю свою жизнь относившийся с особым вниманием именно к балладе, называл ее «живым зародышем», «пра-семенем» (*lebendiges Ur-Ei*) всей поэзии или же прообразом искусства, его первичной национальной формой (*Ugrähnomen*). Специфику не-повторимого художественного воздействия баллады он видел в единении в ней элементов эпоса, драмы и лирики. Причем, как показывает балладная практика самого Гёте, для баллады вовсе не обязательно полное равновесие всех названных элементов: в одном случае может преобладать лирическое начало («Фульский король»), в другом — драматическое («Лесной царь»), в третьем — эпическое или эпико-драматическое («Коринфская невеста», «Бог и баядера», «Баллада»).

Собственно говоря, все развитие литературной баллады как жанра и до сих пор почти полностью укладывается в схему, предложенную Гердером и Гёте, во всяком случает соотносится с ней. Например, начиная с поздних романтиков (Эйхендорф, Гейне, Мёrike) очень распространилась лирическая баллада, в которой драматические по существу события не пересказываются в виде развернутого сюжета, но читатель легко догадывается о них по самому настроению стиха, по отдельным содержащимся в нем намекам или полунаекам. Подобного рода песни были широко распространены уже и в средние века — вспомним хотя бы текст, впервые записанный в 1537 г.:

Mühlrad

Dort hoch auf jenem Berge
Da geht ein Mühlrad,
Das mahlet nichts denn Liebe
Die Nacht bis auf den Tag;
Die Mühle ist zerbrochen,
Die Liebe hat ein End,
So g'segen dich Gott, mein feines Lieb!
Jetzt fahr ich ins Elend.³²

Мельница

На той горе жил мельник,
Он не молол муки,
На мельнице вертелось
Вовсю колесо любви.
Но мельница сломалась.
Прощай, любовь, прощай!
Храни тебя бог, душа моя,
В далекий еду край.

Перевод О. Татариновой

В русском переводе — в целом вполне профессиональном — ускользает взаимосвязь «мельница сломалась, и любовь подошла к концу», взаимосвязь, для рационалистического взгляда довольно странная, но представляющая собой по сути поэтический стержень всей песни. Мельница, стоящая на горе (следовательно, ветряная?), превращается в метафору любви, ее символ, ее «двигатель». Но ведь мельница (если обратиться к немецкому тексту) «мелет любовь», а следовательно ее «перемалывает» а значит, уже в самом начале предполагается и конец. Подобные песни невозможно отдельно от истории баллады не только потому, что литературные баллады (во всяком случае очень большая их группа) связаны с ними нитями неразрывной преемственности, но прежде всего потому, что развивающееся и изменяющееся в литературной балладе XIX—XX вв. представление о балладе в целом не могло не затрагивать и формирующиеся в это же время представления о народной балладе, не могло не влиять на них. Баллада — жанр, в своих первичных, мифически-обрядовых, формах существовавшей едва ли не изначально, то есть еще в далекие дописьменные эпохи, но жанр удивительно «открытый», способный в силу своих имманентных качеств не только постоянно модернизироваться и обновляться, оставаясь «современным» в любую эпоху и угоджая любой моде, но — что еще важнее — и сохранять некий стержень, некое постоянство в изменчивости, позволяющее балладе постоянно касаться основополагающих вопросов человеческого бытия, преломляющегося в конкретных человеческих судьбах, происшествиях и характерах. Баллада способна на широчайшие обобщения, но не чурается и самого

заурядного происшествия, в котором, однако, всегда находит отражение каких-то общих — пускай для слушателя и таинственных и непонятных,— постоянно повторяющихся в истории человечества закономерностей. Поясним это здесь сначала на простейшем сюжете. Кто сочтет, сколько бед и несчастий или даже ужасных смертей принесла человеческому ревности, возникшая в человеческом сообществе в незапамятные времена и отнюдь не собирающаяся отмирать и сегодня? Все помнят «Отелло» Шекспира, у многих в памяти и «Песнь о нибелунгах», где любовь и ревность двух женщин становится причиной поистине вселенской катастрофы. Но вот как изображает ревность баллада, записанная молодым Гёте в Эльзасе в 1771 г. и опубликованная затем Гердером в «Народных песнях»:

Ревнивый парень

Три звездочки на небе яспом
Сияют над милой три дня.
«Ах, здравствуй, любимая, здравствуй!
Куда привязать мне коня?»

«Возьму я копя за уздечку,
К раките его привяжу.
А мы с тобой сядем у речки.
Я место тебе покажу».

«Ах, милая, как мне тоскливо
И как тяжело на душе.
Я слышал, под этю ивой
Ты с кем-то сидела уже».

Не пож ли в руках очутился?
Не острый ли это клинок?
Красавице в сердце вонзился?
И брызнула кровь на песок.

Он снял с ее пальца колечко,
Он снял золотой перстенек
И бросил в прозрачную речку,
Что резво бежала у ног.

«Кати-кати его речка
До самых глубоких морей,
Один я остался навечно,
Уж нет любимой моей».

Перевод Б. Хлебникова 33

Перевод в данном случае заметно ослабляет поэтическую мощь оригинала, но из экономии места приведем лишь одну строфу:

Schwimm hin, schwimm her, Goldringlein,
Bis an den tiefen See.
Mein Feinslieb ist mir gestorben,
Jetzt hab ich kein Feinslieb mehr.

Автор, сочинявший балладу, скорее всего опирался на какой-то известный случай или даже записывал собственные переживания, но все же и сегодня нельзя не поразиться, насколько психологически обобщенно изображено слепое противоборство инстинктивных сил любви и ревности, естественности злого порыва и безутешного горя, когда этот порыв, наконец, удовлетворен.

Особого внимания заслуживает сегодня дальнейшее прояснение «мифологического элемента» баллады (если отталкиваться от определения «старинных песен» Гердером). Правда, автор данной статьи предпочтет пользоваться понятием «мифический элемент» как более широким и более отвечающим существу дела: **мифология** есть нечто уже однажды сотворенное нашими предками и поэтому «мифологический элемент» предполагает непременное соотнесение с мифологией, то есть более или менее основательное знание ее; **миф** же творился и будет твориться вечно, ибо миф есть основополагающая форма восприятия человеческим сознанием самого себя, окружающего мира и Космоса³⁴. Ведь и все так называемые «точные науки» являются собой всего лишь одну из форм мифа: если древний миф никогда не терял из виду целостность мироздания и всеобщую связь явлений в пределах доступного ему Космоса, и потому вынужден был прибегать к метафорам и фантастическим образам, то секуляризированная и рационализированная «наука» вот уже несколько столетий упорно стремится навязать человечеству миф о том, что из подмеченных ею микроскопических частностей и выхваченных случайно и наугад взаимосвязей вполне уже можно «научно» воссоздать целостную картину Космоса и Человека. Разница лишь в том, что современный — «научный» и технократический — миф о человеке и его возможностях превратился в катастрофическую угрозу существованию человека вообще, на что, конечно, никогда бы не отважился миф древний, который стремился понять, объяснить и назвать мир **Словом**, но не претендовал на то, чтобы навязывать свои, человеческие, условия Космосу (ведь наша Земля — частица Космоса, и разрушая ее раньше времени, мы уже одним только этим бросаем нелепый, хотя и достаточно дерзкий, вызов Космосу). Но приглядимся сначала на каком-нибудь частном примере к формам бытования мифологического сюжета в балладе. На этот раз возьмем примеры из русской поэзии.

Змий Горынич и княгиня

Ходила княгиня по крутым горам,
Ходила она с горы на гору.
Ступала княгиня с камня на камень,
Ступала княгиня на лята змея,
На лята змея, на Горынича.

Кругом ее ножки змей обвился,
Кругом башмачка сафьянова,
Кругом ее чулочка скурлат-сукна,
Хоботом бьет ее в белые груди,
В белые груди человечески;
Целует ее во уста сахарные...³⁵

Мы оборвали цитату, потому что в данном случае речь идет не о разборе данной баллады, но лишь о наглядной иллюстрации того, как древний славянский мифологический мотив Огненного Змея, воплощающего стихию огня и вступающего в брак с женщиной (или насилиующего ее) мог варьироваться в народных и литературных балладах. Возьмем теперь литературный сюжет, основанный уже не столько на мифе или даже на народной балладе, сколько на возникших из древних мифов (или даже независимо от них) народных суевериях.

Афанасий Фет

Змей

Чуть вечернею росою
Осыпается трава,
Чешет косу, моет шею
Чернобровая вдова.

И не сводит у окошка
С неба темного очей,
И летит, свиваясь в кольца,
В ярких искрах длинный змей.

И шумит все ближе, ближе,
И над вдовьиным двором,
Над соломенною крышей
Рассыпается огнем.

И окно тотчас затворит
Чернобровая вдова;
Только слышатся в светлице
Поцелуй да слова³⁶.

В данном случае совершенно очевидно, что баллада А. Фета по-своему вписывается в длинную цепь обработок и переработок старинного славянского мифологического сюжета, но ясно и то, что поэт может и вовсе не знать мифологический сюжет по первоисточникам, ему может быть достаточно косвенного свидетельства или случайного рассказа, то есть для собственного произведения ему нужно знать ровно столько, сколько ему необходимо для возбуждения собственной фантазии, для создания **собственного мифа**. Именно в этом смысле мифотворчество продолжается на каждом шагу и

сегодня, люди (и не только поэты) творят и распространяют мифы, наивно полагая, что открывают конечные, то есть рационально смоделированные истины. Эти последние рассуждения, естественно, относятся уже не к Фету, который удивительно поэтично спроецировал мечту молодой одинокой женщины о пылком и экзотическом любовнике на мифологической и фольклорный образ Огненного Змея, создав таким образом прекрасную литературную балладу.

Mirra Loхвицкая

Змей Горыныч

Сжался, сжался, добрый молодец!
Кто бы ни был ты, спаси меня!
Ох, высок зубчатый терем мой,
Крепки стены неприступные!..

Яросла-цвела в семье родной
Дочкой милой-ненаглядною;
Полюбил меня Горыныч-Змей
Страстью лютово змеиною.

Полюбил меня, унес меня
В дальний край за мере синес.
Словно пташку в клетку тесную —
Заключил в неволю тяжкую...

.....

Он примчал меня, спустил меня
Во дворец свой заколдованный,
Обернулся статным молодцем
И взглянул мне в очи ласково...

Как наутро я проснулася,
Обошла покой чудные,
Много золата, много серебра
В сундуках нашла я кованых.

.....

День от дня всё чахну, сохну я,
Давит грудь мою печаль-тоска...
Истомил меня проклятый Змей,
Сердце бедное повызнобил!..

Чу!.. Летит он!.. слышу свист его,
Вижу очи искрометные...
Пропадай же, грусть постылая,
Дай душе моей натешиться!..

Будут жечь меня уста его
Жарче зноя солнца летнего,
Распалит он сердце ласками,
Отуманит разум чарами...

Добрый молодец, прости-прощай!
Проходи своей дорогою:
Не хочу я воли девичьей,—
Мне мила теперь судьба моя! ³⁷

Хотя мы и не стали цитировать эту балладу полностью (после первого отточия опущено пять строф, после второго — четыре), сюжетная канва ее просматривается и психологический рисунок очевиден и без опущенных строф: по целому ряду обстоятельств неволя становится для похищенной девушки милее воли, «проклятый Змей» так «отуманил разум чарами», что «мне мила теперь судьба моя!». Если А. Фет в «Змее» и «Лихорадке» (см. также стихотворение А. Григорьева «Доброй ночи») по сути, основываясь на работе собственной фантазии, поэтически иллюстрировал «Абевегу русских суеверий» (1786) М. Чулкова, то М. Лохвицкая поступает гораздо своеобразнее, пытаясь максимально модернизировать и психологизировать сюжет, что ей в общем и целом удается.

Уже из приведенных примеров ясно, что любой мифологический сюжет может обрабатываться в литературной балладе бесчисленное количество раз, потому что каждая новая эпоха, каждое новое литературное направление и каждый новый автор могут обнаруживать либо новый взгляд на сам сюжет, либо изощряться по-новому в формах подачи этого сюжета. Но если эпоха того требует, поэт может и сам создавать мифы, которые затем начинают распространяться как «народные». Так, например, Клеменс Брентано утверждал, что легенду о прекрасной рейнской красавице Лорелей он полностью сочинил сам, когда, проплывая по Рейну увидел романтическую скалу, носившую загадочное название «Лурлей» ³⁸. Так в воображении поэта возник миф, а затем и прекрасная баллада, вызвавшая массу подражаний и породившая обратным числом массу легенд.

Но ведь то же самое можно сказать не только о мифологическом, но и о любом историческом сюжете, более того — о любом житейском факте и происшествии, и даже о любом душевном движении и настроении. Если поэт обнаруживает в привлекшем его внимание факте эпическую протяженность и драматический конфликт и если при этом натягивается лирическая струна его музы, то можно сказать, что у него есть все или почти все предпосылки для создания приличной баллады. Если народных баллад в Европе сохранилось достаточно много (многие сотни сюжетов и десятки тысяч вариантов их обработки), то литературных баллад — просто неисчерпаемое море, и только русская литературная баллада могла бы составить не менее десяти объемистых томов. Но историй русской литературной баллады к сожалению, всерьез пока еще никто не занимался.

Свод литературных баллад Европы более обширен, чем свод народных баллад, и очень мало изучен. Существующие исследования

по истории литературной баллады в тех или иных странах³⁹ дают определенные ориентиры для понимания национального своеобразия литературных баллад в этих странах, но мало проясняют комплексную историю развития европейской литературной баллады в целом, ибо недостаточно учитывают особую роль в данном случае фактора межнациональных литературных контактов (или же, напротив, слишком большую дань отдают проблеме заимствований).

Литературную балладу можно определить как специфический поэтический жанр, который во многом строится на подражании народной балладе в языке, стиле, композиции, выборе конфликта и художественных приемах, но в то же время представляет собой самостоятельное и заведомо авторское поэтическое творчество. Связь с народной балладой — всего лишь одна, хотя и весьма важная, черта литературной баллады. Не менее существенно и то, что всякая литературная баллада, — с одной стороны, порождена своей литературной эпохой (романтической, реалистической, символистской, натуралистской, неоромантической и т. д.) и с другой стороны, — творение сугубо индивидуальное, выражающее неповторимый духовный и образный мир поэта, который либо сознательно следует сложившейся традиции, либо стремится обновить или даже разрушить ее. Нередко сами поэты называют «балладами» произведения, практически утратившие историческую преемственность с жанром. Вопрос этот не простой, потому что в любом случае надо исследовать, чем привлек того или иного поэта жанр баллады, что общего он увидел между своим стихотворением и балладой.

И в заключение попытаемся еще раз вернуться к вопросу о мифическом элементе баллады, который составляет, так сказать, ее особую «изюминку», а — точнее говоря — просто необходим ей, потому что эпические, драматические и лирические элементы сами по себе могут наличествовать и во вполне заурядном (или хорошем) длинном повествовательном стихотворении. Настоящим, а на наш взгляд и единственным надежным ключом к балладе является именно мифический элемент, который поэт либо заимствует из мифологии и всяких таинственных и загадочных сторон исторической или современной жизни, либо же создает его сам. Поэт (как впрочем и прозаик) в состоянии сотворить миф и он творит его наиболее успешно именно в балладе. Именно баллада в силу особенностей своего многовекового дописьменного и письменно-литературного развития оказалась в наибольшей близости к мифу — уже сотворенному и еще творимому: ведь не случайно же именно балладу на многие века заполнили всякие мифические существа, выходцы с того света, вампиры, русалки, лешие, водяные — да разве всех перечислишь! Поэтому именно мифическим элементом, а не какой-то особой строфой или рифмовкой определяется в конечном итоге содержание современной баллады. Для наглядности попробую привести пример баллады, написанной в форме сонета. Подобную форму баллады,

как известно, особенно нарочито вводили немецкие экспрессионисты (Г. Гейм, Г. Тракль), но мы приведем здесь еще более поздний пример — сонет-балладу Эриха Арендта на тему национально-революционной войны в Испании (поэт сам участвовал в этой войне в составе Интернациональных бригад и прекрасно знал к тому же испанский язык).

Руки

В Астурии крестьянин Себастьян
колол дрова, к зиме запас готовя.
Его поймать — приказ жандармам дан—
и изрубить, чтоб захлебнулся кровью!
Вот четверо с трудом его скрутили:
«Сожми-ка свой кулак — ты им гордился!»
Взмах топора — и руки отрубили,
а ими он без устали трудился.
Весь окровавленный он встал — бежит по полю.
Они смеются дружно и стреляют вслед.
Когда он закричал, ему забили рот землею.
Так умер он. А руки отдохнули вволю,
потом исчезли. И теперь ночной порою
сгущатся в окна кулаки, кровавый оставляя след.

Перевод мой — А. Г.

Конечно, подобное происшествие (и возникшая на основе его легенда) могло вполне реально иметь место в этой войне, но даже и в этом случае легенду в слове, поэтическую легенду, миф, отражающий некую высшую сущность единичного происшествия, сотворил именно поэт.

Исходя из всего вышесказанного, баллада не только не исчерпала на сегодняшний день всех своих возможностей, но напротив, может претендовать на место одного из самых продуктивных и плодотворных поэтических жанров современности. Опираясь на материал немецкоязычных (Германия, Австрия, Швейцария) и русских баллад XX века, можно утверждать, что дело именно так и обстоит. Но анализ современных форм баллады и новейших способов и приемов словесного мифотворчества требует уже отдельной и самостоятельной работы ⁴⁰.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В данной статье автор продолжает осмысление проблем, о которыми столкнулся при подготовке антологий народных и литературных баллад: Deutsche Volksballaden — Немецкие народные баллады. На немецком и русском языках. Составление, предисловие и коммент. А. Гугнина. М., 1983; Эолова арфа: антология баллады. Составление, подготовка текстов, предисл. и коммент. А. Гугнина. М., 1989; Ивиковы

журавли. Немецкие, австрийские, швейцарские литературные баллады. (Рукопись сдана в производство).

² См. кандидатскую диссертацию Т. В. Анишук «Переосмысление Арнимом и Брентано фольклорных и литературных источников в сборнике «Волшебный рог мальчика» (М., 1979), и ее же комментарии в кн.: *Deutsche Volkslieder* — Немецкие народные песни. Составл. А. Гугнина. Предисл. Б. Пуришева. М., 1983.

³ Подробно освещено в статье: *Wertheim U. Das Volkslied in Theorie und Praxis bei Herder und Goethe//Wertheim U. Goethe-Studien*. В., 1968. S. 9—35.

⁴ Так же поступал и Гердер, публикуя стихотворения Гёте и Шекспира в своих «Народных песнях».

⁵ Часть из этих проблем емко освещена Ю. И. Смирновым в предисловии к кн.: Смирнов Ю. И. Восточнославянские баллады и близкие им формы. Опыт указателя сюжетов и версий. М., 1988.

⁶ Созонович И. Ленора Бюргера и родственные ей сюжеты в народной поэзии, европейской и русской. Варшава, 1893, с. 8.

⁷ См.: например: *Seemann E. Die europäische Volksballade//Handbuch des Volksliedes*. Bd. 1.: *Die Gattungen des Volksliedes*. München, 1973. S. 37—56.

⁸ В подавляющем большинстве преобладает тематический подход, см. подробнее: Эолова арфа, с. 8—10.

⁹ На русском языке основные работы Гердера, Гёте, Уланда, Гегеля и т. п. о балладе см. в разделе «О балладе» в книге «Эолова арфа». Для понимания связей Гете с народной песней по-прежнему важна книга: *Albrecht M. Goethe und das Volkslied*. Darmstadt, 1972.

¹⁰ На сегодняшний день наиболее убедительный эволюционный подход к народной балладе разработан в книгах: Смирнов Ю. И. Славянские эпические традиции: Проблема эволюции. М., 1974; Смирнов Ю. И. Восточнославянские баллады и близкие им формы. Опыт указателя сюжетов и версий. М., 1988.

¹¹ Весьма интересный и убеждающий материал по данной проблеме представлен в кн.: Славяне и скандинавы. М., 1986.

¹² Стеблин-Каменский М. И. Баллада в Скандинавии//Скандинавская баллада. Л.: 1978, с. 224. В другой своей работе М. И. Стеблин-Каменский прямо указывает на литературный характер известных ему средневековых скандинавских баллад, сравнивает «вторичный синкретизм» баллады с оперой; Стеблин-Каменский М. И. Баллада в Скандинавии и происхождение баллады (заметки на полях).//*Philologica*. Исследования по языку и литературе. Памяти академика В. М. Жирмунского. Л., 1973, с. 362—365.

¹³ Цит. по книге: Музыкальные жанры. М., 1968, с. 29.

¹⁴ Цит. по: Резанов В. И. Из разысканий о сочинениях В. А. Жуковского. Выпуск П. Петроград, 1916, с. 287. Становление жанра литературной романтической баллады в России подробно прослежено в статье: Иезуитова Р. В. Баллада в эпоху романтизма//Русский романтизм. Л., 1978, с. 138—163.

¹⁵ История польской литературы. Т. 1. М., 1968, с. 193. Цитируемое суждение принадлежит Б. Ф. Стажеску.

¹⁶ Вигель Ф. Ф. Записки. М., 1882, ч. 3, с. 137. Белинский В. Г. Собр. соч., в 13-ти томах. Т. VII. М., 1955, с. 460.

¹⁷ Иезуитова Р. В. Баллада в эпоху романтизма//Русский романтизм, с. 157.

¹⁸ История польской литературы, т. 1, с. 195.

¹⁹ «Фольклоризм можно определить как социально обусловленный и исторически развивающийся процесс освоения, воспроизведения и трансформации фольклора в иных видах культуры». — См.: Гусев В. Е. Фольклоризм как фактор становления национальных культур славянских народов//Формирование национальных культур в странах Центральной и Юго-Восточной Европы. М., 1977, с. 128.

²⁰ Сиклаи Л. Традиции «популярной» поэзии в романтизме ряда литератур

Центральной Европы//Европейский романтизм. М., 1973, с. 279—308. (С. 279: «В данной работе под термином «популярная» поэзия подразумеваются произведения анонимного творчества, по своей форме во многом сходные с песнями фольклора, но обычно происходящие не из крестьянской среды, и не только устные»). Но на практике Л. Сиклая смотрит на проблему «популярной» поэзии гораздо шире — он включает сюда и фольклор, и «Песни Оссиана», и Вынеградскую, Краuledворскую и Зеленогорскую рукописи И. Линды и В. Ганки, а также все «популярные» авторские произведения.

²¹ См. примеч. 19, с. 131.

²² Подробно драматическая и все еще не завершенная до конца история издания этого крупнейшего собрания русских народных песен изложена А. Д. Самойловым в кн.: Собрание народных песен П. В. Киреевского. Записи Языковых в Симбирской и Оренбургской губерниях. Т. 1, Л., 1977.

²³ Русская баллада. Предисловие, редакция и примечания В. И. Чернышева. Л., 1936 («Библиотека поэта»); Народные баллады. Вступительная статья, подготовка текста и примечания Д. М. Балашова. М.-Л., 1963 («Библиотека поэта», второе издание).

²⁴ Смирнов Ю. И. Восточнославянские баллады и близкие им формы, с. 5.

²⁵ Там же, с. 6.

²⁶ Там же, с. 8.

²⁷ Seemann E. Die europäische Volksballade//Handbuch des Volksliedes. Bd. I: Die Gattungen des Volksliedes. Hrsg. von R. W. Brednich, L. Röhricht, W. Suppan. München, 1973. S. 37—56; Brednich R. W. Ballade. Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Hrsg. von K. Ranke. Berlin-New York. Bd. I, 1977.

²⁸ Seemann E. Op. cit. S. 38—44.

²⁹ Из новейших изданий, освещивающих эту тему, см. Weissert G. Ballade. Stuttgart, 1980.

³⁰ Цит. по: Эолова арфа, с. 549.

³¹ Там же.

³² Deutsche Volksballade. S. 76. Перевод О. Татариновой, там же, с. 367—368.

³³ Там же, с. 332—333.

³⁴ К этим (и следующим в тексте) рассуждениям автора статьи спровоцировало прежде всего чтение книги А. Ф. Лосева «Диалектика мифа» (1930) — труда, который актуален сегодня так же, как и в пору его создания.

³⁵ Русская баллада, с. 263.

³⁶ Фет А. А. Полное собрание стихотворений. Л., 1959, с. 217.

³⁷ Поэты 1880—1890-х годов. Л., 1972, с. 608—610.

³⁸ Brentano CL. Gedichte. Erzählungen. Märchen. Bd. I. Berlin, 1978. S. 569.

³⁹ См., например: Kayser W. Geschichte der deutschen Ballade. Berlin, 1936; Hinck W. Die deutsche Ballade von Bürger bis Brecht. Göttingen, 1972; Laws G. M. The British literary ballad. A study in poetic imitation. London-Amsterdam, 1972; Heine L. Die sorbische Balladendichtung. Eine historisch-vergleichende Untersuchung. Leipzig, 1968. Что же касается истории русской литературной баллады, то единственno серьезным и многоаспектным исследованием ее истоков и становления, на наш взгляд, является статья: Иезуитова Р. В. Баллада в эпоху романтизма//Русский романтизм. Л., 1978, с. 138—163. Можно упомянуть еще книгу: Страшнов С. Молодеет и лад баллад. Баллада в истории русской советской поэзии. М., 1991. Но систематизированной и концептуальной истории русской литературной баллады пока нет, отсутствуют, к сожалению, и антологии, представляющие этот богатый и неувядывающий жанр.

⁴⁰ Применительно к балладам — «зонгам» Б. Брехта см. статью: Гугнин А. К вопросу о фольклорных и литературных источниках зонгов Б. Брехта//Брехт — классик XX века. Материалы Брехтовского диалога 1988—90 гг. М., 1990, с. 27—36.

БОЛГАРСКИЙ ОБРАЗ МИРА В ПОЭЗИИ ХРИСТО БОТЕВА

Всякое исследование, при всей относительной законченности,— всегда лишь фрагмент: и из Мирового Познания, и в изучении данной проблемы, и в духовном развитии автора. Если так — распахнуто — понять свою задачу, то отпадает претензия на решение и ответ, а полную цену обретают вопрошение и поиск, опыт («эссе») — формы, в которых мысль истина сказываются с не меньшей глубиной и даже ясностью. И свою задачу я видел в том, чтобы разрыхлить, а не закрыть проблему.

Отсюда и стиль и пафос исследования. Он вполне лично заинтересованный: болгарин во России, я взволнован вопросом: а как предстает Болгария, ее Космос и Дух — с орбиты русской Вселенной?

С этой целью я приник к поэзии Ботева — первого гения Болгарии, вмединуясь в каждое стихотворение — как в некую ипостась Бытия, вариант картины мира. И уже много заполнил клеточек в кроссворде болгарского миросозерцания, пока не подошел к исследованию неоконченной поэмы «Хайдути» («Гайдуки»), по которой и предстоит погружение в различные аспекты болгарского образа мира.

Это — не обобщающая работа, где в итоге изучения многих литературных фактов (писательских фигур, произведений, исследований) преподносятся выводы и развивается одна проблема; здесь один литературный факт подвергается облучению в поле многих проблем мирового Духа. Ведь не только в контексте персонажей болгарской литературы (Паисий, Раковский, Чинтулов, Славейков...) могут рассматриваться стихотворения Ботева, но и как некие протуберанцы духовного творчества из глубин Бытия, сго вечных вопросов перепостановка. И тогда соседями его могут стать Гёте и Пушкин, Платон и Декарт, христианство и теория относительности...

Жанр же можно обозначить — как эссеистское литературоведение. Здесь идет добыча мыслей о Бытии и Духе чрез думание над литературным текстом и словом. То есть, литературоведение для миропонимания, а не литературоведение для литературоведения (чего чопорность «строгой науки» взыскует). Можно обозвать это

предприятие также как романтическое литературоведение (в отличие от ныне принятого позитивистского, «реалистического»).

Не надо думать, однако, что от такой установки ума литературоведению мало проку. Нет, факты литературы могут при этом получать новое освящение, а проблемы — неожиданную постановку, заглубление и решение.

Труд ведут совокупно рассудочное и образное мышление, так что в итоге может сложиться не только научный, но и литературный текст о литературе. Тут все и всерьез, и в шутку: впереные в Абсолют и долгое лицезрение последних вопросов становится невыносимо — и тогда напряжение мысли разрешается ее игрой и самоиронией.— Ноябрь 1987¹.

* * *

...Итак, Космос Гайдутства и его Психо-Логос — вот что начнем отныне промышлять. Да, это особый мир — территория и природа, и воз- дух, и стечние стихий четырех — все тут иное, нежели для Болгарии—Фракии, равнины земледельческой, где народ — овен и вол в хомуте пашет мать-землю, как ей верный сын, маменькин... (образы из стихотворений «Элегия» и «Георгиев день»).

Недаром гений Ботева сразу подзаголовок выдвинул к предполагаемой² поэме романтической «Гайдуки» — «Отец и сын». То-есть, в царство мужское мы тут вступаем, тогда как в космосе бытовой Болгарии царит «стара майка» (старая мать). Теперь вместо нее — Стара Планина — так она, Мать-земля болгарская, преобразилась для гайдуков: этим божеством обернулась. Однако (и тут принцип и Логос материнский, что во болгарстве диктатурен,— сказывается и работает) обволокнула Стара Планина в пазухах своих и долах и ущельях — гайдуков, как в лоне своем, каменистом...

Итак, космос — мужской тут, подъятых к небу, на горы: ближе к Небу—Отцу всего Бытия...

Я надуй, дядо, кавала...
/Сыграй нам, дед, на свирели³/

Уже третий муж прибавляется: «дядо» — Дед. Он же — и в «Зададе се облак тъмен» («Темной мглой нависли тучи»): «Ех, мой дядо, тежко време!» («Ах, мой дед, лихое время»). Тут — мужской пошел разговор в поэзии Ботева — не то, что доселе: все с «майкой» да с «мале»... Хотя и тут, как увидим, притяжение материнского Логоса столь сильно окажется, что сведет-притянет всю поэму к диалогу матери с сыном — и на том она и потонет, затянется-засвокленется — утянется в недра и в лоно...

И в народной песне: «Мама Стояну говорила...» сын, отвечая матери, поминает всех своих мужских родственников, распределяя их по родам оружия юнацкого:

Я дай ми, мале, я дай ми
дядова пушка бойлия,
тейкова сабя френгия,
чичови кобур пищови,
вуйчови дрехи юнашки⁴.

/Дай мне, мама, дай мне
дедово ружье длинное,
отцову саблю острую,
пищаль дяди по отцу,
юнацкие одежды дяди по матери/.

Но и тут характерна для болгарского Психо-Логоса обернутость в родство: не сам-один человек, а и в мужестве в духе есть ему родня — «родина» — правда, теперь только по мужской линии — здесь, наверху, в горах, «на балкана», тогда как женская линия родства осталася внизу, в долах-лонах Земли. А мужи — на пупырях гор-вершин, на фаллах-выступах обретаются — стоят! Недаром и имена тут — стоячие преимущественно — среди гайдуков и борцов: Стоян, Стоянка (если юнакиня-воевода) — она и у Ботева в «Пристанала» («Беглянка»), и «баба Стойна» (как легендарная «баба Тонка») в «Зададе се облак тъмен»; да и в живой истории: Стоян Заимов, Захарий Стоянов, Стефан Стамболов, Стамболийский затем... Стефан Караджа... А для пашни и овчарства иные имена — «лежачис», покладистые: «Иване, бре...», Пенчо, Любене — маменькины, при-лоненные, при-слоненные...

А для трения уже в городской цивилизации Хи-тър Пе-тър Пригоден: «гъявол», ловок: трёт — да обдуривает, вертаясь среди жёсткости «т—р», что обще и для «Хи» и для «Пе», так что можно за скобки вынести и так это сочетание записать: (Хи + Пе)тър = «ха-тър има» — доход имеет, выгоду, пользу, уважение... Недаром с турецкой звучностью — к ней приводится это наше сочетание: «Хи-тър Петър» — к арабскому по происхождению слову «ха-тър». Тем смысл выдается и Хитрому Петру: из века рабства он и ига; хитрость — рабский Логос, ум раба. Хитрость — это ум, пользующийся ложью-лукавством, кривой линией, женской, а не «правдой» = прямой-правой, мужской. Недаром в сказках-анекдотах бытовых Хитръ Петър состязается с тюркским хитрецом Ходжой Насреддином: кто кого «надхитрит», «надльжет» «перелжёт»... Значит, это тот тип болгарского мужчины и Логоса, что верток в условиях тюркского города, и его печать на себе несет. Этот ум — «акъл» — тоже турецким словом наилучше обозначается и во болгарстве. Акъл — это никак не отвлеченный разум, воспаряющий от земли, а именно трезво-земной «здравый смысл», себс на уме, pragmatический — и с хитринкой-лукавинкой, со «лжецой» некоторой...

И в народе русском хорошо различены Хитрый и Умный: «Умный Хитрого на хрен послал, а Хитрый Умному на хрен нас...» Вот: Ум работает Словом — по воз-духу посыласт нечто... А Хитрый держится земли и плоти и низа — и гадит плотяно и материально.

Вроде он и в победе и в выгодах: обделан Умный — дурак, значит, оказался! Но... Ладно... Вернемся к нашим барапам — то-есть, наоборот, от барапов-овчаров — к гайдукам.

Если Логос женский и рабский — крив: лоно — кругло, «животец хубав» (жизнь хорошая) = шар, хомут = круг,— то даже предметы труда гайдуцкого прямые линии образуют: пушка-ружье, пищаль, сабля... кривовата, правда,— от полумесяца турецко-исламского, да и по шес: по форме шара головы — ее сечь удобнее так — приспособлена. Но тут в угоду телу-Целому прямая приспособилась, как и Дух и Бог во исламе телесны очень: и рай чувствен (гурии и сласти: шербет пьют...).

И эпитеты-то к ним характерны: «пушка-бойлия». А «бойлия» — «длинная, тонкая» — так в словаре поясняется. Значит, почти идеальная прямая линия — в одно измерение почти взошла палка наша... А вот «сабя-френгия» — турецкое это преобразование слова: «френгий» — «французский». Кстати, тоже космос кривой линии, как я это в работе о Декарте выявил⁵: «курвы»—«кривы» линии он и в математике к уравнению привел: на язык прямой линии перевел — в космос женском *douce France* — «сладкой Франции», сенсуальном.... (Недаром «влеченье-род недуга» во французской цивилизации к Ориенту — Ближнему, а не к Индии, которая германству ближе), к исламу, и лучшие о нем работы и понимания — у французских ученых и мыслителей. И в литературе: «Персидские письма» Монтецкие и «Магомет» Вольтера, и его «Философские повести», которые все — в восточной обстановке протекают... Ислам есть Рим (католицизм) Востока.

Кстати, и в культуре болгарской: хотя и насело сверху на нее немецкое влияние (Баттенберги и Кобурги — династии князей и царей, прианных Европой Болгарии после Освобождения), но внутренне, по «избирательному сродству» Психеи, болгары тянулись к французской традиции и речи... Германский тяжелый педантизм-пунктуальность в деле-ургии, как и туманная духовность их тяжкая, отвлеченная слишком,— не по духу и не по вкусу пришла более чувственным, воспитанным на турецкий, сенсуальный лад жизнен-отношения (установка «кеифовать»—«човек да си гледа кефа!») болгарам. И как ни усиливался вводить себе германский спиритуализм круг Пенчо Славейкова и Доктора Кръстева в журнале «Мисъл» в начале века нашего,— слабо это дело привилось-укоренилось тут...

Итак, Космос Гайдутства. Это прежде всего — Балкан. И как собственнос имя — гор Балканских, и как нарицательнос тут обозначение для «горы» вообще. Балкан, как и Болгария, — земля-стихия. Но если она, Болгария как Матерь,— есть земля мягкая, лоно плодородное-при-родное и природному закону покорно и плодотворно служащее («земной рай»— как никак!), то Балкан есть взмет земли — к небу, потуга ее великая — как бы отлететь от самой себя:

на острье — и в небо в Дух превратиться — алкание таково тут тяжкой и мокрой Матери-и, уставшей все рожать да рожать, да погребать, да хоронить-ссыять в могилы-борозды... Как в электричестве с остря стекает ток, который есть Эйнштейново превращенис Массы — в Энергию ($E=mc^2$), так и в складчатости горы: мать-сыра земля, усилясь и уплотнив максимально свое вещество в устремлении-тяге к небу-Свасту (c^2 в формуле Эйнштейна тут свою роль играет: как воля-тяга вверх; Воля-Энергия Земли в Эроссе-стремлении ее по вертикали перейти в Небо — пропорциональна как бы квадрату скорости Свята Духа), — истекает туда «песней гайдуцкой», что «Балкан пост»... Да, Ботева песнь есть космовтворение Болгарии: сам Космос ее и Психея излились тут в Логос-Слово через его душу и язык, через его сосуд избранный, «богов орган живой» (как Тютчев про Пушкина выразился). Если, по Гегелю, Дух есть самосознание При-роды, то вот в Духе-стихе Ботева Болгария, как Татьяна пушкинская, не веря себе от радости, могла воскликнуть: «Ужсли Слово найдено?» — для обозначения Меня, мне для самопонимания и узнавания — в хаосе Бытия, среди других сутей-субстанций-стран, уже нашедших для себя свои, им присущие слова?...

Балкан — первое отрицание Земли-Матери-и на пути ее в Небо-Дух. Земля как Мать — влажна и водна и размягчена. Она сперва жестянеет, крепчает, мужает — в камень обращается: жика при этом выдавливается; и становится земля-стихия антиприродна, смертельна, неорганична: выходит из закона Жизни-При-Роды-рождения — в закон Смерти. Но на вершине = на пределе уплотнения — в острье (уже не кремень, а алмаз!) — вдруг второе отрицание вещества, материи аннихиляция — в Энергию, в Дух. Это уже — как *Et resurrexit* — «Воскрес!». То-есть, пройден — не цикл-круг: Рождение-Жизнь-Смерть-Воз-рождение..., — а именно прямая, Ось-Вертикаль: Жизнь (как плоскость земли), Смерть (как падение = = вертикаль вниз) — и Воскресение (как вертикаль вверх: взлет!).

Так что Балкан — это не камень-хребет-гора, а именно кромка Земли и Неба, последняя грань Земли-Матери-и перед истаеванием в воз-Дух и Свет и Ветер и Песнь! Балкан — это Земля — на взлете! Наилучше это в космосе «Хаджи Димитра» представлено: тут именно край Земли не сбоку, а вверх, вынос се к небу и свасту в близь. Здесь — «край света»: как его (Света) при-спуск-«кенозис» (= сочество через самоумаление, как Бог — во человека, во Христа умалился: по мере человека стал, чтоб ему понятным быть), ласканье Светом — Земли. Так Зевс — на горах ведь: на Иде, например, — любил любить супругу свою Геру... И в «Хаджи Димитре»: звездное небо близко — рукой подать, а в долинах Матери-и-земли о нем и не думают, не видят... И Ветер дышит-веет на приволье, исстесненный пазухами-лонами-ловушками Земли. И на приволье там Балкан свой нестесненный голос подает: «Балкана пее хайдушка песен...»

Балкан так относится к Болгарии, как Волга — к России как Матери-сырой-земле. Такая меж ними родственная пропорция. Ну да: Волга — тоже вода, как и русская земля, которая — «водо-земля» = «мать-сыра». Но если в теле России-равнинны земля растеклась по нивелирующей воле воды (вода ведь склонна равнину из всего образовывать), ибо сама водою пропиталась: есть сырь и серь, болото и засос-затяг вниз — русалочий (недаром и девы-«духи» русские водны, тогда как болгарские «гюры» и «самодивы» — более воздухогненны, хотя и тоже с водой есть связь...), то в Волге = Матушке (тоже «Матушка» как и «Русь-Матушка»: равномощная ей соперница, значит, в Космо-Психо-Логосе российском) вода стала путем-дорогою — течением-устремлением в Даль, где сакральное на Руси место: не Высь, не там Бог, а в Дали Он!..

Волга — Воля (Свобода, как и Балкан во болгарстве).

Волга — Бог(а): женский образ Бога на Руси, но — не материального (как Земля), а — психейного; если Мать-сыра-земля тут аналогична Богородице — смиренной, то Волга-Ольга-София есть Дщерь и возлюбленная — на этих правах она тут. Недаром ей приносят в жертву: Стенька Разин — княжну персидскую = мелкую, земно-человечью возлюбленную, а «добрый молодец» в песне: «Вниз по Волге» — себя ...

И еще — «есть на Волге утес» — то-есть: гора, что есть чудо на русской равнине, болотной. Река и Утес — как пара возлюбленная во Эросе: не муж и жена, а именно жених и невеста — так и не соединяющиеся во плodo-родие земно-жизненно-природное, но осуществляющие себя, любовь-согание свое, — духовным образом: в песне-слове, что в магнитном поле *Разлуки* — как разности потенциалов — мощно и напряженно излучается-источается...

Тут *Раз-ин* — тоже недаром; и Стенька он, Степан-Степанстоячий, — «раз-раз-и его, Господь!» «Разин» — это «Эх, раз, еще раз, еще много, много раз!» — как хочет-охотет-хочет Возлюбленная русская, цыганочка вольная, или Волга-девушка (пока не Матушка она еще... — пока не набросали в нее княжен-семян, не наметали — как в лоно-могилу...). Раз-мах тут, в Разине, удалый! Стихия Ветра-Свистра, кто тут — Возлюбленный Матери-сырой земле, на Руси, один из ... Ибо еще и Кесарь тут — ей муж, да Народ...

Волга — артерия России, ее жива Душа. А Светер — ее Легкие, как молодцы-мятежники русские: как раз все тяжести-то они с себя и скидывают, пускавшись «во все тяжкие»: грешить, в разгул, в «рассудись, плечо, размахнись, рука!».

Так что «Раз-ин» — тут такую же мощно-метафизическую идею выражает и принцип «Раз-а (что есть Раскол Бытия надвое, установление мира Двоицы), что и «Диаболос» — в эллинско-христианском поле: ибо «диа-болос» = «чрез-бросающий»-«рас-калывающий». Или: «скрьзь-брось» — вот что такое «диа-болос». Ну и Разин

наш — только и делает, что «бросает» — за борт ... и на абордаж берет, сечет, казнит. Раз-каз-нь. Раз-у — и с-каз-нь подобает, причитается: казнь — и сказ-песня потом. Смерть — и воскрешение в Духе. Как и Хайдуку на Балканах.

Так вот почему неудержимо тянуло поэтические натуры в Болгарии именно на Балканы, в гайдуки: их тянуло — за песней, превратиться в песню: «и певцы песни о нем поют»... Так что даже Яворов, уже в мирное время свободной Болгарии, изобрел-устроил себе «Хайдушки Копнения»—«страсти-мытарства» (как «страсти Христовы»), вступив в чету Гоце Делчева и освобождать Македонию пустившись — вверх, на Рилу, на Пирин-планину. Если у германцев *Sehnsucht* — «копнеж» — стремление — *dahin! dahin!* «туда! туда! (как Миньона у Гете, имея в виду: на юг, в даль), то в болгарстве: «хайде на балканы! «хайде на балканы!» («айда в горы!») «Хайде» — их «дахин!»

Причем для Яворова четничество — это низший способ возможной ему Борьбы: ему уж во Духе стоять стойко бы и в культуре, среди проституирующих святое дело Логоса; стоять-выносить муки... А он — не совладал, впал — в уже испытанные стези гайдутства, на широко-торную эту уже во болгарстве дорогу — телесного подвига, притянулся жанром до-вольной Свободы (до воли Болгарии — до получения ею свободы), что в середине XIX века был принят и проложен...

(Но не так ли и ты — ушел в 33 свои года — в народ, на флот, и в труд физический, не вынесши редакторов пыток и мытарств духовного поприща культуры и литературы,— и «спустился», бежал в народ, как Алеко — в цыганы «из неволи душных городов»?.. Так что вечный тут есть зов — первично-природного жанра Воли: как простора, степи, гор, незапятнанности цивилизацией...)

Для Ботева, и вообще во болгарстве, Балкан и гайдутство — как для Пушкина цыганы, жители вольных степей, как «братья-разбойники», и песни о Стеньке Разине, и Пугачевщина мятельная; как для Лермонтова — космос Кавказа: ареал Воли, континуум Свободы Духа. Так и для Байрона пираты-моряки (космос Англии, «Небогсанный!»): Корсар, Гяур, Лара...

Пугачев-мятежник = мятелен: есть «встер-ветер да белый снег», как и образ революции у Блока. В буран он является, Пугач-то: пугать мирных людей, как волк-степняк. (Ямщик и спрашивает: «волк или человек впереди?» — Оказался человек, но по сути человек — волк: вольный, вор!).

Разин — волжанин, влажен, при Волге, с нею обручен-сопряжен. Хаджи Мурат — кавказен: тоже вне-социумный дух, преступный: и Шамиля преступил, и Николая...

Балкан — уже есть космическое преступление: заступание Земли — в Небо. Потому и естественный это ареал для преступлений и социумных законов: искусственных установлений узколюдских,

по мерке трусолюбов. Тут — «Гей!» — «Хай!» — «Нехай!» — летит все, пропадом пропадает — и «к чорту», и «по дьяволите!..»

Так что уходящие «на балканы» оказываются по ту сторону добра и зла: и сами перестают его различать, и народ болгарский к ним, гайдукам, — особую меру применяет оценки поступков их. Хоть «хайдутин» — у них слово и позорное и страшное (и турки — злые «хайдути», «хайдутльк» — разбой над людьми вершат), но когда болгарин становится «хайдутин», он уже как бы выбывает из рук турок их оружие: доказательство становится болгарам, что «и мы так можем!» — даже если гайдук этот их же самих грабит (как Индже поначалу); тут восхищение своей сильной личностью, своим царем как бы: и мы смеем! Прецедент — освобождения...

Да и то сказать: в житии болгарства под игом, которое само есть власть принципиально преступная, чужой Социум, чужой пир... и в нем похмелье,— преступить преступление воспринимается в духе и на шкале народных ценностей — как право — естественное.

Потому и ареал ему подходящий естественный: то место Природы, где она — Свобода — от себя же самой: от родов и плодородия: в пустошах и неудобных для жизни местах: горы, степи, пустыни, леса.

Вот где обитель гайдука Шибила: «Высокие верхи Синих Камней, где между гнездами орлов и его гайдуцкое гнездо»⁶.

Гайдук — уже не человек; он — птица: преодолел земное притяжение, набрал вторую космическую скорость — и взлет, в небо, в дух и песнь, с острия Балкан разогнавшись, в небо взмыл. Потому — с орлиной-то высоты, сверхчеловеческой,— и неразличимы становятся гуманистические мерки человеческого, слишком человеческого: микроскопичны они слишком. «Шибил попрал много законов и уже не знал, да и не хотел знать, что есть грех, а что — нет» (с. 5). И Инджес-воевода «никогда не делил добро от зла, никогда не спрашивал себя, что есть грех, и что — нет» (с. 125).

И — верно: с острия балканской вершины, с неба если глядеть на жизнь людей во Социуме, то просто исчезают различия низовые-плоскостные — именно потому, что на них с Вертикали смотрят, откуда они и не видны. Не увижу я глаз у людей, если буду смотреть на людей сверху, видя лишь их макушки. А различия добра и зла суть именно горизонтально-плоскостные насечения в межлюдстве, и видны-различимы лишь при одноуровневом пребывании: среди людей — и при смотрении в бок. Это — боковые на-tяжения-векторы силового поля Социума; а вынос отсюда объектива зрения и помещение его, например, на высоте приводит к тому, что перестают быть видны и значимы низовые проблемы и сюжеты и линии, и пути и правоты и кривизны.

Потому-то солнце и дождь — равно грекут и орошают и «добрых» и «злых», — ибо для Бога этого различия не существует. Он милосерд — от некоего «астигматизма»: от невосприятия того, что мы

болезненно, на нашем уровне, переживаем⁷. Для того и надо было Богу в лице Сына спуститься на землю и вочеловечиться, умалиться в кенозисе, чтобы по-нять людей и их проблемы и боли, чего еще не понимал, был чужд Бог-Творец Ветхого завета. Он просто не понимал людей, непроницаемы они ему были, и потому он то и дело их «испытывал», пробы-опыты с этими существами устраивал: на что способны и сколько вынесут? — как вон с Авраамом — повелев ему сына в жертву Себе принести; или с Иовом... Методом проб и ошибок постигал Бог Ветхого завета людей. А вот Христос — Сын Божий и Сын Человеческий одновременно — как раз и нужен был наущно в мифе для взаимного спознания и понимания меж Богом и человеком. Потому так важно, что две у него сущности-субстанции: божеская и человеческая (что и отстаивали отцы церкви на вселенских соборах — против ересей: арианской, монофизитской, которые рвали Христа — как мост между Небом и Землею).

Да и функция пророка становится яснее в Ветхом завете (и Магомета — при Аллахе): его устами, умом и сердцем Бог чуял человеков и мог им глаголать («глаголавша пророки», как Дух Свят — в Символе веры Никейском), и от них Себе ведение получать. А это особенно — в псалмах Давида, которые суть обратный голос и Логос: от человеков — ко Богу вздываемый, исповедание сердечное и глубочайшее нутра своего, закрытого кожей и плотию и ракурсом взгляда Бога — сверху, в котором ракурсе и проекции не видно, что на территории — арене души разыгрывается, какие страсти и бури. А Давид как бы грудь людскую разверз Богу: На, смотри, ведай! — и тем и он, и певцы-поэты — богоугодны: в исповеданиях лирической поэзии — Божьи они доносчики и шпионы во человечестве, соглядатаи.

(Это влияние чтения Захария Стоянова «Записок...» вчерашнего — про тех, кто предал Ангела Кынчева и Левского, и как они с ума сошли — человеческого... Так и поэты — в неистовстве вдохновения, так и пророки — сходят с катушек человеческого здравого смысла и мер и не своим умом и голосом начинают речь глаголати, но — прямо Бытийственным... И — предатели — мер добра и зла — выносятся с людски-социального горизонта и Космоса и Логоса — в Хаос примордиального, первичного, Бытия-Небытия...)

Оглянулся на пройденное умозрение — и улыбнулся даже: забавно это получилось: от размышления над гайдуком-преступником человеческих законов и мер — вона куда мысль отлетела!... Ну а что? Бог в мифе ведь тоже — преступник безусловный человеческих законов и мер: они ему не писаны, ибо узки и малы, нашим узеньким умишком писаны и помыслены. Тут воистину аристотелево уразумение осуществляется: человек вне общества либо зверь, либо бог. Вот и гайдук — таков же: то ли ниже человека пал (и это есть: постоянны сравнения гайдуков — со зверями хищными: «как мутный поток» — первостихия! — «спускались кирджалии с Бакыд-

жищей вниз в поле... С дикими криками и с волчьим воспламененным остервенением...»⁸), то ли выше — в орлиность — воспарил?

И если человеков будничных влечет-влияет земное притяжение, отчего они стремятся все протяжелеть поболее и уплотниться — богатством, имуществом,— то поэта и дух вольный тянет притяжение Неба и выси — в верх, на балкана, с острия вершины — в дух и песнь воспарить-возлететь-превратиться: «да викна, запся...» — кликнуть, запеть на приволье.

То же самое и Вапцаров, сын Рилы и Пирин-планины, мечтает отрястись от полипов и налипов земли, от тяготения ее: стряхнуть и превратиться-перелиться в песни:

За мен е ясно, както че ще съмне —
с главите си ще скупим ледовете.
И слънцето на хоризонта тъмен,
да, нашто ярко слънце ще просветне.
Мне ясно, как заря взойдет над нами,—
мы сами лбами вечный лед продавим,
и солнце заблестит над облаками,
да, наше солнце в голубой оправе.

Это космос «Хаджи Димитра»: прямой контакт с небом и первовстреча солнца, как это с вершины горы ясновидится.

А умереть, когда
с земли зеленої
сползает вся отрава,
ржа и плесень
и к жизни воскресают миллионы,—
вот это песня,
нет прекрасней песни!

Пер. О. Шестинского

«И певцы песни за него пеят» («И певцы песни о нем поют») — хочется продолжить уже ботевским стихом. И воистину, то же тут умонастроение: перелить плоть свою — в песню, как форму бессмертия-воскресения, наряду — с бытием в качестве духа. И это особенно чувствительно — во фракийстве, где Орфей, заклявший стихии и ожививший Эвридику; в космосе Македонии, где Александр сетовал, что нет при нем Гомера, как был для Ахилла... Даже он, величайший полководец, не надеялся на пребывание свое через историю — в памяти Социума, в форме Славы, но выше полагал форму бессмертия — через стих и песнь и Слово. И так это и есть: Ахилл наверняка менее подвигов совершил, нежели Александр, и миниатюрна Троянская война — в сравнении с теми походами и войнами, что провел Александр; но бытие Ахилла через «Или-

аду» — превосходнее бессмертия Александра — через славу и память истории.

«Хайдутин» — и слово какое-то в высшей степени песенное, пригодное для поэзии — в той же мере, как антиподное ему слово «чорбаджия» — для лирической поэзии непригодно, а лишь для сатиры и «псувни» (брани). В самом деле: вслушаемся в звукописание слов этих, пользуясь моим методом «фонетики стихий»⁹: какие смыслы излучаются прямо из звукового состава слов этих?

Во-первых, в схему-остов гласных вслушаемся: «а — у — и» и «о — а — и — я». Тут две чистые схемы Пространства (что и выделяют гласные в каждом языке) очерчены. «А» — означает открытое пространство, вертикаль меж небом и землей: то ли опадение, то ли вознесение — зависит это от окружения со-гласных, что чистую априорную метафизическую схему заполняют — как земно-человеческими трениями и соображениями. «У» — звук глуби, нутра, утробы, откуда — дух, душа дыханием излетает, как дар наш бытию, выдох, самоотдача. И звук это — срединный, как и «о»: уже на человечьем уровне-горизонте располагаются. «И» — звук верхнего ряда-подъема, даль-ширь означающий» (хотя «и», точнее, — даль, а «е» — ширь).

Что же у нас прорисовывается в таком случае для разбираемых слов? «Хайдутин» — слово, по взлетной схеме располагающееся: поступенно завоевывается высь: /—/- = а—у—и. А «Чорбаджия»: о-а-и-а = —/_/-/_: сначала малое падение: от «о» до «а», а затем уже (в привычку-то к падениям войдя) и поболе грехопадения амплитуда: от «и» до «я» — со свистом «й» прочерчивая в воз-Духе траекторию сатанинского падения. Так что «чорбаджия» бытийствует под влиянием силы земного тяготения, тяжести («богатые чорбаджийские къщи», полные «с тежко имане» — «тяжелым имуществом»¹²): той тяжести они агенты, от которой стон раздается и вопль в поэтическом мире Ботева: «Тяжко! «тягло», «туга». Они — агенты Природно-животной жизни и обычая, Быта: «тежки сватби» (тяжкие свадьбы) играют...

А вот «хайдутин» — дает Психею болгарства прдохнуть: надежду и взор ввысь поднять: влеченье неба и выси и Духа дает как равнomoщное силе тяжести ощутить, по крайней мере. И слово-то как бы взирается вверх, на балкана, в гору.

К тому добавляют свои при-смыслы, со-смыслы — и со-гласные звуки, что уже суть некое материальное заполнение схемы Космоса — стихиями, и по ним они распределимы и классифицируемы. Тут так выходит: «Х» — звук стихии *воз-Духа*: дыхание означает; фрикативный, «трушящийся» — струей выдоха о землю-преграду матери-и, из лона-рта своего не выпускающей, на пути в Небо и открытое пространство. «Й» — самый легкий и звонкий звук из согласных: почти гласный (так он и именуется: «полугласный», почти имматериальный), и ему стихию *огня* — в виде-ипостаси *света* (а не

жара, что звуку «р» естественнее представлять) сподручно, пристало являть. «Д» — звонкий смычный передне-верхнезубной согласный звук, как и «Т» — такой же, только глухой. В них — прорыв струи воз духа, его воли — через препону, смычку-оковы зубов-множеств земно-атомарных: тут Матерь-я Земля на последнем пределе старается удержать рвущийся на волю дух: последний бастион тверди выкладывая — рядом зубным, хищно-каменным. «Т» и «Д» — это звуки-стены, как дома родного зовы; причем «Т» — звук более сухой = Отца родного, а «Д» — как влажно-звонкий = голос Матери родимой, ее лона и любви предел и тяга... Но гайдук — и это прорывает, вылетает из дома-гнезда — и вот он уже высоко и далеко: в гласном «И» звенит в чистом и светлом небе и воздухе — сонорным «Н» — звуком песни и музыки — небесным=нёбным... И еще про звуки «Д» и «Т» важно: что они звуки передне-верхние — то есть, переда и верха Бытия — их знаменуют; а в человеке это — Лицо-личность и восстание...

Ну а звучание слова «чорбаджия» чему нас научит? Тут, во-первых, сразу обилие «аффрикат»: «ч» и «дж» на себя обращает внимание. А аффриката — это не просто согласный звук, но удвоенный, сдвоенный, согласный как бы «дифтонг». «Ч» — это по сути сумма звуков: «ТЬ+Шь», а «Дж» = «Д+жь». Смотрите: работают те же смычные. «Т» и «Д», что и в слове «хайдутин», но — в обратном порядке: сначала «Т», потом «Д» (наумевая тем нас, что эти слова друг ко другу в «антиподии» располагаются: суть слова-обращения друг другу ракоходные, как в музыке — обращения мотива в полифонии и каноне...). Но они — не сами по себе, но приспичены-пришпилены — к шипящим = змеино-животным, ползущим, низовым, сырьим фрикативным звукам: «шь» и «жь». Но если в «Х» трение сухое — в отворенном пространстве, со многим воздухом, то «шь» и «жь» для произнесения требуют принизить полость рта, свести-сузить ее = как глазки — щелки жирных, чорбаджийские, заплывшие... Тут струя духа — обмачивается при прохождении об нижнюю челюсть и мокреть ее подъязычной железы: озерцо это, болотце во рту. Принженность и ползучесть = к лону Матери-и сырой земли прижатость: водо-землю чущий принцип существования тут. И воистину: таков чорбаджия: «живот-ец хубав» и «кеф» и наслажденство телесно-плотскими благами — его цель и тяга. («Водо-земля» — таков стихийный состав понятия Природы, Жизни — материально-вещественной). А язык во рту — это огонь: «бытесь в тесной печурке огонь». Он — один=индивиду, принцип «я», личности. И вот он — при «шь» и «жь»: обмакивается в жижу и лужу в слове «чорбаджия» и шипит, углашаясь, при произнесении=самоисповедании своей сути, утрату личности означая.

Кстати, к «хайдутин» еще добавка к смыслу звуков: «Х» — прорыв гор-теснин горла-гортани — сзади: задненебный звук, и с этого начинается слово: сначала как бы себя преодолеть надо гайдуку —

внутренние препоны, решиться-отважиться; а потом выходить на одоление внешних уже стен — переднего ряда зубно-ощеренных бастионов-редутов: «Д» и «Т». И, одолев и себя, и мир, возвышается в музыку небесных сфер = звон «Н» серебряный...

«Ч» и «Дж» — звуки влажные, чувственные (в отличие от сухого и духовного «Х»): ими язык чмокает, выражая сластолюбивое удовольствие вкуса, который есть чувство поглощения и располагается у врат спуска вещества, плодо-родия при-роды — в чрево, в живот-жизнь и «Чувство» (по издевке Ботева). «Чорбаджия-изъедник» — постоянный к нему эпитет. И так еще слово это расшифровывают: «чорбаджия» = «чорба-яджия»: «кто есть чорбу»-суп тюркский. Ест=опускает, а кто поёт=выдает, отдает=выпускает дух вверх.

Хотя оба слова эти: «хайдутин» и «чорбаджия» — тюркские (и это тоже характерно: два главных бытийственно-метафизических полюса в сословности болгарства выражаются тюркской стороной его Логоса: для выражения ролей-слоев во Социуме он тут более функционален), но «ч» и «дж» — звуки тюркские по преимуществу, а «джия» — вообще только тюркский суффикс. Из сочетания «дж» его жестко запорное «д» во славянстве склонно исчезать (кроме польства, но там иное значение у «дж»...) и остается лишь мягкое и неусильное «ж». Сочетание «дж» характерно для тропиков (и в Индии есть «джива») и субтропиков (Италия тоже «ч» и «дж» любит-читит): для жгучих космосов, где жар и сушь велики. Ибо «дж» поднимает шипяще-влажное «ж» (особенно русско-польское мягкое «жь») — вверх, к суши гор-зубов = плоскогорий исламских-турецких. В Средиземноморье же (которое на том же, что и Космос Ислама, уровне по широте) «дж» лишь слегка увлажняется: «джь» итальянского языка — полумягко.

Далее: «Б» — звук губной, звонкий, смыслный, передний — естественно (губ в заду языка нет — каких-нибудь упрятанных,... Хотя — «язычок», которым производится гортанное-граессирующее «р» — что это? Не есть ли «р» граессирующее — пародия женская на «р» прямое и мужское?). Губы — вообще женский орган из набора инструментов, которыми язык говорится-делается. Губы — вагина рта. И ими принцип Двоицы выражается, как Языком, который один, — принцип Единицы и мужское начало; а Зубами — Много и Неорганика Бытия.

«Ба» — первые звуки дитяти: звуки падения, удивления: «Ба! Знакомые все лица!» «Ба-ба» — женское, причем густое, низовое, материальное, в отличие от «Ма-ма», которое — сонорное, воздушное более, молодое, возвышенное, нёбное («м» — выше, чем «б» в топографии мистической языка). «Баба» — заматерелая женскость, тогда как «Мама» — сонорным-носовым (как и «н» — «небо»), звуком реализуется. Оба они: и «б» и «м» — женские звуки, но «б» —

плотно-материальное более выражает: богатство вещественное и приземленность: преимущественную силу тяготения земного...

— А как же «Бог»? Зарвался-зарвался что-то ты тут, милый Умозритель и Вслушиватель!..

— Конечно, не сам по себе звук самостоятельно осмыщен, а — в сочетаниях смыслы источает свои. «Бо-х» — слово-выдох, как и «Дух»: размыкает губную нашу сомкнутость — стену — врата и входит в нас из Бытия = выходит из души, из сердца, как «Ох!»

И теперь — «Р». О, многое про этот звук сказать можно. В плане муже-женской дихотомии Бытия — это явно мужское: недаром язык — заменитель он фалла (как и нос в нас) в символике и поэтике: тоже «тело пещеристое». Так что стеченье в слове «чорбаджия» «р» и «б» — этой пары во Эросе — выражает его рода-племенную силу-потенцию и авторство. На уровне При-роды, рода обитает Чорбаджия и осуществляет его принцип: детей рожает, «къшу» (дом) строит, «майку» хранит — тогда как Хайдутин ничего такого не делает, а и детей своих убивает (как Индже-воевода). Так что если тело болгарского народа сохранялось — продлевалось в веках под игом, то это никак не благодаря гайдукам, а скорее благодаря чорбаджиям: у них и семьи большие — «челяд много-бройна» (домочадие многочисленное) у чорбаджи Марко в «Под игом» Вазова.

С точки зрения стихий «Р» — принцип огня: «язык пламени» он во рту: дрожит, энергичен, волевой и деятель — как труд. Да, «Р» — представитель языка = самого трудящегося органа во труде речения. «Р» — звук истории, труда и гордыни; звук — ургии, деятельности... И таковую функцию Чорбаджия исполняет: он — демиург — зиждитель — накопитель — созидатель — богатства — пусть поначалу своего, но оно и в национальное потом богатство переходит (как дома их, «къщи чорбаджийские», — ныне гордость национальной архитектуры; и ковры, и вышивки, и чеканка, и прикладное искусство...). Да и Хайдутин наш — в кого бы ему влюбляться было, кабы не «чорбаджийская дочка» («чорбаджийската дъщеря»), что откормлена, «напета», разодета, пышет жизнерадостью и дерзостью,— и избытком позитивной жизненной силы покоряет нашего всесотрицателя-разрушителя?

Ну да, если выразиться языком индийской Троицы первобожеств, то Хайдутин — это Шива: Бог — разрушитель всего, как и его вариант — Рудра, что — Ураган, ветер, Ваю... (все эти образы-символы в описании гайдука и его «дела»-гайдутства — работают); а Чорбаджия — это Вишну: бог позитивный, накопитель-держатель богатства Бытия и порядка мира. Брамы же — Всевышнего Бога роли... — мы адекватна не видим пока... Но — то просто Бог христианский — эту роль тут исполняет...

Итак, если стихия огня в «хайдутине» выражена через «Й» — в ипостаси света, то здесь она в «Р» — в ипостаси жара, который

есть огонь низовой, центро-земный, наш внутренний, творческий: в веществе, в его преобразовании в форму и вещь.

И вот — через анализ звука «Р» — вдруг поменялись местами на ценностной шкале наши объекты, и «чорбаджия» стал представителем позитивного начала в Бытии, а «хайдутин» — негативного.

Не пренебрежем этим неожиданным оборотом «дел» в уразумении нашем, этим «подсказом от Бытия» (как я такие непредполагаемости себе называю), — вникнем: какими перепониманиями во болгарстве такой поворот чреват?

В самом деле: уж слишком общим местом и клише стало ругать чорбаджийство и восхвалять хайдутство, — в толкованиях Болгарии и ее истории и культуры. А между тем?..

Мне тут некая разделенность сфер видится: материальная культура и прикладное искусство, чем гордится Болгария, национальная архитектура бытовых построек, интерьер, его украшения, резьба по дереву и чеканка, вышивки — все это невозможно было бы без и вне чорбаджийства: его муравьиной работы по скоплению вещества, чтобы накопить — «натрупать» плоть и весомость в доме своем, подобно как и чем бы чванилась Оружейная палата в государстве рабочих и крестьян, коли не было бы царей и церквей-храмов, где искусники могли работать?..

А вот духовная культура: песня, слово — скорее бедняка требуют, «сиromаха» — для своего создания: худого человека, не тяжко-плотного, жирно-жизненно-природного, но полуиспарившегося уже во дух, — как это даже по культурной литературе Болгарии видно: ее духовные сокровища создали бедняки: Ботев, Яворов, Смирненский, Вапцаров...

Но как язык разоблачающ! «Натрупа» богатство — недаром того же корня, что и «труп»: мертвчину этой операции подспудно выражает. (Хотя не имеющий уха — не услышит этого подспудного гласа — значения в слове этом...). Этим то собирается, что «моль ест и ржа точит», что «вор крадет» и червь снедает... Хайдутин как бы и посыается такому с неба — как бич божий: бить, сечь, грабить, разрушать — чтобы не прилеплялась душа человека к такому, мертвенному богатству, плотяному, но искала бы сокровищ вверху, в душе, где моль не точит и вор не крадет...

Так что взаимно-трудовая они пара во болгарстве: Чорбаджия и Хайдутин — друг друга предполагают бытие. Ибо, не будь Чорбаджии — на что бы тогда и Хайдутин? Что ему делать?.. Просто — пшик он тогда, ветер пустой: «хай-ду-тин!..» Чистая он — «нетость». Недаром негативными характеристиками выписывается он в пословицах: «хайдутин къща не реди, майка не храни» (гайдук дома не строит, мать не кормит).

Логос гайдутства — у Йовкова хорошо выписан: «Так познал Индже (тоже «дж» — тюркское сочетание, как и в «кърджали» — Г. Г.) Пауну («паун» — павлин, по-латыни. Дева-Павлин, пестрая

и разодетая,— по идее, есть «чорбаджийската дъщеря», как в русских сказках солдату — «царская дочь» достается.— Г. Г.). Много людей прошло под ножом его и много женщин испытала переменчивую его страсть. Не помнил ни лиц, ни имен их... Молод был тогда Индже, кс скучился на жизнь свою (по-русски бы перевести: «не жалел», но буквальный перевод — «чорбаджийский» оттенок болгарского логоса, нужный мне, тут удерживает.— Г. Г.), не боялся смерти. Никогда не отделял добра от зла, никогда не спрашивал себя, что есть грех и не грех... Не щадил уже ни чужих, ни своих»¹¹.

Это — Логос чистой отрицательности, неразличения, вселенской смази, погашения качественных различий в Бытии, Логос энтропии, Смерти: все — одно, все — равно, все — едино. Ничто не имеет значения... Все помрем, и все — тлен, и я его агент...

А чорбаджия! Этот — жаден, скуп на жизнь и вещества и плоть. Но зато он — дифференциатор: массу мелких различий вытыкает в Бытии, как тутовый шелкопряд = неутомимый производитель и накопитель — пусть мелочной, муравей, но это ж — труд, творчество! Космообразование! Демиург он, наполнитель Бытия.

Вот Захарий Стоянов потешается над жадностью одного чорбаджии, что, приехав на постоянный двор и увидя, как хозяин вышвырнул на помойку куриные головы,— заставил слугу своего собрать и ... сам сварил суп — и ел, хотя остальных постоянцев хозяин кормил хорошим куриным мясом... Смешно — и постыдно!.. А — с другой-то стороны если посмотреть: ведь сам человек трудился, готовить умеет — мастер: из ничего — нечто сотворить. Ценная ведь это во человеке способность!..

Характерно, что сам Захарий Стоянов, прежде чем стать гайдуком, задумал идти в монахи. И те, и другие — духовно-чуткие, тяжесть мир сего преодолевшие, и его законы и травы. «Этот «грешен свет» был уже для меня нулем: мои очи были направлены к загробной жизни. И потому я уже в себе решил совершенно предаться Богу — стать черным монахом.

Когда я объявил своему отцу, что мне омерзело уже овчарство и что желаю его оставить, он страшно рассердился, а другие меня провозгласили непутевым («нехранимайко» — вот: русский Логос исходит из идеи Пути, а болгарский — из первоценностей Матери — Г. Г.), потому что не слыхано было дотоле подобное возражение и непокорство со стороны овчарского сына.

— Не советую тебе становиться монахом, потому что эти последние — самые большие гайдуки в мире,— сказал мне однажды один мой верный друг..»¹².

Вот уравнение: «калугерин» = «хайдутин» в высшей степени¹³. И верно: в монахи, как и в гайдуки, шли из семей бедных, «сиromахи» — с подточенными родственными корнями (закон Рода и На-Рода и При-роды ослаблен в таковых), с душой чуткой и духом свободо-и-учено-любивым, кому омерзело все в земле да в

живности копаться, во материи темной,— «и мой товарищ предложил мне приняться за легкое ремесло: стать гайдуками» (там же). Ремесло — опасное: красть овец, коней, грабить людей,— но легкое: на готовое, не возясь в кишках Природы, дыша ветром вольным.

Вятър ечи, балкан стенс,
сам юнак на коня.

(Ветер — эхом, Балкан стонет,
Юнак один на коне)

Чинтулов

Гора зашуми, вятър повее —
Балканът пес хайдушка песен

(Лес зашумит, ветер повеет,
Балкан поет гайдуцкую песнь)

Ботев

Из сшибки Ветра о Балкан — рождается Песнь, дух гайдуцкий и Логос его выражая.

И в поэме Ботева «Хайдути» уравнение произведено между гайдучеством («хайдутък») и «интеллигенцией» — в гегелевском смысле термина: как тягой и способностью жить во духе. Мать рассказывает, как ночью приходил ее муж, отец Чавдара — Петко, и бранил ее, что отдала сына в очары к вуйчо-дяде; а велел присехать к нему — на балканы, на гайдуцкос сбирающе:

И, может быть, он далеко
Учиться тебя отправит,
А может, возьмет в гайдуки,
Скитаться по горным тропам.

И мать, естественно, умоляет сына избрать ученолюбивый вариант гайдутства:

Проси ты отца и требуй,
Чтоб не был ты, сын, гайдуком,
А грамоте бы учиться
В другие края поехал,
И матери слал бы письма
Про жизнь свою на чужбине...

Пер. А. Суркова

Вообще все это переплеталось во болгарстве под игом: «гурбет» — отхожий промысел-заработка на чужбине, вдали от семьи, как уходили на многие годы иные...; уход на учение — тоже на чужбину; уход в горы, которые суть внутренняя «чужбина» и заграница — для живущих в Болгарии на равнинах под игом и хомутом трудовым. А тот, кто взобрался на Балканы, тот поверх конных тюрок и ига их поднялся: только «заграница» эта — не по горизонтали, как привыкли на плоскости цивилизации и истории и социумов рассуждать, «странами» = сторонами — боками себя называя-обозначая и мысля, но — по вертикали: вершина горы есть тоже граница и земли, и страны этой = выход в небо и в ветер и в песнь, отряся земли отравленную плесень (по образу Вапцарова).

Да и между пастухами-овчарами и гайдуками — близость по быту: и овчары уходят из семей и сел в горы, на пастбище на многие месяцы: на лето и зиму — и живут в мужском братстве, как и монахи и гайдуки. Подобно и «гурбетчи» в Цариграде, как прочитал в книге Тончо Жечева («Български Великден») образовывали в середине XIX века целый город внутри города: 150 тысяч болгар — но одних мужей, а семьи их — вдали (= внизу, если для овчаров и гайдуков). Так что две Болгарии было всегда: одна — компактная — при Матери-и земле и при «стара майка» при «Майчином» Космо-Психо-Логосе, при «рало» и «хомот» (где плуг и хомут) честно закон При-роды и жизни и дома-къщи исполняя: надо род разводить («трябва род да въдиш»: как «вошка» — человек); а другие — в разлете-разбрзиге, странники «будные»-пробужденные болгары, болгары-«будды», в отличие от домашних и маменькиных, что в «сон мертвецкий» погружены, по слову Ботева.

Так что Космос болгарства можно представить трехместным, трехтерриториальным: один — это плоскость самой страны Болгарии и в равнинах-долинах и пастбищах ее. Над этим ареалом поднимается пирамида Балкан: обитель монастырей и гайдуков и певцов (овчар ведь тоже поет — на горе, на холме: «кавал свири на полян...»). И вокруг низовой плоскости «страны» Болгарии — чужестранья аморфная и неопределенно-рассыпанная плоскость: поприще гурбета и ученья, и торговли-обмена, и обмена идеями: ученья революции, в том числе, — и ввоз-импорт ес через Дунай, как нетто ботевой четы — в таре «Радецкого». При чем центр всепрятяжения — Балканы, ось-высь-острие: туда стремятся из плоской чужбины получившие свет учения болгары, «хъши»¹⁴ стремятся во гайдуки... И в Ботеве все сошло идеально: смерть принял на вершине Балкан, как и Хаджи Димитър, — в близи к Небу и Богу болгарскому. Для того хышам пики (оружие) чтоб на пики гор прорваться...

В том виде, в каком «Гайдуки» до нас дошли (эта, как уже говорилось, по всей вероятности, неоконченная поэма Ботева), они из трех частей состоят: запев — прелюдия, повествовательная экспозиция, и диалог сына с матерью. Так что как бы все три рода

поэзии тут реализованы: запев — лирика; повествовательная часть — баллада, эпос; и диалог — драма.

Причем — и причину чую, почему не смог продолжить Ботев поэмы затею: последнее слово тут принадлежит Матери-и: материнский, «майчин» Логос навалился — и засосал, поглотил; не смог поэт — сын мамин, Болгарии, — преодолеть мощного притяжения и колдовского влияния на его Психию — «вещицы» (ведуньи) болгарской, «старой матери» и ее «жална и милна» пения, как рыцарь и гайдук очаровывается пением русалки-самодивы молодой... Так и поникло растение поэмы — в лоно-могилу Матери-и изогнувшись, верхушкою вниз врастившись...

Главное вольное слово — сказано в запеве — и тут же выдохлось. Но какое оно раздельное и просторное, прекрасное! Какой ритм — прыгающий, летучий, птичий: так хорошо скакет, преодолевая земное притяжение:

Я надуй, дядо,
— кавала!

Какая энергия — в этой цезуре после 5 слогов: будто разогнался стих- дух, взлетел, так что дух перехватило (это пауза и выражает), и потом уж, переведя, приземлился — на остатках в стихе 3-х слогах. Как Иван Бурин пишет в статье «Народная песня — учительница Ботева»: «Гайдуки» и «На прощание» написаны в классическом эпическом восьмисложном размере народной песни, с цензурой после пятого слога¹⁵.

А какая аллитерация хлесткая: «я надуй, дядо», «дядо, додея...» И слово-прыжок-взлет: «викна!» — гикну, экну — не икну! И начинается запев этим словом: «да викна — запея!» — и кончается: «викна песента!». Это слово — как бы предназначеннное для того, чтобы Эхо вызвать — ту нимфу-протеже Аполлона, который покарал за неотзычивость к ней — Нарцисса. Когда «юнак викна» — тогда и «Вятър ечи», тогда и «балкан стене»... А внизу пусть себе икается обжоре-чорбайджие: юнак гикнет — чербаджия икнет...

Будто резвый бычок скакет, иль жеребенок, вырвавшийся на волю, иль отрок-юноша — из-под родительской опеки, тяжкой в Болгарии — именно любовию своею тепло-родной... И недаром при ник за помощью в этом отрыве от родителей — именно к Деду: он и Муж, и равнomoщен может быть воле- власти колдовской «старой матери-и» — опытом лет, высугой обретенной мудрости, сравнявшись с тем веданьем, которым матери, даже молодые, одарены во болгарстве-фракийстве — от Матери-и Земли самой: мистериальной чуткостью: «ведьмы» они — «вещицы»... В этом смысле Отец не тянет — не вынесет во Логосе сравнения с Матерью: одноуровнев сий по годам, но он — пока еще плосок, а она — уже глубока; ее

вертикаль — вниз, а Отец еще не набрал воли вертикали ввысь, как это уже Дед набрал: воплощенная он Ось бытия — вверх.

Еще и палочка у него волшебная: трубочка-флейточка-кавал, как у Орфея: заклинать силы материи. Кавал — как ружье гайдука: тоже прямая линия (в отличие от круга-хомута и шара-лона-живота). И юнак у Чинтулова «трубой сзывает своих братьев: «Все — к оружию!».

И в «Беглянке» («Пристанала»): «кавал играет на поляне» — притягивает «младую, красивую Стоянью» — и вот уже не кавал, а «байрак»-зnamя, а там — и «пушка»-ружье: так с помощью кавала пресодолено притяжение «старой матери» Стояниной, с се ведьмяными клятвами и проклятиями... Но и то верно, что тут дочь, которая и сама-то ведьма молодая,— и в силах одолеть ведьму старую. А вот сын, «маминого детенце» (сынок маменькин), мать осилить не в силах — и знай себе изливается в бесконечных сий объяснениях своего поведения: обязанным = обвязанным себя рассуждением ей чувствует («На прощанис», «Моей матери». Да и «Моей первой любви» — тоже «песен жална», «любовна» — из тех, что надоело сму уж слушать, как он Деду признается в «Гайдуках»).

Так что если пушка-«бойлия», то кавал = пушка-«пейлия»-«вейлия»:

В груди моей сердце юнака,
А голос загорский, медовый.
И если его не услышат,
Промчится песня, как птица,
По чащам лесным и долам,
Леса эту песню подхватят,
И долы ее повторят,

— вот сму публика, аудитория: космическая она, из стихий, им Логос голос певца подает, снабжает: прямо на ветер, в Бытие поет. И хотя в начале певец собирается петь людям:

Пусть слышат девушки, парни
На ярмарках, на посиделках,
Юнаки на горных тропах,
Мужчины в корчмах холодных —

но понимает, что это — безнадежно, ибо слишком там телесно-животная опоясь и обвязь круговая их держит в Логос Природы, так что не песни «юнашки-хайдушки», а песни «тьжни, любовни» им по душе там более — людям у-местным, сидячим, оседлым («На посиделках»); и согласен-готов петь уже не в «ты-Логосе» взаимном, как это во низовом болгарстве естественно, а наедине с Бытием (не Природой отвратно-животной уж): просто душу свою одинокую, Личность Единственную — в мир изливать, о себе заявлять... И так и тяжесть свою на сердце выпоет — выдует на ветру:

И грусть моя, дед, минует,
Печаль от сердца отхлынет.

Пер. А. Суркова

Горы и долы его вылечат: врачи они юнаку и собеседники, вместо родных и на-рода-стада-круга на собре села и в стойле.

Это уже новый, романтический коленкор: противопоставление Личности толпе-стаду: пробуждение «я» — и его Логоса-голоса и песни, смущающей. Тут новая эстетика заявлена, пробивается — безадресного пения поэзии: прорывая круг и опоясь человечью, на-родную, — напрямки в Бытие и в воз-Дух выход и выдох. И главный космический враг тут — Тяжесть. «Юнак тягла не терпит», он — друг легкости. Легкость — мечта и «бляян» и сон болгарства. На сон тут говорят «лека нош», а не «доброй ночи», как в других народах-языках. «Дружна песен днес да скне... На сърца да ни олекне»¹⁶. (Дружная песнь да раздастся сегодня... На сердцах у нас пусть полегчает). Рифма не случайная, а метафизическая тут: «ек» (эхо) и «лек» — что и «легкость» означает, и «лекарство». А кругом — сила Тяжести цепка. Вот и тут, в стихотворении, чаще всего повторяемый корень: «теж», «тъг»: «за тегло да пея», «тъжно ми й...», «тъгата ми ще мине», «Пък който иска, та тегли — «Тежко ми нима ще кажа?».

И в постоянных эпитетах постоянно давит слово это, наседает: «тежки сватби», «тежки чорбаджия», «тежко имане», «тежък търговец» (у Стоянова прочел — «Записки...», т. I, гл. 2, 4).

Юнак тягла не терпит; а кто же терпит? — а вот эти «моми и момци» (девы и юноши) — эти «мамцы», «маменькины момченца и момиченца» — все на «м», кому «му-у-» пристало голосить (как говедо «или вол»), иль блеять, а не «викна-запея». Это юнак — викна, а момче — блее.

Да и себя-то тут поэт презирает — того, кто песни любовные любил слушать, а сам — свои тяготы оплакивать в «жалных» песнях: «за кахъри, черни ядове» (о невзгодах, горестях черных), как в «Брату», или в «В корчме».

Потому что иго-гнет-Тяжесть сила выработала у народа уж привычный способ временного — не радикального — одоления, облегчения: собраться вместе, посидеть, попеть, потанцевать хоро диском Социума малого, своего: его в хоро и соборе раскинув, — и поумалить тем вертикаль Тяжести вниз. И выстанывание тягот в лирических песнях — той же, дополнительной к рабству и игу — природы и сущности: взаимно друг друга они предполагают. Потому, нацеляясь на жизнь гайдука и песни гайдуцкие, поэт и поэтику народных хороводных и любовно-лирических песен отвергает, ибо они — в «модусе вивенди» под игом, хорошо в него вписывается.

Майчину Логосу Матери-и Земли и Тяжести камня — иная традиция: Духа — противопоставляется: «вехта войвода» — контра «ве-

щица» и «ведьма». Тут — как о Боге опамятованис, о страхе, который перед ним надо иметь человеку: «Чавдар, страшен хайдутин», «синът на Петка Страшника». Еще и припоминается «Страхил, страшен хайдутин» — повесть Орлина Василева... Тут Страх — иной: не горизонтальный — перед Кесарем-турком, но — вертикальный: перед Богом — небом-Духом, который есть «начало премудрости». А вот лукавый Логос Матери-и нарочито смягчает этот мужественный страх: «Бог добр да милостив, а тебе надо род разводить», — русалочьим голосом пропевает «стара майка» Страннику: чтоб сбить с пути Духа и на привычный путь При-роды и Быта направить, уловить...

И против материнского Логоса иной вздымаются:

Пусть славится тот, кто может
Отмстить за честь и за волю,
Добром одаряет добрых,
На злого нож поднимает.

Пер. А. Суркова

Тут взята форма Христовых заповедей блаженства: «блазе мү» — «блажен тот» (в Нагорной проповеди — см. Евангелие от Матфея, гл. 5, например). Или в первом псалме Давида: «Блажен муж....». Но в форму эту влагается моисеев, ветхозаветный закон (Моисей — тоже ветхий воевода, «вехта войвода...»). И недаром — с горы, сверху, с Синая вещал — и каменный закон скрижалей вынес и высек; а Христос — с лодки, на воде любил благовествовать: среди стихии более мягкой и уравнивающей — в плоскость диска социального. И вообще, с водой он очень связан: у колодца с Самарянкой — о воде живой и вечной говорит, и водой — крещение; и по водам, как по суху, хаживал; и ученики Его — рыбаки... .

Как там «око за око, зуб за зуб», так и тут: «доброму добро да прави, лошня с ножа по глава». Подобно и у Яворова в «Гайдуцких песнях»:

С враг врагувам — мяра според мяра,
с благ благувам — вяра според вяра.

Это — мужской, социальный закон: суда, различения, Рассуд-ка. Из Социума и цивилизации — и критерий «чести» и «Воли» — как «свободы». Хотя тут недаром «воля» (а не «свобода») — термин. Как, вспомним,— Федя Протасов, слушая цыганскую песнь, сказал: «То не свобода, а — воля!» «Воля» — метафизичнее «Свободы». Свобода внутри социума, правова, а Воля — досоциальна: тут дичь, степь, ширь, разгул — открытое Бытие. Воля — Его сущность и дщерь...

Потому Юнак, который, как Цыган,— вне цивилизации Социума,

«естественный человек», — ему пристало говорить и мыслить «Волю», а не «Свободу». А вот уже внутри гражданских стихов Ботева (как «Борба», «Делба» и проч.) — там органичнее произносить слово «Свобода».

Но, конечно, хоть и оторваться подспудно от поля Материнского притяжения стремится Юнак, во гайдуки идя, — но все же это не по силам болгарину; а органичнее ему скорее самое «стару майку» забрать с собой: натурализовать ее в гайдуцком Космо-Психо-Логосе: чтоб она, ее дух, и образ и Логос, — с ним там была, а не против него. Вот и здесь этот мотив: запеть он хочет, чтобы вспомнили все,

Каких молодцов рождала,
Каких рождает доныне
Юнацкая мать-болгарка,
Каких молодцов вскормила.

Пер. А. Суркова

«Мать-земля» — вот она и в гайдутство введена, влезла, эту сферу собою освятив. Нужно это, необходимо болгарству! И в среде революционеров появляются: легендарная Баба Тонка и Баба Паращеква — мать Георгия Димитрова, и вообще тип «българска революционна майка» (как отчасти и моя Баба Мария таковою была...).

И в народных гайдуцких песнях постоянно отождествление Горы иль Леса — с матерью гайдукам: прикрывает, кормит, выхаживает. Даже лучше лес матери: Лес так отвечает Старому Димо:

Стар Димо, стара войводо,
да би гора думала,
не би я пасли овчари,
не би я секли дървари,
не би тя крила хайдути.
Майчица що е рождена—
и тя си чедо изказва
на турции и на сеймени;
гората — майка хубава—
скрий ли се в нея хайдутин,
никому ницио не казва.
(— Старый Димо, старый воевода,
кабы лес говорил,
не пасли бы в нем пастухи,
не секли бы его дровосеки,
не скрывал бы он гайдуков.
Мамочка рожденная,
и она свое чадо высказывает
туркам и стражникам;
лес — мать славная—
скроется ли в нем гайдук,
никому ничего не сказывает).

А это потому, что очень уж говорлива человечья «майка рожден» — «матерь рождения» при-родная. Надарена она во болгарстве избыточным Логосом, так что даже перебила умно-словесные отношения между Отцом и Сыном: от нее первый ум и слово и Логос и песни получает болгарин, и все понятия и ценности — даже и такие, каковые бы пристало от Отца-мужа сыну получать. Вон, к примеру наугад: «Хаджи Генчо не таков: он обрабатывает свое знание, и если его мать знала три, то он знает целых тридцать. Когда ты спросишь какого-либо болгарины о чем-нибудь, он тебе скажет то, что слышал от своей матери, а Хаджи Генчо...» — у Любена Каравелова про болгар старого времени читаем. Я помню — аж возмутился и вопрос написал на полях: «почему не от отца?». И Тончо Жечева книгу («Български Великден») читая, что тоже посвящена матери его, огорчаюсь, что, картину золотого детства своего живописуя, автор не от отца Логос получает—впитывает, но — от Матери. Все сий кадят, землю святят—славят во Болгарии: «Эта горсть земли» («таз шепа земя» Джагаров) — и больше не надо; «земной рай», «таз земя хубава» («Эта земля прекрасная») — вот у Ботева... Опять ведь это — притяжение = Тяжести словословие, рабства своего у низа воспевание.

В народной песне «Стоян и его дружина» «страшен войвода» какую клятву берет с гайдуков?

Който се болен разболи,
поредом ще го гледаме,
на ръце ще го носиме,
както го е майка носила:
девет месеца на сърце,
до три години на ръце.
(Кто болен разболеется,
поочередно станем ухаживать,
на руках его носить будем,
как его мать носила:
девять месяцев у сердца,
до трех лет — на руках.)

И просит принести его на ниву, где его найдут мать и сестра¹⁷. Какая тут нега — в теплой памяти гайдука: будто только из лона, как птенец, вывалился и весь полон нежными ощущениями сенсультными.. Так что повсюду модель—образ Матери накладывается на все встречаемое в новом, гайдуцком бытии: Стара Планина — «майка му стара» (как Боримечката в «Под игом» логосничает): «Мене ми е майка, дружино джанъм, Пирин планина» (в песне: «Не ти ли е жално, Тодоре джанъм?»). Вот это «джанъм» — изнеженности тюркской слово — выдает психейный настрой: чувственно-изнеженно-сладострастный — и у гайдука, в начале особенно пути его — каков и зафиксирован в стихах гайдуцких Ботева: «Гай-

дуки», «На прощание», даже «Хаджи Димитър», хотя последнее — особь статья и разговор...

И потому то превосхождение принципа и архетипа Матери, что в ответе Леса старому воеводе Димо: я, Лес,— лучше Матери,— это уже есть важная нота и ход в становлении во болгарстве мужеска Логоса. Лес, по крайней мере, уже не говорит и тем хорош. Молчание — золото, то, бишь,— камень тут. (Да, но ведь «Лес» по болгарски,— «гора»: женского рода!).

Почему это я на принцип Матери-и так ополчился? — разъясни! — Да потому, что недаром от одного они корня: Мать и Материя; а «Мать» — переверните слово — получите: «Тьма». Через обоготовление Матери и ее Любви — мы ласково оттягиваемся от Духа и Света — во Матьму; и не замечаем, убаюканные, этого...

... А вошел уж я в Космос хайдутства: душа — на высях, в горах, вольным ветром овеивается. Голос чистый просвистляется, во грудь полную силу Неба вобрав, кликом ее пораздать горам и долам и лесам и нивам хочется: «да викна — запея»: «Гой!» «Гей!» «Кой!?

... не знае Чавдар войвода,
кой не е слушал за него?

Какое, оказывается, хорошее — горное слово — «кой»! Легкое, вольное, духовно-психейное! Оно и пристало — естественно им обозначать одушевленное существо, человека. А вот «какво» (= «что» русское) — этим кваканьем как раз земно-приземные вещи, низовые и материальные, неодушевленные, обозначать органично. Какой огромный диапазон в звукосмыслах — меж «кой» и «какво»! А по-русски: «кто», «што» (*«что»*) — сближены очень, мало различны.

Хотя у всех есть общее, точка попадания и прицела — «о». «О» — по фонетике стихий — означает Центр, «я», точку — в отличие от «а», которое означает открытое пространство, континуум, непрерывность — и аморфность, потенциал. «О» — собранность, ограничение, о-пределение, атом-частица, дискретность. И все эти слова: «кой», «какво», «кто», «что» — устремляются с разгону из хаоса вещества согласно-глухого (*«к»*, *«кт»*), скрежета земнозубовного (*«что»*), — к обособлению, к индивидуальному бытию — в качестве особи и личности, «я». Тут воление Бытия — к становлению в строй, Космос, Красоту и порядок, что через разнствие частей и исполнение каждым своего качества и сути — осуществляется. От «а» — к «о» — так можно означить путь от энтропии и хаоса и вселенской смази стихийного кавардака — бардака и какофонии — к миру гармонии и к строю.

Далее к словам прислушаемся: «ха-ос» = путь от «а» — к «о». То же и «гар-мония», «ст-рой»... «Общество», «качество», «количество»...

В этом смысле склонность московского говора русского языка —

к «аканью»: «о» произносить как «а» — есть склонность попятная к энтропии и де-индивидуации: принцип личности аннихилируя. Хотя этим производится и вертикализация индивида: от эгоизма «я» и точечности — ко вселенскости расширяется Психея: и вверх, и вглубь, и в даль, и в ширь. Но и — в рассеянное Бытие — истекание энергии накопленной, качественной, «яйной», атома, качества — в количество (культ «большого» на Руси); ступок энергии — во свет и материю рассасывается: как бы Сын (=Энергия) во Отца (Небо) и Массу-Матерь-ю воз-рас-ходится... Это я все метафизистскую над формулой Эйнштейна: Энергия равна Массе, помноженной на квадрат скорости Света.

Так вот: «кой» — замечательно точное слово для обозначения одушевленного существа, человека. Оно начинается глухим сухим смычным, задненебным «к»: как бы из недр крутого-каменного вещества прорывает Дух — в воле к свободе и Личности. И вот она — «о» — завоевана центральная точка во Бытии. И что же? «Какво», «кто», «что» — на этом останавливаются; но «кой» — пролетает точку «я» (= «о») и несется далее — в легкость и светлость полугласного «й», который есть огонь в ипостаси света. Прямо весь путь-становление Человека по Вертикали-Оси Бытия тут четко отмечен: «к» = низ, земля, камень, неорганика, Матерь-я, Матьма, Космос; «о» = центр, срединное существование между небом и землей, сердце, грудь, душа — Психея; «й» = высь, огне-свет, ум, Небо, Дух, Бог, Логос.

«Какво» же: со сдвоенным глухо-вещественным «к», звуком огне-земли (= труда, -ургии), — совершенно означает «вещь», изделие, атом труда.

В этом смысле и «майка» — с «й» посередине — богаче и возвышеннее и духовнее предстает, нежели русское «мать» и «мама». Теперь понятнее, отчего Логос болгарства может быть материнским — и от этого не терять в духовности и светлости своей. «Майка» — не «мать», которое слово при перестановке слогов дает «тьма»: чужда болгарству такая выкладка, невозможна такая значимость. Если «мат» — язык как раз Матьмы, понизовый, подпольный, устный, то Логос Майки — Песнь и письмо. Недаром мать Чавдаря мечтает: «на книга да се изучиш,— майци си писма да пишеш, кога на гурбет отидеш...»

Да... «Матери-и» как раз не слышится в болгарском слове «Майка», — как это и в «Мать-Матерь», и в *mater* латинском, и в *meter* греческом, и в *Mutter* немецком, и в *mother* английском. Находящееся в центре слова легкое «й», огненное и воз-духовное, имматериальное, — сразу все слово приподымает и просветляет и к Духу — Небу приобщает, тогда как в переназванных выше вариантах второй слог лишь пригнетает и вгоняет в еще пущую земность и низменность. Ну да: «м» — еще звук сонорный, носовой, что есть высь, горний уровень области речи, ротовой полости, выше неба-неба: как бы

оболочку примордиальных космических вод означая, из которых Мир в результате Раскола выполз. «М» — звук влаго-воз-духа, как бы Мыслящей материи заявитель. «А» — звук Бытия-Пространства и Вертикали. Эту чистую идею и приводит слог «ма», что во всех языках есть. Но через слог «тер(ь)», что есть слог — ургии, труда, мужского начала («Ветер»; «Тер-ра» латинская — как огнеземля: не натуральная, но обработанная, территория, осоциаленная, к Социуму причащенная), «Ма» — в патриархат и диаболию приводится, пригнетается. Оттого и путают все во европействе Материю и Сатану (Шатану тюркскую) в мифе о грехопадении первой Жны через Змия: будто меж ними необходимая связь смыслов во Логосе и ценностной шкале. А вот в болгарстве не чувствую я органичности бы такого хода: не диаболична тут мать-женщина, а более свето-духовна, тогда как образ Матери в других европейских, христианских народах — более темен. Зато более светел тут образ Отца и Сына, а в болгарстве они — темнее...

Вслушаемся в пару: «майка» — «баша». «Ба-ща» — как «ба-ба», и действительно: мало мужественен отец и муж во болгарстве (как это чтение вчера «Записок» Захария Стоянова о восстании в Старой Загоре ужасно демонстрировало мне). Мало того, что «б» ниже и менее духовно, чем «м», но и второй слог совершенно утопляет в жестком низе — «шта» земляном. Скорее Отец во болгарстве = «матьма»: духу мало способен научить Сына.

И словно исполняя предначертание Логоса болгарского, сама история так устроила Быт-ие тут, что мужики — в отлет, на гурбет, в Небытие как бы, в отсутствие — от сути жизни тут; а всечеловеком здесь оставалась жена и мать: не только молоком, но и Словом — не хлебом единым вскармливала она чад тут.

Так что понятнее мне стали неотрывные обращения Ботева со словом именно к Матери. И не буду я уже продлевать это слово, как раньше: «Матери-и». Оказывается, нет этого присмысла-призвука — во болгарстве. Не буду уж так бунтовать далее — как якобы от имени и от воли Духа, за Отца — против Материнского Логоса здесь: ибо он тут гармонично духовен и телесен-жизнен-природен...

Но все ж — Отцу! — будет посвящена работа моя эта — и в том отличие ее пафоса от книги Тончо Жечева «Български Великден», например...

Хотя — что для меня Отец? Это — тяга некая в даль и небыль: ведь телесно мало помню его ¹⁸, а лишь Судьба его вонзилась болью мне в дух и сердце — и ведет, волит меня — энергично, оттамошно взвывает и тянет... А Мать — рядом, трение и наполнение постоянное микрочастицами Быт-ия и Духа: содержанием... Отец же — как бы Форму мощную, энергийную, но пустую, мне собой предложил.

Вот и тут: в поэме «Гайдуки» Отец-то ведь — за(д)очен! Не является на прямой разговор с Чавдаром, а лишь по косвенной

речи — в передаче матери о его словах узнаем. И он — зовет: просто тягу и волю подает: образ и форму будущей сути-деятельности Сына: «занаят»-занятие-гайдутство («хайлутльк»). Не одарен Отец прямым тут Логосом, а ведь почему бы нет? Что мешало Ботеву — встречу отца с сыном прямо изобразить: его внешний лик передать, речь?.. Так нет же: все — через Мать, через ее Психеи и Логоса посредство всякое Бытие во болгарстве предстает-мыслится-ословеснивается.

Как вон — в тюркских и персидских эпосах... Хотя — осекся: Зохраб растет — незнаемым для Рустама; Телемах — в отсутствии Одиссея вырастает, при матери Пенелопе... Да и Эдип: с Отцом — лишь брань и бой, а с Матерью — и слово, и любовь... Общая тут некая закономерность.

Но вернемся к стихотворению Ботева. Часть эпическая, что начинается с «Кой не знай...» и длится до «Що ме си, майко, продала?...», фактически тоже наполовину занята лирическим восхвалением-пэаном-гимном-славословием Чавдара-гайдука, и лишь потом дается немного повествования о его роде и отрочестве-судьбе: со слов: «Един бе Чавдар...» А до этого герой подается — через эхо о нем: отзвук дел и имени его; как бы поле-поприще силовое его влияния, его орбиту-галактику очерчивает поэт — через указание на те предметы, на каких можно в опыте уловить неуловимого в принципе (как Дух имматериальный и Энергия-Воля) — гайдука.

Подобно и в физике: что есть состав планеты какой или звезды — не прямо вызнается, а через спектр его лучей, их воздействие на нашенские, туюшние, в нашем подручном мире и ареале предметы. И вот их и перечисляет Ботев — как доказательство бытия нашего Божия — гайдука Чавдара.

Так и Гомер: не впрямую подавал красоту Елены, а как отворачивались от ее лучезарного блеска старцы — через это ее выразил мощь: косвенно и целомудренно...

Но этот же принцип — пистетного, благоговейно-стыдливого Логоса при встрече с Превосходным — и в апофатическом богословии: когда не впрямую характеризуют силы и качества Бога, а через «не»: отворотясь от лицезрения Солнца, а посредством перечисления всех блестящих и великолепнейших предметов (субстанций, идей), им освещенных: Бог — *невидим*, *бес-конечен*, *не-исповедим* и т. д.

Это как бы Симо-Яфетов Логос, в отличие от Хамова, который глядит в прямую на отца Ноя — и хочет и судит и говорит-определяет, полагая, что он своим умишком и словечком в состоянии понять и назвать, что есть что — во Боге, во Истине...

Ходы «Хамова Логоса», к примеру: давать определения-названия Абсолюту и претендовать на их точность (а не символичность, как когда мы говорим: Бог есть Свет, Жизнь, Солнце, Дух...): «Бог — справедлив, добр, мудр, всеведущ, «не есть обманщик» (Декартов аргумент), есть совершеннейшее существо, ... и т. п.

Итак, через эхо бытия Чавдарова вводит поэт его образ в нас. И тут обращает на себя внимание склонность Ботева вообще — к перечислениям — названиям и классификациям:

Чорбаджии ли кровопийцы?
Турецкие ли сердари?
Чабан на пастицах горных
Или бедняк горемыка?

Тут перечисляются основные фигуры-деятели болгарского Социума: рассудочно-социологический разрез дается, по-парный, во Двоице — как рас-суд и «делба» («дележ»):

И страшен был гайдук туркам,
И страшен был чорбаджиям.
Был мощным крылом защиты
Для бедных Чавдар-воевода.

— как птица, орел /Мать же не «крыло», а «лоно».../
И в первой части (перечисление вкусное):

Пусть слышат девушки, парни
На ярмарках, на посиделках,
Юнаки на горных тропах,
Мужчины в корчмах холодных

Пер. А. Суркова

Со вкусом перечислено, кто, где, кому — какое место; и все — с принятыми постоянными эпитетами: «стара майка», «страшен хайдутин», «клети сюромаси», «чорбаджия-изедник» и т. д. И — чудно это и дивно выходит: просто называние!

И это — свойство первопоэтов: тех, кто дает Логос своему народу: как Гомер-Гесиод, как Пушкин, как Гете,— просто язык для взятия мира и его частей — в себя: уделы всему назвав-очертив, как в «Теогонии» Гесиода. Сказано было древними, что Гомер и Гесиод дали эллинам их богов. Но как «дали» и что это значит? Они — назвали и распределили: кому что. Так и — подозрение есть у меня, что и то Творение, что описано в первой книге «Бытис» в Библии, есть по сути называние-наименование-введение Богом-Отцом-Духом-Словом во Логос — того, что порождено было до того Матерью Природой. Ибо все Творение произведено — через: «И сказал Господь: Да будет!..»

Тут то чудо: что было нечто — аморфно, ничем — и вдруг названо! Выделено из Небытия! Существует!

Так и местности болгарские перечисляются сладостно далее:

Зато и звенят о нем песни
В дубравах Странжи-байра,
На травах Ирин-Пирина...

Припомнилось мне подобное перечисление смысло-природных сгустков России в «Памятнике» Державина:

Слух пройдет обо мне от Белых вод до Черных,
Где Волга, Дон, Нева, с Рифея льет Урал...

Русские дороги божества — это реки, а в Болгарии — горы, вершины, массивы горные. Хотя и называет далее Ботев и Белое море, и Дунай, но они как-то менее входят в священную топографию болгарского Космоса. Дунай, например,— лишь через хышей и четничество: «тих-бял Дунав се вълнува...» (стих Вазова) вошел: как элемент Социума и Истории, а не Природы и Космоса...

За сим собственно повествовательный кусок пошел:

Един бе Чавдар войвода —
един на баща и майка,
един на вярна дружина...

Это упорное налегание на «Един!» особенно впечатляет-врезается именно после предыдущих перечислений — множества элементов бытия Природы и ролей во Социуме: «овчар», «сюрмах», «чорбаджия»... Но все они — без-именны, нарицательны. А вот впервые появилось — Имя, с ним — Личность, Душа: как бы уникальность Личности тем утверждается — в противовес к идее Многого, Множества — Единое (как Бог Един).

Един — но не Один: не одинок хайдутин: во дружине «верной, говорной». Но тут — уже иное братство: не рожденное. И потому так же налегается на то, что порваны и ущербны корни и пуповины Рода у такого:

мъничек майка оставил,
глулав от татка отдели,
без сестра Чавдар, без братец,
ни нейде никакой роднина...

То-есть, выродок он во болгарстве, где родом каждый крепится, но и вяжется в Быту, чтобы не вышел — в Бытие. Подобно и у Яворова:

Нямам тато, нито мама —
тато да ругае,
мама да ридае...

Нямам братец, ни сестрица —
братец да ме хвали,
а сестра да жали...

И в народной песне: «Не ти ли е жално, Тодоре джанъм? («Не жаль ли тебе, Тодор-джаным?») априорную схему семьи примеряет к себе гайдук и переадресует ее на иные реалии: «мене ми е майка... Пирин планина. Мене ми е либе — тънката пушка, Мене ми са деца — дребни патрони».

(Мать мне — Пирин-гора,
Любовь мне — тонкое ружье,
Дети мне — мелкие патроны).

Во всем этом Логос хайдутства — как отрицательный выступает по отношению к позитивному Логосу натурального болгарства; он предлагает тезисы-ценности, а тот их отмечает-разрушает; но явно вторичен он...

Паразитарен он: не создает, но пользуется — как гайдук и богатством, и дочкой чорбайджийской...

Но важно, что именно схема рода и семьи действительна как первейшая в миропонимании и гайдука.

Итак, кто *Сам*, — тот не *сем(еен)*. И — несеменен: не родитель. Оборван Род позади (нет отца-матери), сбоку (нет брата-сестры), и впереди (нет жены, не будет детей): «Хайдук дитя не кормит! — воскликнул он (Индже — Г. Г.), как обезумевший, подбросил дитя вверх в воздух одной своей рукой, а другой проткнул его ятаганом»¹⁹. Это свое-то чадо! Изверг!..

А это значит, что и временные параметры в Космо-Психо-Логосе хайдутства теряют значение: Прошлое, Настоящее, Будущее. Гайдук — не живет. Он — бытийствует. Нет в нем физики («фюзис» = «природа», по гречески) — сплошная метафизика.

Зато другие Сути Бытия вступают с ним в союз и ассоциацию, вместо связей родства и Эроса животного:

него жалеят
земя и небо, звяр и природа,
и певци песни за него пеят...

«Хаджи Димитър»

Орлица, волк, сокол, месяц, звезды, ветер, самодивы=сестры ему названные...

В дружине — «побратимы» и «посестримы». Все — «как бы», заменители; то — и не то: условно, вроде бы, мнимо, «апофатично» = «несказуемо» ... Дематериализация существования и ориентиров и ценностей — как раз для выхода в Дух и обитание в нем. А его ведь ценности не ухватишь, не выразишь впрямую — вот и приходится «апофатически»: несказанно-сказывать, символически выражать: через «не то» перечисляемых предметов материальных и существ Рода...

О! Понял: то-то он и жив — Хаджи Димитр — воистину воскресе! И об этом надо — ликуя, с первых же слов возгласить — как бы вводя в новый ареал веры и жизни: раз признал-уверовал, что «Жив с той, жив ее!» («Живой, жив!») — то и все остальное, последующее для тебя будет реально и полно смысла; а нет — то ты — не имеющий ушей слышать — и изыди.

Мертв он — лишь по при-Родно-животным мерилам, которые, как мы видим, ничего не понимают, «апофатичны» в Космосе гайдутства и в мире Личности и жизни во Духе.

И потому «Хаджи Димитр» дает картину не жизни, а Бытия: он уже бытийствует, юнак.

В этом вся магия баллады: языком Жизни и При-роды — передается картина вечного Бытия. Так что все слова и смыслы непрерывно мерцают-переливаются смыслами и обертонами — как свет призрачный звезд и месяца...

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ 6.2.92. Сейчас могу дать более полное объяснение и раскрыть карты. Предлагаемый текст — фрагмент из большого — на 700 страниц — писания «Болгарский Космо-Психо-Логос (по Ботеву)», который я продумывал осенью 1980 года у себя в деревне Новоселки в 70 км от Москвы. Тогда в Болгарии был культурный Ренессанс, и меня звали туда и предлагали даже принять болгарское гражданство. И я решил проделать мысленный эксперимент: поместить свою душу и мысль и жизнь в пространство-время Болгарского Космоса и Духа и прикинуть: смогу ли там? — и в итоге понял, что — нет. Но для этого мне подиадобилось проделать тотальный смотр «Болгарщина» — в природе, в быту, в психике, в мышлении и сравнить это с Россией, русскими ценностями и стилем бытия и душевной, и духовной жизни. А в качестве собеседника естественно было взять высшего гения Болгарии — Ботева, но привлекая и всю толщу болгарской культуры.

Таким образом, первоиздателем данного исследования болгарства мною была пограничная жизненная ситуация и личная проблема, а не просто теоретически отвлеченнное любознание. Запитересованная страсть движет тут мышление как его пружина и мотор, сказывается и в стиле, личном и образном. Это — ОПЫТ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРОЛОГИИ (дадим научнообразный термин во объ-

ясение таковому деланию) — ипостась науки, которая я развиваю уж более 30 лет. Здесь осуществляется не ОТвлеченное (от личности человека-ученого) мышление, но ПРИвлеченое, так что учитывается присутствие субъекта — в объекте исследования, что всегда есть, но чопорный этикет «объективной» науки требовал замалчивать и не отдавать себе отчет в этом: что прибор исследования и его состояніе — в гуманитарной области «прибором» является живой человек-мыслитель — оказывает существенное влияние на направление поиска и его результаты. Так оно и честнее и именем ОБЪЕКТИВнее выходит, потому что карты раскрыты и читатель может сделать свои поправки на субъективность автора.

² Исследователями Ботева: у него термина «поэма» нет.

³ Здесь переводы А. Суркова. Где не оговорено, переводы мои — Г. Г.

⁴ Цит. по Ст. Елевтеров. Антология на българската литература. С. «Наука и изкуство», 1977, с. 59—60.

⁵ Французский образ мира и стиль мышления — по Декарту. (Опыт художественного исследования естествознания). Рукопись, 1972—73 гг.

⁶ Йовков Иордан. Староглапински легенди. С., Български писателя. 1956, с. 5.

⁷ Адам и Ева сподобились ведения-различения добра и зла именно через операцию спуска = грехо-падения по Вертикали Мирового Древа — и взвидели то, что видно лишь со стороны (а не сверху): приметы пола друг друга. Пол, как и Лик,— горизонтально-плоскостни...

⁸ Йовков, цит. соч., с. 117.

⁹ Гачев Г. Д. Фонетика стихий — в кн.: Балканы в контексте Средиземноморья. М., 1986, с. 182-6.

¹⁰ Йовков, цит. соч., с. 121.

¹¹ Йовков, цит. соч., с. 125.

¹² Стоянов Захарий. Записки по българские въстания, т. I, гл. 1, 2.

¹³ В «Записках Захария Стоянова чудный образ такого гайдука-монаха-овчара: Кондю Делилимоолу — обрисован (гл. 1, 2). А и Симеон Радев, рассказывая о Софийском митрополите Мелетии, так его характеризует: «Он был увлечен своим буйным характером: в действительности он был, как много болгарских монахов,— гайдук по душе и хотел видеть войну вблизи». (Радеев Симеон. Строителите на съвременна България. С., 1973, т. 1, с. 361).

¹⁴ «Хъши» — эмигрант-бродяга.

¹⁵ Христо Ботев. Сборник по случай ето години от рождението му. С., 1949, с. 449.

¹⁶ Гимн социалистов — Стихи Георгия Киркова.

¹⁷. Христо Ботев. Сборник., с. 430.

¹⁸ Мой отец, Гачев Дмитрий Иванович, философ-эстетик, музыкант и литератор, родился в 1902 г. в г. Брацилово в Болгарии, умер в 1946 г. на Колыме. Арестован в феврале 1938 г., мне было восемь с половиной лет. См.: Дмитрий Гачев — Статьи. Письма. Воспоминания. М. «Музыка», 1975; Димитър Гачев. Избрали произведения в 2 тома.— София, Наука и изчество, 1985, 1988 г., а также Георгий Гачев. Воспамятование от отцах. «Дружба народов», 1989, № 7.

¹⁹ Йовков. Цит. соч., с. 126.

**ТВОРЧЕСТВО ВОЙСЛАВА ИЛИЧА
В ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКОЙ СТРУКТУРЕ
СЕРБСКОЙ ПОЭЗИИ**

К 80-м годам XIX века в сербской поэзии все заметнее проступают кризисные черты — в стихах многочисленных эпигонов романтизма девальвируются главные ценности этого направления, вобравшие в себя свободолюбивые настроения народа и высокую поэтическую культуру его устного творчества. Лирика поражена однообразием эмоционального строя и выразительных средств, ее наводняют безжизненные фольклорные стереотипы, гражданские мотивы выражаются в рифмованную прозу, патриотическая поэзия — в экзальтированные призывы и декларации. Отмеченная своего рода регионализмом сербская поэзия как бы оказывается на обочине магистральных художественных процессов, характерных для европейской поэзии второй половины XIX века. Подъем культуры стихотворной речи, который позволил бы сербской поэзии войти «на равных» в европейскую поэзию, не теряя при этом своего национального характера, становится одной из главных, если не главной, проблемой. Ведущая роль в ее решении принадлежит Войславу Иличу — поэту 80-х — 90-х годов, предварившему своим творчеством расцвет сербской поэзии начала XX столетия — ее «золотой век», как определили критики это время.

Роль Войслава Илича в процессах обновления сербской поэзии — один из главных вопросов, объединивший историков сербской литературы в достаточно оживленном, серьезном и не исчерпавшем себя диалоге о творчестве этого писателя. В предлагаемой статье делается попытка включиться в контекст исследований творчества Илича на основании анализа некоторых особенностей жанрово-стилистической системы его поэзии. К этому побуждает еще и то обстоятельство, что имя Войслава Илича, высоко ценимое в национальной культуре, почти не знакомо русскому читателю.

Войслав Илич (1860—1894) начинал в традициях национального романтизма и среди наиболее ярких тому подтверждений — его гражданская лирика и сатира, к которым он обращался на протя-

жении всего своего недолгого творческого пути, и развитие которых шло в русле богатого в этом отношении опыта романтиков 60—70-х гг. Но данный жанровый «пласт» творчества Илича отразил не столько поэтический талант их автора, сколько его мировоззренческие и политические позиции — человека демократических убеждений, мужественных гражданских поступков, за что ему не раз приходилось расплачиваться преследованием властей. В этих стихах проявилась крепкая связь творчества Илича с исконным принципом национальной литературы — принципом «служения» своему народу, соединявшем Илича с выдающимися деятелями национальной культуры XVIII—XIX веков. Но именно Илич, остро осознававший художественный упадок поэзии, сопрягал ее гражданскую функцию не просто с ролью «утешительницы» страдающих, заступницы (этот аспект есть в его творчестве), но и с открытием новых перспектив в развитии поэзии как искусства.

Иличу помог в этом опыт европейской поэзии, знакомство с которым оказалось благотворное влияние на формирование его творческой личности, в том числе и на развитие его художественной интуиции, сыгравшей существенную роль в выборе им новых путей. Вот что, однако, важно здесь помнить. Приобщение к достижениям иноязычной поэзии (так же, как и к иноязычной культуре в целом) во второй половине XIX века все еще происходит с известным хронологическим отставанием. Выразительными в этом отношении представляются наблюдения М. Кашанина о творчестве предшественника Илича — выдающегося (и любимого Иличем) поэта и художника — романтика 60—70-х гг. Джуры Якшича: он «не знал ни Бодлера, ни Достоевского, ни Мане, которые были старше его; он обратился к Рембрандту, к его «темноте» тогда, когда в Париже загорелся солнечный свет импрессионизма»¹. Приобщению к высоким образцам стихотворной речи других народов способствовал ряд обстоятельств биографии поэта. Среди них — литературные традиции семьи, заложенные отцом, Йованом Иличем, известным поэтом романтиком и деятелем национально-патриотического движения 40—50-х годов, традиции, передавшиеся всем трем его сыновьям-литераторам (среди которых Войслав был самым одаренным). Дом Иличей был центром культурной и литературной жизни Белграда. Здесь была богатая библиотека, хранившая в соответствии со вкусами хозяина немало старинных книг, в том числе и по истории и культуре Греции и Рима, а также русские книги, на которых воспиталось не одно поколение деятелей сербской культуры XVIII—XIX вв. В разнообразных литературных увлечениях Войслава Илича русской литературе и поэзии принадлежала особая роль — не только в силу ее традиционной притягательности для сербской литературной среды, ее языковой близости (Илич знал русский язык) и даже не только потому, что поэт считал себя, как он писал в одном из своих стихотворений, учеником Жуковского и Пушкина. Русские

переводы европейской поэзии (в частности, антологии Н. В. Гербеля) служили Иличу своеобразным «окном в Европу» — они были одним из первых доступных ему источников познания мировой поэтической культуры. Мечта же поэта о поездке в Париж на учебу не сбылась. Подобные мечты смогли осуществить лишь представители нового творческого поколения в начале XX века.

Одна из наиболее примечательных особенностей жанровой структуры поэзии Илича связана с его лиро-эпическими произведениями (иногда близкими к поэме, иногда к балладе — «Перед Троей», «Лада», «Юлия», «Плененный Прометей», «Сосна» и др.). Эти произведения написаны на материале легенд и сказаний (чаще с исторической основой) самых разных европейских народов, в том числе славянских, а также народов Востока, Египта, Индии. Поэта привлекают византийские легенды, но особенно античные мифы. На их основе написан ряд произведений в духе подражания древним, что позволяет говорить об онтологической поэзии Илича, правда, с известными оговорками. Трудно было бы, например, согласиться с тем, что в ней идет процесс воссоздания подлинного духа и форм древнегреческой поэзии — так же, как трудно проводить аналогию между онтологической поэзией Илича и, скажем, классическим примером этого жанра в русской лирике начала XIX века (например, К. Н. Батюшкова и др.), для которой онтологическая поэзия становится школой «гармонической точности» (Л. Я. Гинзбург). Но школой «поэтического мастерства» (Белинский) онтологическая поэзия Илича несомненно становится и это, как мы увидим, одна из главных ее функций в его творчестве. В поэзию, наполненную «сияющими» событиями из жизни сербского общества и в еще большей степени — малозначительными, предельно субъективными переживаниями графоманов, их подделками «под фольклор» Илич вводит стихотворения, во всем этой тенденции противостоящие (начиная с материала, конечно) и внутренне с ней полемизировавшие. Не удивительно, что современники встретили эту поэзию неоднозначно, была и негативная реакция, поскольку в обращении к античности виделся несправданный отход от национально-поэтической традиции, возврат к изжившей себя манере классицизма.

Между тем в этой характерной для Илича жанровой форме решался ряд актуальных задач современного поэтического творчества. Одна из них связана уже с самим содержанием онтологических стихов (и вообще произведений, погружавших читателя в иноязычный материал), как бы распахнувших сербской поэзии (и ее читателю) «двери» в иной мир, иную культуру. Происходит преодоление региональной замкнутости, своего рода расширение узкого национального пространства. Этим новым для современной ему поэзии материалом Илич развивал воображение своего читателя, обогащая его представления не только о культуре других народов, но и о возможностях поэзии. Отталкиваясь от узко понятой традиции

«служения» литературы народу, поэт невольно ее поддержал и продолжил. В то же время это был важный шаг в сторону «налаживания диалога», по выражению Д. Витошевича², национальной поэзии с современной ей европейской. Естественно, однако, что эта своего рода просветительская задача не была главной для Илича (хотя объективно была очень важной) — она сопутствовала его поискам новых путей в поэтическом развитии.

В самом обращении Илича к античным мотивам был заложен решительный поворот к объективизации поэтического творчества. Аналогичный процесс встречается и в поэзии других литератор, в частности, в русской — у Фета, например, творчество которого, как замечает Д. Д. Благой, «античные мотивы предохраняли от чрезмерной романтической субъективизации»³. Кстати, имя Фета возникает здесь не случайно. Известный литературовед, исследователь творчества Илича, в том числе контактов его поэзии с европейской, М. Павич приводит пример прямых сходств в некоторых лирических стихотворениях Илича и Фета⁴. Это, конечно, не дает оснований утверждать и даже предполагать, что обращение к онтологическим мотивам происходит у Илича под воздействием русского поэта: и в русской и в сербской поэзии идут в данном случае сходные, но отнюдь не идентичные и не зависящие друг от друга процессы.

Лиро-эпические произведения Илича строятся на последовательно развивающемся сюжете. Не всегда, правда, его можно определить как крепко скроенный. Не всегда, овладевая новым материалом, владел поэт и чувством меры (растянутость, некоторая вялость действия имеет место в его произведениях). Но вот что важно. Эпическое начало в стихах Илича выступает как бы в противовес «буйной» риторике романтиков, спонтанности их чувств. Этим же определяется обращение поэта к такому жанру классической поэзии как элегия (хотя элегические настроения вообще были свойственны Иличу как поэту и как личности). Элегия с ее поворотом к человеку, к его душевным переживаниям и размышлению, навсегда горечью утрат и разочарований, была еще одной антитезой поэта непосредственным предшественникам: призывающими-агитационному, бравурному началу их творчества поэт противопоставлял лирико-рефлексивное начало (им в свое время были отмечены стихи П. Негоша, Й. Стерии Поповича; но эту традицию отнесли романтики). В элегии Илича проступают конкретные черты личной судьбы автора (как, например, в «Элегии», 1886, навсегда воспоминаниями о любви поэта к Милеве Якшич, дочери Джуры Якшича). И, как свидетельствует одно из наиболее известных произведений Илича этого жанра, «Элегия на развалинах Северовой башни» (1892), в личной судьбе отражается судьба целого поколения — поколения борцов, разочарованных в былых идеалах, сломанных, опустошенных жизнью и одиночеством, уступивших арену истории молодым (это еще один пример верности поэта гражданским традициям поэзии).

Причем освобождение от канонов национального романтизма происходит через восприятие условного стиля классической элегии. Среди сравнительно часто встречающихся в стихах Илича образов — развалины, руины, старые могилы, дикий виноград, густая трава, мох — «цветок забвения», филин с его криком в ночи и т. д. (Вспомним известную элегию К. Батюшкова «На развалинах замка в Швеции», с которой сопоставлялась иногда — впрочем, без достаточных оснований, если не считать некоторого чисто внешнего сходства, — «Элегия на развалинах Северовой башни». Там тоже — плющ, «каменный ряд, седым одетый мхом», святые могилы и т. д.).

Античные мотивы требовали от Илича строгого, ясного стиля, вдумчивого отношения к слову. Едва ли не самое значительное новшество, связанное с обращением поэта к античному материалу, возникает в метрике его стиха. Илич отказывается от привычных размеров народной поэзии, усвоенных (нередко искусно, талантливо) романтиками и девальвированных в подражаниях эпигонов. Его привлекает такая совершенная метрическая форма, как гекзаметр (естественно, его модификации, в основу которых положена схема: $3 + 3 + 2 // 3 + 3 + 2$). Это еще один пример приобщения национальной поэзии к общим для всей европейской поэтической культуры корням. Многострочные и многословные стихи Илича звучат плавно и размеренно («Его стихи, — скажет Скерлич, — текут, словно спокойная, светлая, широкая река»⁵). Не менее характерно и то, что автор, склонный к гармоническому музыкальному стилю, стремится избежать монотонности, однообразия. Среди способствующих этому приемов — чередование строк длинных и укороченных, варьирование разновеликих строф, дистихов с объемными строфами. Интересно, что Илич никогда не обращался к сонету, традиция которого была достаточно разработана его отцом, правда, на фольклорном материале, от которого решительно отказывался в своем творчестве сын. Характерно, что в освоении гекзаметра Иличу помог опыт русской поэзии, в частности, как свидетельствуют исследователи, в том числе М. Павич, русские переводы «Илиады» Н. Гнедичем и «Одиссеи» В. Жуковским. И хотя к этому времени уже были созданы сербские переводы Гомера (поэтический и прозаический) интуиция художника подсказала Иличу, что дух подлинника лучше передают именно русские переводы.

Этот пример получения творческого импульса от соприкосновения с русской поэзией не единственный в поэтической биографии Илича. Недаром в одном из своих стихотворений он назвал себя «учеником Жуковского и Пушкина». Пушкина он считал «эпохальным поэтом новой русской литературы»⁶. Заметим, что ни об одном другом иноязычном поэте Илич не скажет таких слов. Подобное признание не прошло незамеченным. Тема «Илич и Пушкин» привлекала внимание исследователей уже с 90-х гг. прошлого века и достаточно разработана в сербском литературоведении. Особенно существенный

вклад принадлежит здесь М. Павичу. В частности, опираясь на свидетельство брата поэта Д. Илича, он подчеркивает, что именно чтение Пушкина в юности побудило сербского поэта к собственному творчеству. Пушкин проходит через всю биографию Илича, который возвращается к нему в разные периоды своей жизни, каждый раз расширяя и углубляя свое восприятие его стихов. Наконец еще одно наблюдение исследователей представляется важным: русский поэт привлекал Илича не только стихами, но и своей судьбой — как поэт гонимый. Ведь и самому Иличу немало пришлось пережить от преследований властей за свое вольнодумство. Пушкина ссылали на юг и в Михайловское. Илич тоже был выслан властями из Сербии за одно из самых острых сатирических стихотворений своего времени «Маскарад на руднике» (1887). Это вносило личную ноту в отношение Илича к Пушкину, рождало в нем ощущение внутренней близости с русским поэтом. Но и сама по себе поэзия Пушкина не могла не оказать большого влияния на Илича. Речь идет прежде всего о творческом восприятии его опыта, который помог Иличу в формировании «нового языка» сербской поэзии. К тому же выводу приходит и Павич: Пушкин «воздействовал» на Илича не содержанием, не мотивами своей поэзии, а формой (в широком смысле этого слова), как искусный стихотворец. Это очень существенная мысль, поскольку именно новый поэтический язык был главной заботой Илича. Здесь сосредотачивались проблемы его творчества. А русская поэзия, Пушкин помогали в решении этих проблем.

Но вернемся к лиро-эпической поэзии Илича. Отражение в ней событий давних лет и далеких стран увлекали читателя новизной и необычностью фабулы и героев. В то же время весь этот удаленный от национальной истории и современности материал актуализировала личность автора, свидетеля и активного участника событий 80-х годов. Атмосферу этих лет формирует спад освободительного движения, репрессии по отношению к демократическим силам общества, особенно интеллигенции, притеснение печати, разгром крестьянского восстания 1883 г., братоубийственная сербо-болгарская война 1885 г. В событиях прошлого Илич подчеркивает внутренний драматизм, социальные столкновения, человеческое лукавство («Перед Троей», «С форума» и др.). Но как в античном прошлом, так и в истории более позднего времени было немало истинных героев, борцов за свою честь и свободу, которым, как правило, уготована трагическая судьба («Смерть Катона», «Даниил» и др.). Венчает эту волновавшую Илича тему стихотворение, написанное в конце творческого пути, — «Глашатай свободы» (1892). Оно посвящено греческому поэту и выдающемуся деятелю освободительного движения Ригасу Фереосу Валестинлису, который был казнен турками в 1789 г. в Белградской крепости. Иличу близок образ гордого, не сломленного духом человека, носителя и защитника высоких идеалов своего народа. Заметим, что в начале 20-х гг. XIX в. Ригас — «потомок храбрых

греков» — привлек внимание и Стерии Поповича, сербского драматурга, основателя сербского театра: он переводит стихи Ригаса наряду с произведениями других поэтов новой греческой литературы.

Взирая на прошлое глазами своего современника, Илич выделяет одну из самых волнующих его тем — тему противостояния власти и художника, творца, с высоких нравственных позиций протестующего против тирании. У этого конфликта также неизменно трагический для творческой личности исход. Подтверждение тому — судьбы Овидия («Овидий»), изгнанного императором Августом из Рима; пророка Даниила («Даниил»), не побоявшегося предсказать грозному правителю правду, скорую гибель. Погружаясь в прошлое, поэт слышит в нем свое время. Но эта перекличка времен не столько в конкретных аналогиях, сколько в стремлении сербской поэзии осмысливать исторический процесс и место в нем человека, личности. Приведенный материал подготавливает, однако, еще один вывод. Поэт, решительно противостоявший своим предшественникам, сохранил с ними определенные связи. Его поэзия неотделима от поэзии романтиков, как, впрочем, и вообще от национальных поэтических традиций. Романтические традиции проявляются не только в тяге Илича к легендам и героям. Романтическим оказывается в своей основе мировосприятие поэта. Жесткой реальности противостоит мечта Илича о мире гармонии и красоты. Эта мечта проходит через все его творчество. Но в отличие от романтиков, обращавшихся в поисках идеалов к национальному прошлому, к эпохе Душанова царства, и прозаиков-реалистов, идеализировавших патриархальные основы жизни народа, Илич выходит за национальные «пределы». Его мечта сопряжена со страной солнечного юга и синего моря — Грецией, со сказочным Востоком, с библейской землей.

Наконец, Илич поднимает еще одну тему в произведениях на античные мотивы, связанную с его повышенным вниманием к эстетическим качествам поэзии — тему красоты, ее власти над человеком и миром. Ее уже начинал до него выдающийся сербский романтик Лаза Костић, но она так и осталась не продолженной поэзией, поглощенной гражданскими проблемами. Илич выбирает один из распространенных в европейской поэзии мотивов о юноше, очарованном статусом («Тибулл»). Есть предположение, что мотив навеян поэзией Лукиана. Здесь вновь возникает отдаленная аналогия с Фетом, его знаменитой «Дианой», столь высоко оцененной современниками как «перл онтологической поэзии... высочайший апофеоз... всего мифологического мира» (В. П. Боткин)⁷. При всем различии Илича и Фета их сближает «голос человека XIX столетия» (Д. Д. Благой), его, по словам Достоевского, «моление перед совершенством прошедшей красоты и скрытую внутреннюю тоску по такому же совершенству»⁸.

И возможно, что Иличу так же, как Фету, соприкосновение с античной поэзией помогло ощутить и красоту, реально разлитую

по мирозданию⁹. Правда, у Илича это соприкосновение носило опосредственный характер, тогда как Фет был известным переводчиком древнеримской поэзии и за переводы Горация был удостоен в 1884 г. Пушкинской премии Академии наук.

Эта «реально разлитая» красота раскрывается Иличем прежде всего в стихах о природе, одном из наиболее примечательных жанров его творчества. Заметим, однако, что, выделяя эстетическое начало в жизни человека, в творчестве Илич не становится его жрецом. Он редко любуется «красотой» природы, хотя несомненно ее чувствует и умеет выразить. Его природа скорее «некрасива». В неброских пейзажах родного края редко проглядывает солнце, в них преобладают темные, серые краски, господствуют хмурье картины поздней осени, зимы, холодные ветры, промозглые туманы, сырость, слякоть, опустевшие поля. Бездолгая, неподвижная природа, пронизанная печалью и меланхолией — вот что характерно для пейзажей Илича (их «неподвижность» дала критикам повод противопоставить Илича одному из самых ярких поэтов начала XX века Йовану Дучичу, пейзажи которого наполнены движением, энергией жизни; а если продолжить поэтический ряд в 20-е гг., то традицию Дучича подхватит и разовьет со свойственной ей непосредственностью и изящной простотой Десанка Максимович в своих любимых поэтических образах летящих птиц и трепещущей листвы). Отражая тревожное душевное состояние автора, пейзажи Илича вызывают не столько мысли о мироздании, сколько о жизни современника. Поэта привлекает природная среда, непосредственно окружающая человека и как бы не отделимая от его жизни. В этом отношении характерна сама композиция стихотворений, когда в первой части дается пейзаж, а вторая, словно «вытекая» из первой, представляет жанровую сцену из жизни человека. Одно из таких стихотворений — «Серое хмурое небо». Из 12 строк там семь отданы пейзажу (осеннему, дождливому), а пять завершающих звучат так:

А по калјавом друму, погружен у смерној туѓи,
Убоги спровод се креће. Mrшаво, малено кљусе
Лагано таљиге вуче, а врат је пружило дуги —
И киша досадно сипи, и спровод пролази тако,
Побожно и полако.

(А по грязной дороге, погруженная в смиренную печаль, движется убогая похоронная процессия. Тощая кляченка медленно тащит drogi, вытянув длинную шею. А дождь льет и процессия проходит медленно, набожно).

Подобно прозаикам, прокладывавшим путь сербской реалистической литературе, Илич ищет поэзию в обыкновенном и даже обыденном. Его пейзажи населяют старая крестьянка, турок-ремесленник, деревенский охотник и др. Знакомы и привычны растения,

животные, птицы. Поэт внимателен к конкретным деталям, что позволяет ему добиться графически четкого рисунка:

Са пустих далеких поља јутарња магла се диже,
И хладни ћарлија ветар. У граду живот се буди:
Тамо убоги ужар износи мангale своје,
А тамо суморни Турчин озбиљно ножеве пуди
Или замишљен пуши.

«Утро на Хисаре у Лесковаца»

(С пустынных далких полей поднимается утренний туман, веет прохладный ветер; В городе просыпается жизнь: там убогий веревочник выносит свою жаровню, а там мрачный турок серьёзно раскладывает ножи или задумчиво курит).

Характерно, что дескриптивная манера дала повод для упреков Илича в натурализме, фотографичности изображения, копировании бытия, что иногда поглощалось одним определением — «реализм». (Подобная характеристика Илича как бы ставила его ниже лириков следующего поколения, например, Дучича, в пейзаже которого легко угадывается второй план, кроется глубокий смысл). Но дескриптивность пейзажа, некоторая отстраненность, объективизация изображения помогла преодолеть субъективизм романтической поэзии. Илич избегает метафор. Главной опорой поэта становится слово в его самоценности, в его «наготе», что в свою очередь сближает его поэзию с реалистической прозой 80-х гг., в частности, с прозой Л. Лазаревича, чей язык служил образцом сербского литературного языка для многих поколений. Нельзя не разделить мнения Д. Витошевича, который связывал внимание Илича к слову с возрождением традиции, заложенной Вуком Караджичем, но потерявшейся в потоке романтической риторики¹⁰. Разумеется, на отношение Илича к слову повлиял и опыт русской поэзии, прежде всего Пушкина, конечно. Насколько русский поэт привлекал его своим мастерством свидетельствует, в частности, одно из «пушкинских» стихотворений Илича — «Барышне Н.» (1886), написанное в подражание Пушкину — «бесхитростной непринужденности» его повествования /Ю. Лотман/, его ироничности, его четырехстопному яму.

То беше узор оних дана,
Када је младом срцу мом
Трептала бледа Татијана
И романтични Ленски с њом;
Кад сам по сву ноћ крај Пушкина
Лепота женских снево чар,
И плашио се Ањегина,
И негавао срца жар.

(Это были дни, когда в моем юношеском сердце трепетала бледная Татьяна и романтический Ленский, когда вместе с Пушкиным я ночь напролет грезил очарованием женской красоты, робел перед Онегиным и хранил сердечный жар).

Антиромантические процессы в сербской поэзии, инспирированные творчеством Илича, затронули и патриотическую лирику — излюбленный жанр романтиков. Патриотической теме вообще принадлежит едва ли не ведущее место в сербской поэзии XIX века, что не удивительно, если вспомнить многовековую борьбу народа за свою независимость.

До Илича в патриотической поэзии доминировала идеализация прошлого. Поэзия романтиков тяготела к Косовскому мифу, она, в сущности, строилась на нем. По унаследованной ими народной поэтической традиции Косово — это магический символ героизма предков в их борьбе с поработителем, это призыв к свободе и единению национальных сил. «Косовский миф занял центральное место в духовной жизни сербской интеллигенции в XIX веке», — пишет М. Попович и продолжает: «Косовская легенда была ближе национально-политическим идеалам времени, чем какой-либо другой миф»¹¹. Илич и здесь остается последовательным в своей полемике с романтиками. Он оставляет в стороне настроение значительной части своих современников, продолжавших культивировать Косовский миф с характерной для него идеей отмщения давнему врагу, поскольку войны 1876—1878 гг. не принесли сербам желанной победы («Не только поэты, но и общественные деятели, журналисты, политики, государственные мужи и даже офицеры все больше говорят об отмщении за Косово»¹², — замечает М. Попович). Внимание Илича обращено к Турции, разгромленной и побежденной. Изображение Турции («Турция», 1890) исполнено трагического звучания — на месте некогда мощной державы взору поэта предстает апокалиптическая картина умирания, распада жизненных связей. Вот характерные черты этого образа: вымершие города, безмолвные деревни, стены, увитые, как старые могилы, диким виноградом, отвесные скалы, словно страшные скелеты, сонный ветер, заросли травы «угрюмого забвения» и т. д. И столь же нетрадиционны (если связывать традицию с Косовской идеей), возникающие в стихах Илича образы турок («Вечер на пароходе», «Утро на Хисаре под Лесковацем», 1892). Поэт видит перед собой простых людей — замкнутых, погруженных в себя, словно приданных своей нелегкой исторической судьбой. Переосмысливается, лишаясь традиционного содержания, привычный для национальной романтической поэзии образ «врага». Новое звучание обретает и «вечный» образ сербской патриотической поэзии Косово поле. В стихотворении «Гробница Мурата», 1893, (султан Мурат, возглавлявший турецкое войско, погиб в битве на Косовом поле в 1389 г.), поэт отходит от привычного изображения Косова поля в патетическом тоне, он стремится увидеть национальную святыню глазами современника. Образ, традиционно овеянный легендами, «снижен» конкретными чертами жесткой реальности: по пустынному полю одиноко бродит дикий горец со своим тощим стадом, оглашая окрестности громким однообразным напевом. Заброшенная гробница да кружащие над ней орлы лишь

подчеркивают атмосферу царящего запустения. Этую заложенную Иличем традицию отхода патриотической поэзии от фольклорно-романтических стереотипов продолжит один из самых значительных представителей поэзии рубежа XIX—XX вв. Милан Ракич в своем цикле о Косовом поле (1912).

Преодоление господствовавшего в сербской поэзии романтического субъективизма — лишь одна сторона творчества Илича, отразившаяся в его жанрово-стилистической системе, прежде всего в пейзажной лирике. Другая его сторона — казалось бы совершенно противоположная, субъективизация лирических описаний. Это относится главным образом к последним годам творчества поэта (1889—1894), когда разочарованный и надломленный — болезнью, гонениями, всей атмосферой кризисных настроений в обществе, Илич уходит в себя. Одним из ярких проявлений этой тенденции может служить стихотворение «Заброшенный источник» (1892). Разоренный источник, вокруг которого буйно разрослась, словно символ запустения, трава, вызывает у автора воспоминания о прошлом. Он любил здесь бывать в молодости, когда источник был полон сил, оживляя собой окрестности. Предложенный поэтом образ льющейся через край сосуда воды ассоциируется с переполнившими душу героя молодыми силами. Эта развернутая метафора, олицетворяющая единение человека с природой, не слишком оригинальна, она не раз встречается в том или ином варианте в европейской поэзии. Не выделилось бы это стихотворение и в поэзии Илича — ни элегическим звучанием, ни заметно архаизированной пасторальной образностью (молодая пастушка и пастух, нежные дриады, мраморная урна, в которую льётся вода, и др.), если бы все содержание стихотворения сводилось к этой метафоре. Но ударные строки стихотворения нетрадиционны и именно в них его смысл. Вот одно четверостишие (стихотворение состоит из четырех строф, первая и четвертая из которых составляет 4 строки, вторая — 8 и третья — 12 — еще пример того, как ищет поэт путей избежать мочотонности).

Сува кржлава крушка, кô црна огромна рука
Суморно над ъиме стоји. И криве ъезине гране
Наказно пружене горе, кô израз паклених мука,
Од суве, самртне жеге усамљен источник бране.

(Сухая корявая груша, словно огромна черная рука, мрачно стоит над ним. И ее кривые ветви, уродливо вытянутые кверху, как выражение адских страданий, защищают одинокий источник от смертельной жажды).

И второе четверостишие, которым завершается стихотворение:

Сува кржлава крушка, кô црна огромна рука
Суморно надо мном стоји. И криве ъезине гране
Наказно пружене стрше с изразом паклених мука,
Кô да ме последњом снагом од мисли очајних бране.

(Сухая корявая груша, словно огромная черная рука, мрачно стоит надо мной. И ее кривые ветки, уродливо вытянутые, торчат с выражением адских страданий, будто из последних сил защищают меня от отчаянных мыслей). Это четверостишье, как видим, почти повторяет первое, образуя своего рода «кольцо», — сравнительно часто встречающийся у Илича композиционно-стилистический прием, еще раз подтверждающий тяготение поэта к строго классической форме стиха. Различие между приведенными четверостишьями лишь в отдельных словах, но именно в этих словах главный смысл стихотворения, который поэт акцентирует с помощью «кольца».

Пейзажи Илича все явственнее обретают лирический подтекст, передавая внутреннее состояние автора. Образы корявого дерева, торчащих кверху уродливых деформированных ветвей — свидетельство нарушенной гармонии в природе, ее цельности, отвечают и трагическому мироощущению человека, беззащитного в своем одиночестве перед ударами судьбы. Илич предвосхищает здесь настроения второго поколения модернистов начала ХХ века — Владислава Петковича — Диса, Симы Пандуровича — и это, думается, не должно уходить от исследователей поэзии начала века, больше обращавших внимание на различия между Иличем и поэтами нового поколения. Живое конкретное впечатление, заложенное в зрительном образе Илича, становится языком иносказаний, способным придать восприятию окружающего мира более объемный характер.

В поздней лирике Илича пейзаж окончательно перестает быть картиной «с натуры», безмолвной и неподвижной. Он оживает, наполняется звуковыми образами, которые улавливает человек, напряженно вслушивающийся в жизнь. Звуки в пейзажах Илича — знак недобрых сил; это свист, вой ветра в сумрачных пустых полях, карканье ворона, пугающие шорохи ночи. Вводит поэт и мелодию, песню («Вечер на пароходе», «Гробница Мурата»). Человеческий голос несет в себе тревожное начало, словно «подслушанное» в самой судьбе балканского региона. Илич умеет слить слово и музыку в одном образе, что по-своему углубляло содержание его поэзии.

В одном из последних стихотворений «Когда угаснет солнце» (1894) поэт населяет ночь — небо, землю, воздух, опустелый сад, — многоголосым хором загадочных существ, которые оказываются бедами его собственной души:

.....
То нису нечисте сени,
Но моје немирне душе неопевани јад.

/Это не нечистая сила, это невысказанное страдание моей мятежной души/.

При всей непроясненности этого образа он симптоматичен как «прорыв» сербской поэзии в подсознательный, иррациональный мир. «От таких строк до настоящего символизма был лишь один шаг,— пишет М. Павич, сопоставляя Илича с Верленом,— Верлен этот

шаг сделал. Наш поэт — нет, он умер несколько месяцев спустя после написания этих строк»¹³. Характерно, что Илич первым в сербской поэзии употребил сам термин «символ». Об этом свидетельствует стихотворение «Клеон и его ученик». Обращаясь к античному материалу, поэт прибегает к жанру диалога, достаточно традиционной в классической поэзии XIX века форме выражения литературных взглядов автора (о чем свидетельствует, в частности, и русская поэзия — произведения Пушкина, Лермонтова, Некрасова). В диалоге Клеона и его ученика сталкиваются две противоположные позиции. Для ученика искусство, поэзия — это мир гармонии, идиллических настроений, укрытие от бурь и потрясений, в конечном счете — радость. Для учителя (и это позиция автора в конце его творчества) каждое внешнее проявление жизни — это знак, исполненный загадочного тайного смысла, и предназначение поэта — идти мучительным путем проникновения и открытия истины.

Итак, Войслав Илич синтезирует в своем творчестве достаточно разные явления. Некоторые особенности жанрово-стилистической структуры его творчества свидетельствуют о том, что он шел типологически сходным путем развития с европейской поэзией второй половины XIX века. Не случайно критики проводят аналогии между Иличем и поэтами парнасской школы, французскими символистами, импрессионистами. Прямых контактов с представителями этих течений у сербского поэта однако не было. Его поворот к новым явлениям был скорее интуитивным, подсказанным всей спецификой национального поэтического процесса. Творческий опыт Илича, в котором особенно драгоценным было острое «чувство поэзии», стал опорой для поколения выдающихся сербских поэтов первого десятилетия XX века — Дучича, Ракича, Шантича, поднявших национальную поэзию на новый художественный уровень.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Кашанин М. Судбине и људи. Београд, 1968, с. 37—38.

² Витошевић Д. Српско песништво. 1901—1914. Београд, 1975, књ. I, с. 128.

³ Благой Д. Д. Мир как красота. О «Вечерних огнях» А. Фета. М., 1975, с. 61.

⁴ Павић М. Војислав Илић и европско песништво. Нови Сад, 1971, с. 269—270.

⁵ Скерлић Ј. Писци и књиге. Београд, 1955, кн. II, с. 395.

⁶ По: Павић М. Војислав Илић и европско песништво. Нови Сад, 1971, с. 228.

⁷ Цит. по: Благой Д. Д. Мир как красота. О «Вечерних огнях» А. Фета. М., 1975, с. 59.

⁸ Там же, с. 60.

⁹ Там же, с. 61.

¹⁰ Витошевић Д. Српско песништво. 1901—1914. Београд, 1975, кн I, с. 9.

¹¹ Поповић М. Видов дан и часни крст. Београд, 1976, с. 126—127.

¹² Там же, с. 126.

¹³ Павић М. Војислав Илић и европско песништво. Нови Сад, 1971, с. 344.

ПОЭЗИЯ МОЛОДОЙ ПОЛЬШИ. КАНОН И ДЕКАНОНИЗАЦИЯ

Определение «Молодая Польша» в современном литературоведении применяется в двух значениях: широком как название этапа в истории литературы, охватывающего конец XIX — начало XX века и узком как синоним «нового», символистского искусства¹.

С точки зрения общественной «новое» искусство являло собой «бунт» против буржуазной действительности, филистерской морали и нравов, борьбу за неограниченную свободу личности. С точки зрения философской «новое» искусство это отрицание позитивизма, рационализма XIX века и утверждение интуитивизма, идеализма и мистицизма. С точки зрения эстетической — разрыв с духовными и нравственными узами повседневности, установка на преображение действительности, творческий эксперимент, лиризм и символику².

Возродив романтизм с его обостренным интересом к человеческой личности, новое искусство еще более углубило эмоциональную сферу поэзии, вторгнувшись в «святая святых» — область подсознательного. Такого внимания к психологии не знала ни одна из прежних поэтических систем³.

Новое искусство углубило и расширило круг романтических оппозиций, акцентируя противостояние мира земного и трансцендентного, бытия и небытия, разума и трансцендентного «я». При этом, если романтики, отдаляясь от реального мира, любили его «издалека», символисты разорвали все узы, связывающие с повседневностью.

Символизму изначально был свойствен дух беспокойства, смятости, сближавший его с романтизмом, предельность символистских установок оказывалась еще более заостренной. Утверждение неограниченной свободы человеческой индивидуальности граничило с эгоцентризмом⁴. Вера в провиденциальные начала соединялись с привязанностью к земному. Божественное становилось достоянием земли, а земное «очеловечивало» небо. Стремление раздвинуть границы непознаваемого — и отрицание познания, науки. Культ непознаваемого — и отчаяние от ощущения бессилия постичь «загадку»

мира. Пессимизм — и гедонизм. Любовь воспринималась как откровение, посредством которого душа соприкасается с высшим бытием,— и как греховное начало. Смерть таила в себе ужас и одновременно приносила облегчение. Вера в мистическое могущество и самоценность поэтического слова сочеталась с замкнутостью, искусственностью поэтических конструкций, с размытостью слова в эмоции, музыке стиха. Освобождаясь от традиционных форм (языковых, метрических и т. д.) польские символисты создают собственный канон.

Эпоха «Молодой Польши» делится на два периода. Первый (1890 — начало 900-х гг.) отмечен печатью пессимизма и индивидуализма. К концу 90-х годов модернистский «бунт» изживает себя, намечается кризис символизма и лирического импрессионизма⁵. Второй период продолжается до 1918 года и характеризуется синкретизмом, выходом из лирической уединенности, реабилитацией земного мира.

В настоящей статье делается попытка рассмотреть проблему создания и преодоления младопольского поэтического канона.

«Все веры рухнули, столетье истекло...»

Это строка из стихотворения Казимежа Тетмайера «Конец девятнадцатого века», ставшего своеобразной исповедью поколения 90-х годов. Подобно Валерию Брюсову в русской поэзии, автор этого стихотворения явился одним из вдохновителей нового искусства, провозгласившего декаданс и символизм. И все же польский поэт никогда бы не отважился подписаться под брюсовскими строками: «Я действительности нашей не вижу,/ Я не знаю нашего века,/ Родину я ненавижу,/ Я люблю идеал человека./ «Я действительности нашей не вижу...»/. Как далеко ни заходили польские модернисты в своем вызове традиции предшественников, для них оставались неприкосновенными такие понятия, как Родина, нация. Новое поэтическое поколение не только не отреклось от идеалов национальной борьбы, но и упрекало позитивистов в лояльности и консерватизме. Оно сохранило верность идеалам романтиков (не случайно Мицкевич, а позднее Словацкий оказались его духовными вождями), надежду на грядущее «возрождение, воскрешение из мертвых». Их символом остался «священный огонь», на «жертвенный костер» которого готово было вступить и «новое» поколение (Мириам, «Священный огонь»). Патриотизм не уходит из поэзии, а становится только более приглушенным, укрытым в подтексте.

«Вместо мира — мировоззрение»

Как и русский символизм, польское «новое» искусство явилось отрицанием буржуазной действительности с ее рационализмом, «ра-

зумным» практицизмом. Однаковы были философско-эстетические истоки: учение древних индусов и двоемирье Платона, пантеистические и панэстетические идеи Шеллинга, интуитивизм Шопенгауэра, эстетические декларации Ницше. Идеализм и мистицизм, заставлявшие художников в каждом материальном явлении прозревать идею, в каждой вещи — скрытое сверхъестественное начало («От реального к реальнейшему» — таков был лозунг, выдвинутый В. Ивановым), нашли поэтическое отражение в универсальных картинах мира.

Я и мир, мир как универсум с оппозициями «небо — земля», «высота — бездна», «созидание — разрушение», «гармония — диссонансы» и т. д.— вот главная проблематика символизма. При этом выделяются разные подходы:

1. В центре внимания оказывается универсум, природа, а человеческий дух, мысль подчиняется, растворяется в ней (пантеистический символизм). Тетмайер: «Моя мысль в задумчивости тонет... и погружается в глубь, в бесконечность» («Бесконечность»). Ср. аналогичное у Бальмонта: «Я — облачко, я — ветерка дыханье» («Лунный свет»).

2. Центром притяжения, напротив, оказывается «Я», «поглощающее», охватывающее собой мир (индивидуалистический символизм), Тетмайер: «дух мой ширится, расплывается, заполняет время и пространство и... гибнет» («На железной дороге под Реглами»). Ср. аналогичное у Блока, где однако «Я» не выносится во «вне», а сосредоточивает мир «внутри» себя: «...вселенная во мне», /Прощедшее, грядущее — во мне»/«Все бытие и сущее согласно...»

В первом случае происходит отречение от «Я», обретается гармония с миром. Второе взаимодействие более сложное и драматичное, приносит «гибель», переход за «здесьнюю» черту.

3. Я — это человеческий дух, уравнивающийся с божественным, сам творящий мир «внутри» себя и во «вне» (его оппозиция — дух уничтожающий)⁶. У И. Щепаньского человек «почувствовал, что в его груди/Искра вечной божественной моцки разгорается.../И познал, что в нем самом суть сути,/Что целый мир в его душе И сам он Бог!»/«Генезис»/Е. Жулавский: «Я один,/В пространствах, где Бог еще не начал творить!... Я обозначил место/каждому блеску, каждому цвету/И аромату и песне каждой:/И стал надо мной мир, который возник по моей воле!»/«Прекрасный мир»/.

В русской поэзии человекобог выступает у Сологуба.

Мир в поэзии символистов воспринимается и осмысливается в эстетических категориях (которым подчинены категории этические). Художественное познание мира отождествляется с процессом его творческого преображения⁷. «Культурный рай» возвышается над природой, через которую осуществляется связь с трансцендентным миром: она «облегчает переход за грань человеческого познания, утрату ощущения времени, понимание вечности»⁸. Природа сама

часто становится символом некоей высшей реальности, И одновременно она и есть, в сущности, мир изменчивый, подчас хаотичный.

Эстетизация, пожалуй, сильнее была выражена в русской символистской поэзии (идеал красоты у В. Иванова, муки Идеала у И. Анненского, Прекрасная Дама у Блока). В Польше к панэстетизму тяготеет Тетмайер в итальянских стихах — с их поэтизацией живописи итальянских мастеров и итальянской природы, в эrotических — с их языческим культом земной красоты. Позднее, в 900-е гг. панэстетизм находит свое яркое отражение в классицистической поэзии Стafka.

В польской символистской поэзии (как и русской) лирический герой становится скитальцем, пребывающим в вечных поисках Идеала (тема пути очень выразительна в русской поэзии у Блока). Лирический герой Стafka («Остров», «Птицам небесным») стремится во сне к «золотым островам» мечты, тоскует по ним и... достигает их. Но однажды, проснувшись на «острове», замечает следы людей — и в душе его поднимается тоска. «Земное», человеческое как будто перевешивает, но (еще раз но!) наступает подлинное пробуждение, а с ним вместе — знакомая тоска по «золотому острову», ощущение несбыточности мечты.

Материальный мир в представлении символиста это «рассыпанные частицы прайтия, разделенные нашими чувствами на отдельные черты, запахи, краски и формы». Выделяются две тенденции: одна отражает стремление «хватить» вечность, неизменность, единство этого прайтия; другая — передать настроение, состояние души, которая является частицей всеобщей души — абсолюта»⁹.

Художественная реальность конструировалась символистами не по подобию подлинной реальности, а напротив, в отрыве от нее. Поэтизировалась вечность, гармония, соединение человеческой души с абсолютом. Символизацией существующего за пределами земного мира высшего бытия, человеческого духа, тоскующего по утраченной с ним гармонии, по своему предсуществованию становится «Мистический луг» Тетмайера. Но парадоксально: поэтизуя нечто ирреальное, поэт невольно ищет «реального» воплощения, обращаясь к предметному миру. Согласно мифopoэтическим представлениям, снимается категория пространства и времени (об этом говорится непосредственно), но само слово «луг» (в названии и в тексте), вызывает в нашем представлении определенный пространственный образ. И пространство заполняется «вещностью»¹⁵. Время, отделяясь, превращается в особую субстанцию, но эта субстанция тоже ищет предметного, хотя и необычного, воплощения, локализуясь в пространстве, обретая «светлокрылую» форму:

Там — нет больше времени и пространства,
там светлокрылые, прозрачные и спящие,
в ладьях из хрустальных лучей,
висят часы в огромном, воздушном пространстве...

Картины-символизации создаются с помощью образов природы, но сама она остается «искусственной», неизменно подчеркиваются ее «вечные» черты. Так, иллюзию реального пейзажа вызывает тетмайеровская зарисовка «На Королевском озере» (знаком реальности является само название озера в Верхней Баварии). Но в стихотворении навязчиво варьируется безграничность пространства — воды, неба, леса, гор:

Вокруг лесов и обрывов распостертая пустыня,
подо мной бездонность воды, над головой гранит.
Черная бездонная вода, колеблемая ветром,
дико жалуется и стонет...
В узком скал укрытии лодку задерживает тишина...
Такая тишина, как будто бы ничего не существует...
Лес, горы, вода, снега и безбрежность молчания...

Все становится взаимопроницаемым: звук сливается с пространством, в безбрежность погружается молчание, но и молчание охватывает, подчиняет себе безграничность пространства. Однотонность пейзажа вызывает созвучное настроение подавленности. Образ озера многозначен: это и озеро, так своеобразно увиденное поэтом, и символ мира с его таинственной и грозной силой, и, наконец, проекция души с ее безднами подсознательного. Помощью «пейзажей души», столь характерных для младопольской поэзии, раскрывается подчас нравственно-психологический комплекс, обнажается сфера подсознательного. «Таинственность» бытия и человеческой души пробуждает страх, ощущение бессилия постичь ее рождает преступление (Стафф, «Убитое дерево») и сознание вины. Душа становится проекцией «зла» мира: «черный лес — моя темная душа», и в этом лесу совершается «убийство человека» (Стафф, «Преступление»).

Стихотворение С. Кораб-Бжозовского «Пустота» построено по принципу триptyха: три строфы — три образа, три картины, выдержаные в одной тональности. Одиночество обнаженное дерево с «худыми ветвями», распятый на кресте умирающий Христос и страдающая от своей ничтожности душа — все с одинаковым отчаянием возносят мольбы «к пустоте стального неба». Эта строка, замыкающая каждую из трех строф, внутри которых свободно рифмуются строки, несет главную смысловую нагрузку стихотворения. В нем выступает оппозиция: «земля — небо», «низ — верх». Отчаяние и страдание внизу, но вверху — безмолвная пустота. Бога нет, Христос уравнен в своих страданиях с человеком.

Стихотворение является символом мироощущения эпохи, в которой все пусто, бесцельно. Но здесь пустота не только на земле или в человеческой душе, но и... на небе, где нет Бога.

«Низвергнутые с небес»

В созданной «младопольскими» поэтами универсальной картине мира Бог оказывается на одной плоскости с человеком. Поэтов мучает вопрос о смысле веры в мире, где царит страдание и зло. В символических «Гимнах» Я. Каспировича — своеобразных поэтических симфониях, написанных в форме свободного стиха с элементами рифмованного, с различной длиной строк, со вступлением и сквозной темой, исполненными диссонансов, с постоянной сменой ритмов и интонаций, — возникают жуткие видения и нескончаемые процессы людей, духов, растений, развертываются гротескные картины разбушевавшихся стихий. Гимны — это взрыв негодования против людских страданий и против Бога — творца вечной недоли. С огромной силой этот протест звучит в двух первых (из восьми составивших цикл) поэмах, которые не случайно сравнивались с «Импровизацией» Мицкевича.

В центре их — проблема добра и зла, вернее — победы зла над добром, смерти над жизнью. В гимне «Dies irae», исполненном эсхатологических пророчеств, встает восходящее к Апокалипсису космическое видение «гибнущего» мира. Это мир, сотворенный Богом как место человеческой недоли и им же приговоренный к уничтожению. Правда, к концу тон гимнов смягчается: «Моя вечерняя песня» проникнута идеей искупления и скорбной печалью об утраченном «золотом веке», когда человеческая душа была слита с божественным («Ты был и мы были пред началом»). Но это лишь оттеняет драматизм гимнов, граничащий с трагедийностью.

В последних строфах гимна «Святой Боже, святой Всемогущий» молитва поэта, не услышанная Богом, неожиданно переходит в молитву Сатане: «Смируйся, смируйся над землей, где боль и отчаяние дремлют,/ где боль и отчаяние расходятся колоколами и в страшной песне звучат.../Сатана!»

И лишь в заключительной строке вновь возникает обращение к Богу: «Бессмертный! Святой, Всемогущий Боже!»

Исследователи возводили этот фрагмент к «Литании Сатане» Бодлера. Однако в изображении французского поэта Сатана предстает не духом зла, а «духом вечно-мыслящим», «владыкой мятежа, свободы и сознания».

В иной традиции рисует Люцифера Т. Мичиньский. Это не гордый байроновский или бодлеровский дух отрицания и познания. Его образ трагичен:

Я темный среди вихря пламень божий,
летящий со стоном в даль — как глухой звон полуночи —
я во мраке гор зажигаю алую зарю
искрой моей боли, звездой моего бессилия.
Я король комет — и дух во мне восстает

как пыль пустыни в летучую пирамиду —
я гром бурь — и тище гробниц
могил своих скрываю свое тленье и бесчестие,
....Я блеск вулканов — и в болотных пизипах
иду, как похоронная процесия, с тоской и скорбью.

Раздираемый противоречиями (поэт как бы обыгрывает само имя Люцифера — «светоносный», семантически контрастное по отношению к образу), образ гения зла Мичиньского пронизан антитезами мрака и света, грохота и тишины, взлата и паденья. И строка, где возникает образ солнца: «солнце — мой враг, солнце! — восходит, прославляя Бога», — акцентирует противостояние Люцифера Богу.

Характерное для символизма отождествление субъекта с объектом (стихотворение построено как монолог от лица Люцифера) усиливает эмоциональное воздействие. Образ Люцифера становится персонификацией раздвоенности человеческого сознания.

Еще дальше пойдет Блок в цикле «Ante Lucem», где человеческие черты «безверия и сомнения» обретают уже не Люцифер, а... Бог:

Я видел мрак дневной и свет ночной.
Я видел ужас вечного сомнения.
И Господа с растерзанной душой
В пылу безверья и смятенья.

Младопольский поэт на равных говорит с Богом:

Пойду — и из этой черной пихты сделаю
крест — и высеку искру-веры —
и зажгу этот огромный бор — как гимн о Тебе,
если ты вернешь мне хотя бы одного из детей живым.

Мичиньский, «Акварели»

Ананке у Мичиньского — предсказание судьбы, начертавшей пределы познания и жизни человека, которому суждено «блуждать во мгле» или «сгореть дотла». Но человек бросает дерзновенный вызов судьбе:

Мне дана свобода. Заблужденья нет,
если сердце ищет, если в сердце свет.
Над могилой — слезы, страх небытия...
...Но ладькою жизни правит песнь моя.
Строю, гордый зодчий, над мирами мост
И пренебрегаю предсказанием звезд.

Перевод А. Штейнберга

Оппозиция «верх — низ» оказывается поколебленной: человек вознесен в небо, а Бог низвергнут на землю, во всяком случае они уравнены в своих правах.

«В летаргическом сне»

«Сон» — одно из ключевых слов символистской поэзии, относящееся и к области подсознательного (наравне с воспоминаниями, экстазом, депрессией и т. д.), и к мировоззренческой сфере. Символ сна при этом многозначен. Это и синоним мечты, и знак земного существования по отношению к высшей реальности (в одном ряду с иллюзией, тенью, обманом). «Сон» — важный элемент конструкции символистского произведения с его установкой на все необычное, далекое от повседневности. Концепция сна с алогичностью связей явилась художественным открытием символизма.

Младопольская поэзия оставила множество произведений с видениями и состояниями сна (нередки они, в частности, у Страффа)¹¹. Интересна в этой связи поэзия Мичиньского, обращенная одновременно к культуре прошлого (средневековье, барокко, романтизм) и будущего (сюрреализм). Видение мира в ней близко в своем трагизме к современности, а «сон» в сущности является главным конструктивным приемом. Разорвав все связи с реальностью, углубленный в собственный мир, поэт живет как бы в летаргическом сне, среди мучительных и кошмарных видений. Его воображение рисует жуткие картины макабрических танцев, средневековых пыток. Поэт «сгорает живым на вечном костре» вместе со своими песнями («Дни мои...»). Поэзия здесь насквозь пронизана антitezами: небо противостоит бездне, мрак — огню, ирония, саркастическая улыбка — мистической любви, глубокая человечность — мучительству.

Лирическое «Я», подчас скрытое под маской Каина, Люцифера, corsара, свободно переходит границу реальности, предвосхищая поэзию Лесьмьяна, где будет размыта грань между бытием-небытием. Снимается оппозиция между реальным и ирреальным. Как во сне, нарушаются логические, соподчиненные связи, образы возникают неожиданно и вступают в непрочные и иллюзорные сцепления друг с другом. Цвет у Мичиньского существует не только в создании контрастов, но и, как в живописи сюрреалистов, имеет самодовлеющее и некое роковое значение. Излюбленные цвета — черный и красный, все время ассоциирующийся с кровью, золотой и реже — фиолетовый. Цвет мерцающий, фосфорисцирующий как на византийских иконах (сравнение М. Яструна), предстает в стихотворении «Мерцают золотые апельсины...», «чернь» оттеняет «золото» и «кровь»: «Мерцают золотые апельсины/ в безлюдном, черном салоне/ Ты, вампир, правишь на троне/ с мечом я вхожу — и тан-

цую.../Любви кровавые апельсины/ в летаргическом сне черной Дианы...»

Стихотворение трудно для интерпретации. Ключевая строка — «в летаргическом сне...». «Сон» составляет содержательный план стихотворения и является главным конструктивным приемом. Как в мучительном сне, остры ощущения цветовых и пластических образов, чьи связи неожиданны и порой навязчивы (благодаря повторам-лейтмотивам). Синтаксический строй с фрагментарностью, обрывочностью, разрывами имитирует механизм сна. Стихотворение сконструировано по принципу: минимум слов при усиленной визуальной интенсивности. Свободное включение лирического «Я», отождествление его с объектами изображения усиливает ирреальность.

Эрос и Танатос

Символизм поэтизирует два начала любви: любовь одухотворенную, мистическую (предстающую в образе Вечной женственности, восходящую к платоновской и позднебиблейской традиции) и телесную (восходящую к языческим культурам). Польские (и русские) символисты, бросая вызов филистерской морали, утверждали необходимость изображения человеческой любви во всей жизненной откровенности. Любовь как страсть становится ключевой темой поэзии Брюсова и Тетмайера («Уединение», «Экстаз», «Люблю» и др.) В любви «греховной» открывается исток наивысшего упоения, экстаза, сродни творческому, ибо в ее мгновения, как в момент творческого озарения, возможно соприкосновение с ирреальным, с абсолютом. Любовь оказывается включенной в идеальный, магический круг. Вместе с красотой, гармонией, искусством она составляет единый эстетический ряд.

Золотистый был этот день. Небесная задумчивость
объяла весь мир. На лазурном океане
солнечный уснул блеск. На земле и на небе
тишина, казалось, заслушалась собою.

... Из серебристых пен, что неподвижно
в радугах светящихся искр лежат на вод огромном пространстве,
нагой женский образ медленно всплывает.

Тетмайер, «Рождение Афродиты»

Вторичность стихотворения, как будто «списанного» с картины С. Боттичели, несла на себе печать рубежа веков, свидетельствуя о стремлении к синтезу искусств и о примате искусства над реальной жизнью. Но знаменательны в этом стихотворении следующие строки: «нагая остановилась там, и дивное ее могущество/даже Гадеса

неприступных ворот достигает». Протягивается нить, связующая жизненные истоки, рождение, любовь, красоту и — смерть.

Любовь и смерть у символистов не только образуют контрастную пару, но и составляют единый жизненный и поэтический цикл. Акт любви (браха) и акт смерти (погребения) в мифопоэтических представлениях аналогичны, ибо и здесь и там — отречение от «себя», преображение, переход в некое новое состояние.

Любовь и смерть зачастую выступают в паре («Балаганчик» Блока). Любовь как эротическое начало таит в себе угрозу смерти (в исторических циклах Брюсова и в более поздних гротескно-эротических балладах Лесьмьяна). В любви и смерти — это главное — открывается общий мистический исток, способность перейти границу реальности, соприкоснуться с таинственным, непознанным. Тетмайер:

«Есть поцелуи, которые биенье сердца/останавливают в груди дышать неспособной; наслаждение наслаждения взаимного,/наивысшего из всех, что со смертью граничит»/«Уединение»/.

Итак, смерть не материальна, не знаменует собой распада, Эстетизированная, она уравнена с любовью посредством «отречения», перехода в иное состояние. И характер смерти тоже двойствен: таинственная, исцеляющая, она внушиает и «страх небытия»/«Ананке» Мичиньского/, не всегда несет освобождение раздираемому противоречиями человеческому сознанию, оказываясь другой «пустотой»¹².

«Сны об усталости» и «сны о могуществе»

С начала XX века поэзия «Молодой Польши» колеблется между пессимистическим разочарованием в действительности и утверждением мажорных, бунтарских начал. Отражением этих двух устремлений станет первый поэтический сборник Страффа «Сны о могуществе» (1901), где будут противостоять друг другу две эмоциональные тональности.

Атмосфера «снов об усталости» раскрывается в циклах «Зимние, белые сны» и «В сумерках осенью», созданных под знаком Верлсна и Тетмайера. Так, доминантой стихотворения «Подавленность» (определенной не только форму, но и содержание) является настроение меланхолии и безнадежности. Ему подчинена и природа: «сумерки навевают серую меланхолию», «светлость обессиленная и утомленная», «мороз будет подавлять его (скитальца) своей могущественной силой», «пустота безлюдная вокруг, неживая». В качестве пейзажного элемента выступают зимние сумерки (в духе «младопольской» поэзии с ее любовью к печальным вечерам, к осенним дождям, к зиме, к белой морозной пустоте). Психологизированы и абстрактные понятия: «какая-то мысль среди теней блуждает, сон мой смущает, прерывает, постоянная, навязчивая, упорная».

Но главным художественным компонентом в создании стихотворения является инструментовка. Используется строфический лейтмотив как аккомпанемент к каждому из трех восьмистиший (при этом в двух последних строки его полностью совпадают).

Лейтмотив к первому восьмистишию:

Chcę spać... Myśl jakąś pośród cienia
Błędzi, sen mąci mi, przerywa,
Ciągła, natrętna, uporczywa...

Лейтмотив ко второму и третьему восьмистишиям:

Chcę spać... Sen mąci mi, przerywa
Wciąż myśl natrętna, uporczywa...

Применена непарная (излюбленная Верленом) редкая, «удаленная» рифма (в первой строфе: *аввасасаа*) с ритмическим акцентом, тяготеющим к силлаботонике, вызывающая ощущение «мглистости». Рифма усиливается внутренними повторами звуков, призванными акцентрировать «действенность» настроения:

Błędzi, sen mąci mi, przerywa,
Ciągła, natrętna, uporczywa...

Словно сквозь сон проступают «реалии» внешнего мира («где-то слышится сиротский плач...»), но они «тонут» в сумеречной атмосфере, утрачивая свою реальность.

«Снам об усталости» противостояли «сны о могуществе» (давшее название всему сборнику), Полный юношеского энтузиазма, веры в неограниченные возможности человека, Страфф утверждает здесь романтическую мечту о личности творческой и свободной:

Хочу, чтоб горн шумел, чтоб молот грохотал,
Минута подвига великого настала,
Ведь сердце твердое, такое, как мечтал,
Я должен выковать из этого металла.

«Кузнец». Перевод В. Британишского

Мажорные начала соединялись у Страффа с драматизмом. В ранней его поэзии сильно выражено индивидуалистическое начало, драма

«исключительной» личности, чей целостный мир противостоит мертвенностии мира действительного:

В нем гордый дух восстал и гнев волной вздымался,
Сносить уже не мог он власть богов отныне.
В сознанье сил своих он близится к святыне,
Чтоб свергнуть тех, пред кем так долго преклонялся.

Вызов былым кумирам — это в сущности вызов реальной действительности, хотя и перенесенной в метафизическую плоскость. Строго-чеканная организация стихового, синтаксического и интонационно-ритмического построения как бы приглушают чувство, « страсть », пластичнее, выразительнее оттеняя главную мысль. Передавая нарастающий драматизм, поэт находит как будто бы простые, но очень выразительные слова, применяя динамические конструкции из глаголов и существительных, почти избегая эпитетов, к месту используя инверсию.

Антитеза внутреннего и внешнего миров составляет центральный план сонета. Поэт непримирим к современному обществу, эта непримиримость касается сферы нравственной: утверждается сила человеческого духа, способного восстать против общепризнанных ценностей, но... цели борьбы неопределены.

Автор «Снов о могуществе» сам осознает иллюзорность своей мечты. Эта мысль выражена в заключительных строках сонета. Интонационно-ритмическая пауза, открывающая их, готовит неожиданность развязки. Паузы повторяются и дальше. Вызов брошен... но мир остается прежним:

Раскрыта дверь... Глядит растерянно, тревожно.
Мир тот же, что и был... Мертво все и ничтожно.
Величьем опьянен и мощных сил подъемом...

«Умершие боги». Перевод А. Калинского

Младопольский канон. Между символизмом и его отрицанием

Новое поэтическое поколение, как уже отмечалось, провозгласило неограниченную свободу искусства. «Мирь, созданные художниками-творцами, должны были быть свободными не только от языковых, традиционных канонов, от существующих метрических форм (свободный стих), но также от традиционных способов толкования мира вообще. Прежде всего старались освободить его от тех основных категорий, посредством которых человек отражает окружающую его действительность: от категорий времени и пространства»¹³. А между

тем младопольские символисты выдвинули свою доктрину и создали собственную художественную систему.

Существуют две взаимоисключающие точки зрения относительно каноничности символизма: Я. Мукаржевского, считавшего символизм нормативным искусством, и Л. Гинзбург, по мнению которой символизм, опирающийся на многозначность символического слова, не подлежащего точному истолкованию, по природе своей не каноничен¹⁴. Мне ближе точка зрения Мукаржевского. Младопольский канон (имеется не термин, а суть) возник в момент зарождения «нового» искусства и стал ориентиром для целого поэтического поколения. Элементы символизма у поэтов «Молодой Польши» переплетались с элементами импрессионизма (создавались и чисто символистские стихи с семантической многозначностью, с фигурами умолчания, сложные для интерпретации). Преобладала рефлексивная лирика и лирика настроения. На первый план выдвигались сугубо индивидуальные переживания, настроения, впечатления. Впрочем, из-за однотонности (повторяемости) они утрачивали индивидуализацию, обретая некий универсальный характер. Пессимистическое восприятие действительности породило целый комплекс негативных чувств (бесконечно варьировались мотивы неудовлетворенности, одиночества, тоски и т. д.). Правда, существовало и другое видение мира: поэты подчас стремились гармонией стиха подавить внешний и внутренний разлад. Но пессимистическое мировосприятие преобладало.

В связи с тем, что субъективный мир художника доминировал, а душа становилась чувственным слепком с внешнего мира, большая роль отводилась так называемому «внутреннему пейзажу» (или «пейзажу души»), сохранявшему лишь намек на внешний мир. Рядом существовало и другое пространственное измерение, как будто вынесенное во внешний мир, но этот мир был также удален от реальности. Призванное символизировать собой нечто беспредельное, ирреальное и таинственное, что не имело объема и границ, пространство находило поэтическое отражение в видениях и образах космоса, неба, морских глубин, бездны¹⁵.

Условно было и понятие времени. В картинах, символизирующих вечность, оно вообще снималось. В импрессионистических пейзажах время как бы укорачивалось, поэтизировалась его изменчивость и мгновенность.

Символизм, в том числе польский, оперирует образом «запечатанным» (О. Мандельштам), словом-знаком или, по выражению В. Иванова, «ознаменованием», в основе которого — семантический принцип связи. Однако в связи с ориентацией на эмоциональное воздействие поэты охотно обращаются к импрессионистической технике стиха с ее недосказанностью, намеками, стертymi контурами, привязанностью к изменчивому и неуловимому, звуковой мелодике. Особая образно-стилевая система, возникшая в последнем десяти-

лстии прошлого века и получившая условное название «младопольской», отличалась склонностью к архаике, словотворчеству, декоративности (что вступало в противоречие с устремленностью символизма к «многосмысленности»). Характерные для этой системы поэтизмы (типа: «голубая задумчивость» или «цветы-звучание, цветные, ароматные») были основаны на сближении абстрактного и конкретного начал, цвета-звука-понятия-чувства, отражающем одновременно всеобщую сцепленность и дематериализацию, разветвленность (субстанции без объема и формы, призванные акцентировать разрыв с реальностью). Присущи ей были прежде всего метафорическая сгущенность и синтаксическая разветвленность поэтической фразы за счет синонимических рядов определений и инверсий, с бесконечными паузами, наконец, особое внимание к гармонизации стиха (лейтмотивы, разнообразные повторы, анафорические ряды, звуковая инструментовка, ассонансы, размывающие смыслы).

Младопольскому канону почти изначально была свойственна своеобразная «тройственность»: сосуществование предшествующих образов, некоей жесткой нормы (черты которой отмечены выше) и отклонений от нее, заметных уже в конце 90-х годов. Символистская поэзия дает образцы как бы свободного замещения формы и содержания: содержание может вдруг стать объектом литературной, стилевой «игры» (в символистско-импрессионистических стихах смысловой вес слова почти всегда зыбок, «размыт» эмоциональной стихией, мелодией), а форма (визуальные, цветовые и слуховые, музыкальные компоненты) — содержанием (например, в «Подавленности» Страффа границы между содержанием и формой в сущности неразличимы). Говоря о попытках разрыва с младопольским каноном, следует заметить, что тот же Страфф, автор «Снов о могуществе», противопоставляя младопольскому безверию жизнеутверждение, одновременно стремился найти и соответствующую ему форму выражения, обратившись к строгой конструкции сонета.

Об изменившемся по сравнению с первым десятилетием характере символизма (это касается и содержания, и формы), о чертах новой, экспрессионистической поэтики свидетельствовали «Гимны» Каспревича с их катастрофизмом, образно-стилевой гиперболизацией.

О чертах разрыва с младопольской поэтикой свидетельствует и триптих С. Корабя-Бжозовского («Пустота»). Образная ткань стихотворения, его атмосфера оставались типично символистскими. Разрыв с символизмом — в простой и четкой конструкции, обнажающей смысл, не только резко контрастирующей с лексическим многословием, характерным преимущественно для символистско-импрессионистической поэзии, но и с синтаксической усложненностью младопольской поэтической фразы.

Непосредственностью, непринужденностью интонации, доверительным тоном, гармонирующими с привязанностью к земному, вы-

деляются стихи С. Выспяньского. Именно непосредственность знаменует разрыв с символизмом, одной из установок которого было «не высказываться непосредственно».

Возникает вопрос, являются ли все эти новаторские черты отступлением от канона, нарушением его или всего лишь варьированием? По-видимому, однозначный ответ невозможен. Конечно, подчас это были невольные, возможно неосознанные самими художниками попытки разрыва с существующими установками. Но даже углубляя символизм и тем самым оригинально варьируя канон, они все равно (намеренно или невольно) способствовали его разрушению.

«Поиски старых источников для новой жизни»

Итак, уже в недрах «нового» искусства возникает оппозиция по отношению к нему, принимающая различные формы. К 10-м годам импрессионистский символизм уже перестает существовать как целостное художественное явление. Польская поэзия этой поры отличается художественным синкрезисом, доминирующей линией поэтических исканий становится классицистическая. Пытаясь найти в прошлом источники настоящего, утверждая связь времен в эпоху резких общественных потрясений, которые принес с собой конец XIX — начало XX в., приверженцы неоклассицизма, которые группируются вокруг журналов «Музейон» (1911—1913) и «Лямус» (1908—1913), выступают против эстетики модернизма, пропагандируя искусство античности и Ренессанса, французских классицистов и писателей национального Возрождения.

Поскольку неоклассицизму свойственно было стремление к гармонии, к примирению противоречивых начал¹⁶. Не отрекаясь от проблем современности, напротив, провозглашая тесную связь с ней, он одновременно устремляется к воспеванию «вечных» ценностей. Лозунг служения искусства интересам современности соединяется с провозглашением его автономии. Выступая против вдохновения как примата творческого процесса, он одновременно стремится к гармонии мыслей и чувств. Провозглашая разум основой художественного творчества, неоклассицизм склоняется и к бергсонизму с его акцентом на интуицию как главный источник познания. Попытка неоклассицистов выработать свою эстетическую теорию не увенчалась успехом¹⁷.

В польской поэзии неоклассицизм (как в русской — акмеизм) не представлял собой целостного явления. Он продолжал быть связанным с символистско-импрессионистическими образцами, противопоставляя оптимистической атмосфере, царящей в теории, эмоциональную настроенность, далекую от оптимизма. Вместо строгой логики художественной конструкции здесь встречаются недоказанность, вторые планы, настроенная стихия¹⁸.

Лишь в поэзии Страффа обретает свой смысл лозунг журнала «Музейон»: «Поиски старых источников для новой жизни». В польской поэзии начала XX века Страфф становится единственным оригинальным выразителем классицистических тенденций. В его поэтических сборниках 10-х гг., особенно «Цветущей ветви» и «Улыбках мгновений», нашла свое отражение традиция античных мыслителей и поэтов и литература Возрождения. Горацианскими мотивами наполнен один из лучших стаффовских циклов тех лет — «Радость и печаль счастья и мгновенья».

В стаффовском цикле 10 стихотворений, написанных в форме восьмистиший. Последние их строки повторяются, являясь своеобразным музыкальным аккомпанементом. Обычно мысль первого восьмистишия варьируется в двух следующих, где вступают новые образы, порой неуловимо меняется интонация, стилевой рисунок. Поэтичность цикла, как и у Горация,— в соединении, переплетении образов природы с человеческими чувствами:

Отчего смотрите вы, глаза мои, из-за мглы слез
На последнего солица луча угасанье?
...Или вам мало, что долгим был солнечный день,
И вы не можете с радостью укрыть его глубоко в памяти,
Заслонить рукою глаза, прежде чем падет тень?

Примечательна последняя строфа:

Между прерванной песней и разбужденным эхом...
...Между приглашением и утром отъезда,
Между поднятой рукой и деревьев плодами
Спит счастье...

Поэт поэтизирует недосягаемость счастья: согласно младопольской концепции мечта остается выше действительности. Счастье неуловимо, мимолетно. Но благодаря включению в поэтическую сферу образов определенных, конкретных («песня-эхо», «поднятая рука — плоды деревьев») создается иллюзия его осязаемости.

Сохраняя классическую организацию стиха и при этом применяя разнообразную строфику, автор «Радости и печали...» обращается к 13-сложнику,— одному из любимых размеров Я. Кохановского, вносящему тон элегичности.

В цикле, поэтизирующем вечную изменчивость природы, мгновение обретает оттенок вечности. И человеческое состояние, смена настроений тоже универсализируются, выступая как переживания человека, словно бы отделенного от времени.

Именно в поэзии Страффа неоклассицизм снял модернистский

примат «культурного» рая над природой: они были помещены в одну плоскость. Но природа здесь все равно неживая. Включенная в идеино-тематическую сферу, она становится непосредственным источником «вечной» гармонии, которую Страфф абсолютизирует. В условном мире его идиллий природа выступает как символ идей, хотя изобразительность, объективный характер описания создают иллюзию реальности пейзажа. Колористическая гамма, хотя и измененная в сравнении с ранней лирикой, выдержанная в солнечно-голубых тонах, и светлая эмоциональная атмосфера отмечены заданностью. Пейзаж лишен пространственных, географических границ, хотя и ощущается в нем отблеск итальянского солнца. В стаффовских пейзажах отражено особое восприятие Италии как современного воплощения легендарной Аркадии, «рая» художников и поэтов¹⁹. Этот мир, преобразованный «в метафору надежд и тревог поколения, переживающего драму существования»²⁰, стал для Страффа, как и для многих европейских художников конца XIX — начала XX вв., символизацией мечты об утраченной гармонии, а пейзажные циклы — поэтическим воплощением этой мечты. Однако образ Италии не был в отражении поэта лишь безмятежно-гармоничным. В циклах, посвященных искусству («Танцующая Гора», «Любовь в скульптурах», «Пленники Микеланджело»), он за редким исключением исполнен драматизма. В прекрасном крае искусства поэт не находил забвения, понимая, что возврат эллинского «рая» невозможен.

От мечты к действительности

При всей немонолитности, противоречивости поэзии 10-х годов в ней есть одна характерная черта: независимо от художественных привязанностей она развивается в направлении сближения с жизнью. Как и в русской поэзии, прошедшей через опыт символизма и не разорвавшей до конца связь с ним, в ней заметно тяготение к объективному миру. Совершается, говоря словами С. Городецкого, своеобразная «реабилитация» мира внешнего, с метафизических высот поэты спускаются на землю²¹.

Сближение к действительности проявляется во внимании к явлениям повседневности, к мелочам быта, в стремлении сделать их объектом поэзии. Это одинаково касается и интерьера, и мира за пределами его (будь то «старые головки гвоздей» у А. Щенсного или «заброшенный костел» у С. Милашевского).

Стремление к поэтизации реалий повседневности было ощутимо уже у раннего Страффа. В сонете «Детство» поэтизируется особое, присущее лишь ребенку видение мира, повседневные предметы оказываются озаренными поэтическим светом («чердак и циферблат испорченных часов, и скрипка без смычка под слоем паутины, и

книга, где цветы засушенные спят»). И в 10-е годы, склоняясь к классицистической традиции, стаффовская поэзия остается верна этому тяготению к реальности.

Объектом внимания и изображения в польской поэзии (как и русской) становится предмет реального мира, вещь, но преображеная «живым» словом, которое «свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещность, милое тело»²². В поэзии Милашевского вещи, обретая линию и форму, одухотворяются, словно храня теплоту человеческого прикосновения.

В поэзию этой поры впервые входит город, которого чуждался, в отличие от русского, польский символизм. О «крохотных садиках, о заброшенных домах», об «узкой улочке, задохнувшейся от полуденного зноя», о «стеклах, золотящихся от солнца» любит писать Александр Щенский. Самые обычные предметы у него окутываются таинственностью. Средством поэтизации часто избирается солнечное освещение, которое то «отражается в зеркалах, от печали позеленевших после золотого лица солнца», то угасая, блуждает по переулкам, где «кто-то наполняет полумраком узких улиц колодцы, гася по очереди кошмары бледнозеленых окон».

Если у Страффа и Щенского город почти всегда опоэтизирован, у Милашевского он более сложен. Поэт блуждает по нему, реально-ирреальному, как по лабиринту, то «погружаясь в самые темные закоулки жизни, то вдруг освещая эту будничную «серость» «яркостью и глубиной своих собственных мечтаний»²³.

Проявлением тяготения к повседневному миру явилась и симпатия к «маленькому» человеку, становящемуся уже в середине 900-х годов собеседником Страффа, а позднее и Каспровича. В 10-е годы «маленький» человек из собеседника превратился в стаффовской поэзии в главный объект («цикл «Маленькие люди» в сборнике «Под сенью меча»). «Завсегдатаи городских улочек» привлекают внимание Милашевского. Эта ориентация будет в 20-е годы развита Ю. Тувимом.

Реальность коснулась и эмоциональной сферы поэзии. Младопольский символизм при всем его внимании к внутреннему миру человека, к «пейзажам души», из-за усиленной эмоциональности, однотонности и сублимации чувства оказался лишенным индивидуальности переживания. Поэзия 10-х гг. стремится восполнить эту утрату.

В стихотворении Страффа «Осень» нет нагнетания импрессий. Поэт хочет остаться наедине со своим чувством, но ощущение печали передано в строках об осенней непогоде (природа — эмоциональный фон душевного состояния). Ведется задушевный разговор с кем-то очень близким:

С утра сегодня пасмурно...
Холодной мглою небо затянуло.
С минуту на минуту дождь начнется.
Побудем дома. Пыль стряхнем со стула.
Поля распаханы. Уж не проснется,
Не встретится нам, залестив на солице,
Заблудший мотылек. Земля уснула.
Уютно светится огонь камина,
И ты тихонько сядешь к пианино,
Прикрыв глаза, «Весну» сыграешь Грига.

Перевод И. Астафьевой

Конструкция фраз очень четка, проста, безыскусственна, почти прозаична (нет инверсий, поэтическая строка в оригинале почти всегда представляет собой законченный период). В создании настроения участвует и музыка, но не в качестве особого строя, а как образ, несущий в себе ощущение человеческого тепла.

«И потянулся он к простоте и тишине... к солнцу,
к его блеску и теплу...»

Символистское искусство оставило интереснейшие образцы пейзажной лирики, но природа была в них знаком высшего бытия или «пейзажем души». Существовали казалось бы и чисто пейзажные зарисовки («Куст розы в темносмречинских скалах» Каспровича) с визуальными образами, где цвет обретал самоценность. Но и здесь за «внешним» планом скрывался план глубинный, символический. В классицистических пейзажах Стafka природа тоже остается символом, отражением мечты о гармонии. И все же в 10-е годы пейзаж перестает играть подчиненную роль по отношению к мировоззрению и настроению.

«Наскучило мне воззренческое истолкование вещей, которые в нашей поэзии давно перестали быть самими собой. Цветок — это не цветок, а, допустим, тоска автора по любимой. Дуб — не дуб, а скажем, порыв сверхчеловека к солнцу и т. д. — писал Б. Лесьмян, с чьим приходом в польскую поэзию связано открытие совершенно особого мира природы²⁴. В нем открывается неисчислимое богатство оттенков (цветовых, световых, пространственных и т. д.). Сохраняя связь с символизмом (с его символикой, таинственностью, иллюзорностью — метафизическим ощущением), лесьмяновские образы уже в первом сборнике («Сад на перепутье», 1912) поражают остротой видения предметов и красок. Польская поэзия XIX века дала образцы высокого одухотворения природы, но до Лесьмяна (как в русской поэзии — до Пастернака) природа не была в ней в такой степени приближена к человеку и вместе с тем не обладала такой независимой, мыслящей и тонко чувствующей организацией.

Стихотворение «Вечером», открывающее сборник «Сад на перепутье», еще довольно тесно связано с символистско-импрессионистической лирикой. Эта связь — во взаимопроникновении лирического «Я» и природы («ветер... он ли во мне поет?»), в таинственности, недоговоренности, в соприкосовении реального мира с ирреальным.

Однако эта близость лишь оттеняет своеобразие стихотворения, где тончайшим образом, визуально и осязаемо, передано наступление вечера:

...На подворье среди потемневших берез
Проступает колодец и брошенный воз,
У блеснувших колес на обочину лег
Неприкаянный дух, не нашедший дорог
Этой темной поздней порою.
Под окном, заглядевшимся в око пруда,
На промокшей траве догорает звезда.
Мертвый вереск у ног — как сухое живье.
И так дивно мне вымолвить имя свое
Этой темной, поздней порою!..

Перевод А. Гелескула

Для импрессионистической поэзии была характерна игра света и теней, но здесь четок каждый предмет (месяц словно застает врасплох, успевая выхватить из мрака «колодец» и «одинокий воз»). Заключительная строка («Пруд видит иначе, чем мы, как месяц всходит над бором») окончательно разрушает связь с поэзией предшественников: не человек возвышен над природой и не природа (как у русских и польских пантеистов) подчиняет себе человека, — они поставлены на одну плоскость, уравнены в правах.

Стафф в 1910-е годы еще далек от той очарованности природой, которая будет свойственна его циклам 30-х годов. И все же, хотя стаффовский пейзаж и продолжает играть подчиненную роль (являясь отражением мечты о гармонии), поэт делает шаг к природе как части мира реального. Лесьмян не случайно ощущал как бессилие выйти за пределы идеального мира, так и стремление автора «Под сенью меча» к «простоте, тишине... и солнцу — не в переносном и идейном смысле, а к действительному его блеску и теплу»²⁵.

Разрушение канона

Итак, в 10-е годы младопольский символизм перестает быть целостным художественным явлением, от него остается лишь форма, «церемониал», уже не способный стать истоком новизны, как в 900-е годы, когда на символистской основе рождались подлинно

новаторские произведения. Теперь новое рождается не как вариация канона, а как его преодоление. И хотя остается тяготение к моментам иррациональным, к символике, однако поэзия уже стремится освободиться от универсальности и от замкнутости в своем собственном мире, от символа с его двойственным (многозначным) значением. Польские поэты делают шаг навстречу реальному миру: природе, городу, повседневной жизни.

Город еще рисуется несмелю, это преимущественно город окраин, приближенный к природе, однако он уже заявляет о себе как об объекте поэзии. Природа оказывается в центре внимания. Возрождается пейзажная и психологическая лирика. Пейзаж вновь становится отражением природы, обретая форму, объем, многообразие цветовых оттенков, пространственное и временное измерения, одновременно насыщаясь индивидуальным переживанием.

Вместе с расширением тематической и жанровой сферы изменяется и образно-стилевая поэтическая структура. Образность обогащается за счет городских реалий, которых сторонилась младопольская поэзия. Возрождение природы (и шире — предметного мира) заставляет поэтов пристальное взглядываться в вещь, деталь. В стихотворении Страффа «Соломинки» — варьируется горацианский мотив изменчивости природы и человеческих чувств. Стихотворение воспринималось бы как достаточно традиционное, если бы не почти прозаическая концовка, неожиданно акцентрирующая глубину переживания:

Дорогой воз проехал, везя с полей солому,
Проехал, открывая простор пустых полей.
И только не деревьях, что за него цеплялись,
Повисшие на ветках соломинки остались,
Как умершего солнца последний сноп лучей.

Перевод Н. Астафьевой

Освобождаясь от музыкального и эмоционального пленя, поэты словно вновь учатся «мыслить логически» (О. Мандельштам), восстанавливая логическую соподчиненность связей. Произвольности формы противопоставляется дисциплина, строгая архитектоника, к которой стремятся приверженцы классицистической традиции. Однако достигает высокого мастерства лишь Страфф, — чьи стихи представляют собой завершенное целое, где значимо, «огранено» слово, точен рисунок, при всем богатстве и разнообразии строфики и рифмники логически ясны конструкции.

Разорвавшего связи с реальностью, углубленного в мир собственного воображения поэта сменяет «Я», приближенное к читателю, ищущее собеседника. Мир поэзии становится открытым. Поэты уже не стремятся «заслониться» от читателя трудным для понимания

словом. Перестают быть чем-то подавляющим и настроения, да и сама гамма чувств становится богаче, а выражение их естественней, непосредственней. Искусственность, подчас пафосность стиля смешивается спокойной, элегической или иронической тональностью, стихи пишутся «негромко».

Преобладают более четкие строфические формы, но сохраняется и свободная строфида, правда, теперь она служит другой цели — прозаизации поэзии. В поэтах проявляются скрытые прозаики. Даже Лесьмян, поэтичнейший из поэтов, не боится ввести в свое стихотворение казалось бы совершенно прозаический образ, одновременно с почти натуралистической точностью фиксируя отражение, которое так эффектно и многозначно любили обыгрывать символисты: «В луже облако, полбerezы и гусей ржавые клювы» («В солнце»). Прозаизация захватывает как лексический, так и синтаксический уровень (вместо разветвленных, усложненных определениями и инверсиями периодов появляются простые, короткие, прозаические по своей конструкции фразы). В связи с увеличением, точнее с прояснением смыслового веса слова на первый план выдвигаются существительные и глаголы, большая роль отдаётся сравнению, которое освобождается от подчинения метафоре, становясь самоценным художественным средством.

От связи с символизмом остается многозначность, недоговоренность, изначально присущие поэзии.

Польская поэзия 10-х годов способствовала разрушению младопольского канона. Пресодоление его шло одновременно в двух направлениях: возрождения классического образца и тяготения к повседневности. Отречению от реальности во имя мира универсального была противопоставлена «заземленность», подчинению природы мировоззренческой и эмоциональной сфере противостоял огромный интерес к ней как части эмпирического мира. Категориям вечного времени и пространства были противопоставлены реальные временные и пространственные измерения, дематериализации, развеществленности, алогичности — вещность, соподчиненность связей. Душа как средоточию темных психических сил или как части всеобщей абсолютной души противопоставляли просто человеческую душу, нагнетанию эмоций, некоему сублимированному чувству — подлинность и глубину индивидуального переживания. Эгоцентризму противостояли теперь поиски собеседника, всевозможным «маскам» лирического «Я» — «открытость», искренность, непосредственность, исповедальное начало. Установка на «темноту», усложненность текста противопоставлена была ясность, а концепции «высокого» языка, резко отличного от повседневного, — поэтический строй, приближенный к естественной, прозаической речи, слову — символу с его двуплановостью, многозначностью — «живое» слово с точным обозначением предмета, сгущенной метафоризацией — ее разряженность.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Kwiatkowska-Podraza M.* Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Kr. 1975. S. 8; Витт В. В. Литература 1890—1918 гг.//«История польской литературы». М., 1968. Т. 2. С. 7.
- ² См.: *Wyka K.* Modernizm polski. Kr. 1968. S. 29.
- ³ См.: *Podraza-Kwiatkowska M.* Op. cit. S. 25, 227.
- ⁴ «Ценно только то, что индивидуально», — писал И. Матушевский. *Matuszewski I. Słowacki i nowa sztuka.* W, 1902. S. 41.
- ⁵ *Wyka K.* Op. cit. S. 00; *Bumt B. B.* Ук. соч. С. 24.
- ⁶ См.: *Podraza-Kwiatkowska M.* Op. cit. S. 207—223.
- ⁷ Минц З. Г. Блок и русский символизм.//«Литературное наследство». М., 1980. Кн. 1. С. 100—106.
- ⁸ *Podraza-Kwiatkowska M.* Op. cit. S. 253.
- ⁹ *Podraza-Kwiatkowska M.* Zagadnienie polskiego symbolizmu. — «Ruch Literacki», 1966, nr. 1, s. 8, 15—16.
- ¹⁰ Интересно замечание В. И. Топорова: «Мифopoэтическое пространство всегда заполнено и всегда вещью, вне вещей оно не существует, и, следовательно, в определенном смысле категория пространства в этих условиях не может быть признана вездесущее-универсальной» — *Toporov V. I.* Пространство и текст.//«Текст: семантика и структура». М., 1983. С. 234.
- ¹¹ См.: *Podraza-Kwiatkowska M.* Somnambulicy-dekadenci-herosi/Studia i eseje o literaturze Młodej Polski/. Kr.-W.-L-. 1985. S. 147—162.
- ¹² Об утрате в смерти привычного пространства и связанного с ней чувства страха см.: *Toporov V. N.* Ук. соч. С. 250.
- ¹³ *Podraza-Kwiatkowska M.* Symbolizm i symbolika... S. 80.
- ¹⁴ Мукаржевский Я. Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факторы. ТЗС-7. 1975; Гинзбург Л. Опыт философской лирики /1929/ // О старом и новом. Л., 1932. С. 204, 210, 211 и др.
- ¹⁵ См.: *Podraza-Kwiatkowska M.* Somnambulicy-dekadenci-herosi. S. 29.
- ¹⁶ *Prokop J.* Ku klasycyzmowi. — «Z przemian w literaturze polskiej. Wr.-W.-Kr. 1970. S. 92.
- ¹⁷ См.: *W. Kozicki.* W Gaju Akademosa. Lw. 1912. S. 413—430; *L. H. Morstin.* Życie artystyczne i umysłowe Krakowa i Paryża przed dwudziestu pięciu laty. Kr. 1934. S. 28.
- ¹⁸ Анализ польской классицистической поэзии 10-х гг. дан мною в статье: «Возрождение классицистических тенденций в польской поэзии начала XX в. — «Советское славяноведение», М., 1970, № 4.
- ¹⁹ *Przybylski R.* Et in Arcadia ego. W. 1966. S. 133—138. Maciejewska I. Italia L. Staffa. — «Przegląd Humanistyczny», 1970, nr. 5. S. 41.
- ²⁰ *Przybylski R.* Op. cit. S. 133.
- ²¹ *Городецкий С.* Некоторые течения в современной русской поэзии.//«Аполлон», 1913, № 1.
- ²² *Мандельштам О.* Слово и культура. М., 1987. С. 42.
- ²³ *B. Leśmian.* Szkice Literackie. W., 1959. S. 319.
- ²⁴ *Leśmian B.* Utwory rozproszone. Listy. W., 1962. S. 314.
- ²⁵ *Leśmian B.* Na drogach prostoty. — «Szkice Literackie». W., 1959. S. 326.

«ЗОНА» АПОЛЛИНЕРА И ЧЕШСКАЯ ПОЭЗИЯ 20-Х ГГ. XX В.

... Наука и не представляет собой инструмента для получения ответов, как только та или иная проблема получает окончательное решение, она выпадает из сферы науки в область постнаучного знания.

Ю. М. Лотман¹

Я всегда тосковал по форме более емкой, которая не была бы ни слишком поэзией, ни слишком прозой и позволяла бы объясняться не обрекая кого-то автора или читателя, на чрезмерные муки...

Чеслав Милош. *Ars poetica*. Пер. В. Британишского

В «Записках по теории словесности» (1870—80-е гг.) А. А. Потебня, как бы вмешиваясь в споры о приоритете в искусстве содержания или формы, высказал такую мысль: «... Форма не есть нечто вполне отделимое от содержания, а относится к нему органично, как форма кристалла, растения, животного к образовавшим ее процессам. Широкая и свободная поэтическая форма вынуждена свойствами мысли, именно относительным совершенством наблюдения и комбинаций и богатством их результатов»². Относительно первой части этого положения следует сделать оговорку.

В искусстве форма далеко не всегда послушно следует за содержанием, повинуясь ему. В поэзии, особенно классической, тяготеющей к четким размерам и рифмам, нередко форма чувствует себя хозяином положения, ведет за собой мысль и слово поэта. Он, разумеется, сам вправе выбрать форму самовыражения. Но, выбрав, он на момент сочинения стиха становится как бы ее вассалом, фильтруя в угоду ей слова, причесывая, а порой и искажая — в интересах гармонии — свои мысли. Здесь можно вспомнить страдания маленького героя повести Л. Н. Толстого «Детство», вынужденного покрывить душой ради рифмы и написать ту строчку о бабушке

(«И любим как родную мать»), которая не отражала его истинных чувств.

Развитие поэтического искусства в XX веке знаменуется, помимо всего прочего, и стремлением вырвать поэтическую мысль из-под власти формы, даже ценой разрушения последней.

Той ретортой, где этот процесс протекал особенно бурно, были русла авангардных течений. В футуризме, дадаизме, экспрессионизме борьба против канонизированных форм достигала крайних проявлений, рождая нечто вроде первозданного хаоса, в котором затем возникали кристаллы новой поэзии. «У Йоганнеса Р. Бехера стихи похожи на величественный взрыв. Взлетая, стих разрывается на части. Столь необычно чувство, восставшее в нем»³, — говорит К. Эдшмид на вечере экспрессионистов (декабрь 1917 г.). «Дадаисты — это грузчики, приехавшие за мебелью. Они все перевернули вверх дном в квартире современного буржуа... Из ненависти к традиционной пристойности они пустились на борьбу с нею... Порой их неистовства рождают чудеса»⁴, — рассуждал В. Незвал, но больше как сторонний наблюдатель, чем как соучастник этих «неистовств». Родная ему чешская поэзия, не оставшаяся в стороне от обновительных процессов, шла к раскрепощению довольно мирным путем.

Большую роль сыграл здесь опыт французской литературы, особенно творчество Аполлинера, и прежде всего «Зона» (сб. «Алкоголь» 1913), переведенная молодым К. Чапском и опубликованная в журнале С. К. Неймана «Червен» в феврале 1919 г. Свидетельства ее популярности у чехов — восторженные отзывы молодых поэтов, присуждение ее имени авангардному журналу брненского «Деветсила» («Пасмо», так переводилось слово «зона» на чешский язык), возникновение стихов в духе и даже, как считали чешские литературоведы, в жанре «зонны».

Это действительно одна из вершин поэзии Аполлинера, где воплотились многие принципы «нового поэтического сознания», сознания свободного, не скованного литературными условностями, стремившегося выйти из повиновения форме, раскрепощая память и фантазию, лексику и размеры стиха. Это отразилось как на квантитативном облике произведения, вдруг «забывшего» о законах лаконизма и разбухшего, разросшегося под напором впечатлений, так и на его внутренних качествах.

Прямая зависимость между содержательностью и объемом поэтического целого была установлена достаточно давно. Вспомним того же А. А. Потебню: «Широкая и свободная поэтическая форма вынуждена свойствами мысли, именно относительным совершенством наблюдения и комбинаций, и богатством их результатов»⁵. Но тогда содержательное богатство влекло за собой «широкие и свободные» эпические формы, настраивало авторов на эпический лад. Богатое содержание организовывалось с помощью сюжета, круга действующих лиц, лирических отступлений, т. е. выливаясь в жанры эпи-

ческой или лиро-эпической поэмы с последовательным развитием главной темы.

В «Зонс», представляющей собой исповедь и жизнеописание поэта, эпическое богатство материала вылилось в форму бессюжетной композиции со свободными переходами от мотива к мотиву, сменой ракурсов, сочетанием рефлексий с воспоминаниями, впечатлений дня с картинами прошлых лет, ярких поэтических образов с прозаическими деталями, связанного текста с разорванным, фрагментарным. Смена углов зрения иногда подчеркивается чередованием местоимений «я» и «ты». Поэт то ведет речь от первого лица, то смотрит на себя со стороны, сокрушаясь или иронизируя над своей судьбой. «Свободный стих придал лирике (подчеркнуто нами — Л. Б.) свободный размах»⁶, — написал Аполлинер, как бы проясняя лирическую природу своих нетрадиционных композиций, к которым относились и «Зона». Она тоже была создана по законам лирической поэзии, где один из главных — несравненно большая, чем в эпике, непосредственность в воплощении материала, более короткая дистанция между авторским переживанием и текстом. Присущий «Зоне» политетматизм — это прямое отражение «политетматизма» человеческой жизни, богатой событиями. Ее «алогизм» — это адекватное воплощение особенностей и причуд ассоциативного мышления.

Впрочем, композиционную свободу «Зоны» нельзя преувеличивать. Недаром Аполлинер подчеркивал свое «отвращение к хаосу». В расположении материала есть своя последовательность. Она создается мотивами прогулки поэта по Парижу (внешний план, определяющий смысл городских впечатлений), и одновременно — по собственной жизни (внутренний план, пунктирно обозначающий линию судьбы поэта). Большую организующую роль играет в «Зоне» такой испытанный прием лирической композиции, как контраст. Контрасты между старым и новым, прошлым и настоящим, безнадежностью и надеждой, и т. д. подсказаны автору и обликом города, где приметы цивилизации уживаются с памятниками старины, и его субъективной склонностью к парадоксам (автомобили, только вошедшие в жизнь, кажутся чем-то безнадежно устаревшим, а многовековая религия — новехонькой, как «ангара аэродромов»), да и внутренним разладом. Даже начинается «Зона» парадоксально, с «конца» (A la fin tu es las de ce monde ancien — Наконец ты устал от этого старого мира). Будто человек дошел до точки, вдруг ощутив навалившуюся тяжесть веков. Но следующая же строка — легкая и светлая, как вид ажурной Эйфелевой башни в утреннем свете, вызывающей деревенские ассоциации («Пастушка о башня Эйфеля стада мостов прекрасны в это утро») — зовет в путь, который поможет снять с души тяжесть, вновь мысленно пережить жизнь, «жгучую как алкоголь», пройти через воспоминания как через катарсис. В конце же поэмы — начало нового дня, возвращение домой после бессонной ночи. Вроде бы умиротворяющая картина,

но завершается она образом тревожным, — «солнце отсеченная голова». Понятно, что это восприятие поднявшегося и отделившегося от горизонта, как от тела земли, светила. Но одновременно и сигнал, что драма поэта не кончилась, ее продолжение следует.

Со сложностью содержания контрастируют легкость, естественность слога, приближенного к разговорному (недаром Аполлинер стремился преодолеть в поэзии «всякую напыщенность в выражениях»), и ритмико-интонационная простота произведения, где про-сматривается явная силлабическая основа и почти всюду выдержаны парные рифмы. Это еще не разностroчный верлибр, а лишь переход к нему, типичный для французской поэзии: от силлабики⁷. Простенький ритмический рисунок, наивность парных рифм вызывает ассоциации с примитивизмом наивных полотен Анри Руссо. Только у Аполлинера это наивность обманчива.

Встретив в Чехии восторженный прием, «Зона» оказала огромное влияние на чешскую поэзию 20-х гг.

Алеш Погорский объясняет особый успех «Зоны» у своих соотечественников ее соответствием тенденциям европейского авангарда, которые не были чужды и литературе Чехословакии, заключаясь в отрицании традиционных форм, в стремлениях к непосредственности мировосприятия, в попытках взглянуть на реальность с разных точек зрения, что требовало развития политематического стиха, способного передать сложность и динамику жизни⁸.

Но фронт авангардного искусства был достаточно широк, простираясь «от Мадрида до Урала» (о чем напоминает сам А. Погорский, цитируя незваловского «Акробата»). Однако далеко не все охваченные им литературы так горячо отреагировали на «Зону», реализуя общие задачи обновления искусства по-своему.

Более глубокими причинами, связанными с особенностями чешского символизма и постсимволизма, мотивирует популярность «Зоны» у себя на родине Зденек Пешат, одним из первых показавший творческие последствия этой популярности⁹. По наблюдению З. Пешата, и ослаблением логических связей, и соединением разноплановых образов, что характерно для «Зоны», отличалась уже поэзия О. Бржезины. «Символисты были убеждены, что так они глубже, чем простым зеркальным отражением, проникнут в духовное и социальное устройство жизни, в ее сущность и целостность»¹⁰. Чешская поэзия была подготовлена, по мнению З. Пешата, и к характерному для «Зоны» синтезу лирических и эпических начал. Объективизация субъективных переживаний, т. е. эпизация лирики наблюдалась у того же Бржезины (введение сюжетных линий в исповедальные стихи, распространение верлибра, схожего с эпическим гекзаметром, лиро-эпических жанров); а лиризация эпики — у А. Совы (монологическое строение лиро-эпической поэмы «Сломанная душа», где нет сюжета, эпической канвы и где герой раскрывается в монологах).

Взаимодополняя друг друга, оба литературоведа показывают цепкий спектр причин, объясняющих особое отношение многих чешских поэтов к «Зоне». Но сюда можно добавить и дополнительные краски.

На наш взгляд, это тяготение к Аполлинеру можно объяснить еще и особым, как бы закодированным самой природой, пристрастием чешской поэзии к лирическому мышлению. Вот и в «Зоне», где взаимодействуют эпические и лирические начала, явно побеждает начало лирическое, и эпической широты автор добивается лирическими средствами.

На силу лирических генов чешской поэзии обращал внимание еще Ф. Л Челаковский, рассуждавший об особенностях чешского фольклора: «... Песню русскую и чешскую можно принять за две важные или даже противоположные стороны славянской поэзии, которые заключаются главным образом в том, что если одна имеет чаще всего эпический, то другая — лирический характер, в одних больше раздумий, они будят чувства с помощью картин и сюжетов,.. а другие — легче, грациознее, выражают чувства открыто...»¹¹. Характеризуя чешский стихотворный эпос, он подчеркивал, что «сильное лирическое начало преобладает там над началом эпическим»¹². Развиваясь, чешская поэзия XIX века активно осваивала и жанры эпической поэмы с ярко выраженным сюжетом (поэмы Ю. Зейсера, Я. Врхлицкого, Й. С. Махара, некоторые произведения Св. Чеха и др.). Но порой, даже при стремлении к широким эпическим полотнам, авторы подменяли их циклами стихов. Так возникли «Дочь Славы» (1824—32) Я. Колара (цикл сонетов), «Песни раба» (1895) Св. Чеха (цикл стихотворений). Стихия лирики существует и в романтической поэме «Май» (1836) К. Г. Махи, где еле намеченная сюжетная коллизия играет вспомогательную роль некоего условного стержня, который держит на себе массу лирических строф, ярких образцов пейзажной, любовной, философской лирики. В 1920-х гг. суровый приговор элементам эпической поэзии (прежде всего сюжету и логическому развитию темы) вынес Незвал, воспринимая их не как знак особого жанра, а как атрибут консерватизма.

Взаимодействие эпики и лирики в постсимволистский период, а также иные обновительные процессы происходили, конечно, и в других европейских литературах, но без ущерба для эпики и без культа аполлинеровского стиха.

Так, например, русская поэзия начала века, обновлявшая свою тематику, поэтику, язык (нередко с помощью неологизмов и зауми), хранит верность и жанрам лиро-эпических и эпических поэм (В. Маяковский, В. Хлебников, В. Каменский и др.), организовывая большой по объему текст, как правило, с помощью сюжета. Эпических элементов не чуждалась даже русская лирика не только XIX, но и XX в., например, лирика акмеистов, в чем сказались национальные традиции и в частности, как доказано исследователями, влияния русской реалистической прозы.

Кроме того, «Зона» Аполлинера могла меньше импонировать русской поэзии, чем чешской, не только своей композиционной (вытекающей из ее лирического характера), но и ритмической раскованностью. Даже то направление русской поэзии, которое прошло через футуризм с его идеей «освобожденных слов» (от пут синтаксиса, логических связей, привычного контекста и т. д.), сохранило приверженность к силлабо-тоническим и тоническим размерам, к рифмованному стиху. Свободные стихи становятся заметными в ней лишь в 60-е гг.

Как этими внутристилевыми, так и возникшими после 1917 г. идеологическими причинами можно объяснить весьма разительное на чешском фоне равнодушие русской поэзии к Аполлинеру и его «Зоне», которая появилась на русском языке только в 1967 г.¹³

В Польше, открытой культурным контактам, как и Чехия, с «Зоной» познакомились довольно рано. Она была опубликована в 1922 г. в журнале «Скамандр» в переводе Анны Людвики Черны. Но и там интерес к Аполлинеру не имел таких последствий, как в Чехии, хотя исследователи и говорят о его влиянии на польскую поэзию, в частности на представителей «авангарда», а в 30-е гг. на Ю. Чеховича¹⁴. Чарах Аполлинера, вероятно, противодействовала тогда еще сохранявшаяся приверженность польских поэтов к мелодичному стилю с четкой ритмической организацией, живая романтическая традиция, возможность на ее базе прийти к лиризации эпики и эпизации лирики с помощью жанра баллады. Мечта же о «форме более емкой, которая не была бы ни слишком поэзией, ни слишком прозой»¹⁵ и которую помог бы воплотить Аполлинер, овладела поляками позднее, чем их западными соседями.

Итак, особой популярности «Зоны» в Чехии способствовал целый комплекс причин: как настоящее, так и — в какой-то степени — прошлое чешской поэзии, национальные традиции и назревавшие в искусстве обновительные процессы. А еще — благодаря К. Чапеку — своевременность и высокое качество ее чешского перевода.

Но есть еще один момент, который помог «Зоне» найти кратчайший путь к чешскому сердцу. Возможно, именно из-за него К. Чапек, столкнувшись с многообразием современной французской поэзии, остановил свое внимание на «Зоне» (трудной для перевода из-за обилия имен собственных, географических названий, игры слов) и прошел мимо очень близкой ей по духу и форме «Пасхи в Нью-Йорке» Блеза Сандрага.

Это момент патриотический. Наверное, трудно найти в зарубежной поэзии другое такое произведение, где бы так задушевно и поэтично говорилось о Праге, как в «Зоне», хотя ее автор и пробыл-то в этом городе всего два дня ранней весной 1902 г.

В «Зоне», где упоминается о многих городах, Париж, ставший повседневностью, вызывает сложные чувства, в том числе раздражения и усталости. Города странствий, голландский Лейден, на-

пример, напоминают о безрадостных случайных связях, о тесных комнатах, сдаваемых внаем, о вывесках дешевых отелей. Названия разных мест так и мелькают в поэме, преодолевшей «робость расстояний». И только в Праге мысль поэта делает остановку, разворачивая воспоминания о ней в лирическую картину, где много воздуха, свежести, покоя. Правда, и в сердцевину пражских строф врываются болезненная нота: страх и грусть, испытанные в соборе св. Вита. Но общая атмосфера старой Праги, воссозданная в окаймляющих строках — тишина харчевни под открытым небом, роза в стакане, вечерняя улица, песни, доносящиеся из малостранских кабачков, — как бы развеивает, успокаивает душевную тоску:

На дворе постоялом живешь ты близ Праги.
На столе твоем — розы, в душе твоей — праздник.
Ты сидишь за столом, сочиняя какую-то прозу,
А потом забываешь о ней, заглядевшись на розу.
Ты в соборе святого Вита со страхом глядишь, как
на камне дрожит твоя тень
Грусть казалась тебе безысходной в тот день.
Ты, как Лазарь безумный. В обратную сторону
двигаться стали
Часовые стрелки на башне в еврейском квартале,
И в обратную сторону жизнь твоя движется тоже;
Вечерами, в Градчанах, услышать ты можешь,
Как в харчевнях прокуренных чешские песни поют.

(Перевод М. Кудинова)

Необычность «Зоны» всегда затрудняла ее жанровую характеристику. Советские романисты, например, определяют «Зону», то как «стихотворение»¹⁶, то как «поэму»¹⁷, то как «эпическую хронику»¹⁸. Незвал, проявлявший большой интерес к проблемам формы, писал, что «Зона» вообще не укладывается в известные жанры: «Трудно найти среди традиционных жанров место такой великой и гениальной вещи, как «Зона» Аполлинера, вступление к его «Алкоголям»¹⁹. Чешские литературоведы (50—80-е гг.) увидели в «Зоне» родоначальницу нового жанра, получившего распространение в чешской поэзии 20-х гг.

Эта идея вызрела не сразу. Одним из первых, кто выстроил ряд аналогичных «Зон» произведений отечественной поэзии, был Милан Кундера, называвший в качестве объединяющего признака новую «аполлинеровскую форму объемного полitemатического стихотворения»²⁰, — т. е. нечто менее однозначное, чем жанр. В некоторых статьях того периода название аполлинеровского стихотворения на-

* В оригинале: «С ужасом видишь в агатах Святого Вита свое пропивающее изображение». Пунктуация в оригинале отсутствует.

чинали писать с маленькой буквы, приближая его к литературоведческому термину: «Аполлинеровская зона убрала с дороги все препоны внешней логики...» (Я. Гроссман) ²¹. «Комбинация отдельных мотивов, более или менее самостоятельных, даже в зоне не является абсолютно произвольной» (М. Червенка) ²². Но обоснование «зоны», как жанра, дано лишь в статье З. Пешата «Зона» Аполлинара и две фразы чешской политематической поэзии» (1966, второе издание в 1985 г.) и закрепляется в чешском «словаре литературной теории» (1977) В. Мацурой. «ЗОНА или политематическое стихотворение — жанр современной поэзии большого объема, который характеризуется свободной комбинацией слабо связанных между собой мотивов. Стабилизация зоны как жанра происходит в нынешнем столетии (а в нашей поэзии только в 20—30-е гг.), в первую очередь под влиянием Аполлинара, (особенно стихотворения «Зона») и связана с аналогичным процессом в прозе, когда организующим принципом композиции становится более или менее стилизованный поток сознания... Тематическая свобода зоны, позволяющая соединять в единое целое мотивы, непосредственно не связанные ни пространством, ни временем, часто сопровождается смешением стилей, сплетением лирических и эпических элементов. Это привело к тому, что в поэзии 20-х гг. зона заменила собой стихотворную эпику (Волькер «Святой Копечек», Незвал «Акробат», Завада «Панихида» и т. д.)...» ²³. В книгу «Поэтика чешской межвоенной литературы» (1987) жанр «зоны» входит на равных правах с жанрами баллады, утопии, рефлексивного романа.

В связи с этим возникают вопросы. Жанр этот не осознается специфически чешским, но выделяется чешскими литературоведами учеными, критиками. Поэты, авторы чешских «зон» не осознавали, что пишут в этом жанре. Не осознавал этого даже Незвал, подвергавший свое творчество тщательному анализу.

В чем причины этих расхождений? Что лежит в их основе: разная степень приближения к истине или — недостаточность оснований для выводов о рождении нового жанра?

Скажем сразу, истина посредине. Решить вопрос о том, можно ли выделить политематический стих в особый жанр современной поэзии, и можно ли назвать его жанром «зоны», т. е. увидеть в свойствах отдельного произведения некие устойчивые знаки новой структуры, которые многократно воспроизводятся на практике, образуя достаточно презентативный ряд этой структуры,— мешает неразработанность теории поэтических жанров, разные подходы к их критериям. Нам представляется отнесение политематического стиха к поэтическим «жанрам» проблематичным, а сам термин «жанр зоны» весьма условным.

(Возможно, на ход мыслей чешских ученых повлияли полисемантизм слова «пасмо», которым переводится французская «zone». Слово это сохраняет свою многозначность и на других языках, но

с варьированием полностью не совпадающих значений. Французская «zone» — это «зона», «полоса», а еще — окраинный район Парижа. Русская «зона» — «зона», «полоса», кроме того — место пребывания или поселения заключенных. Польская «strefa» — «полоса», «пояс», «линия», «сфера». Чешское «pásma» (пасмо) — «зона», «полоса», «пояс», а еще — «монтаж». На концертах или по чешскому радио часто можно услышать «pásma poesie», п. е. «поэтический монтаж» или «монтаж поэтических произведений». Иными словами, чешское «pásma» (пасмо, зона) как бы несет в себе знаки определенной структуры текста, обнажает конструкцию аполлинеровского произведения. А оно действительно построено по принципу «монтажа» разнообразных впечатлений, картин, только не механически холодного, а взволнованного, управляемого сильными чувствами. Недаром сначала произведение называлось «Крик». Смысл же закрепившегося за оригиналом названия — в его французском оттенке, означающем определенный локус: городские окраины, периферию жизни. В «Зоне» зашифрованы особенности не поэтики, а позиции Аполлинера, знаки той демократической среды, к которой относил себя поэт, чувствовавший прочную духовную связь с простонародьем, богемой, с обитателями бедных мансард, трущоб, предместий, мотив которых звучит и в других его стихах).

Бесспорная заслуга чешских литераторов в том, что они привлекли внимание к политетматическому стилю, как плодотворному явлению поэзии XX века, показали его возможности. В конце концов не так уж важно, как назвать открытие — «жанром зоны» или особым типом современного стиха. Гораздо важнее его сделать.

Советская наука, например, прошла мимо этого явления, как бы вовсе не заметив политетматической поэзии. В ее обиходе есть понятие «полифонизма», утвердившегося благодаря исследованию М. М. Бахтиным «Проблем творчества Достоевского» (1929). Но этот термин применяется лишь к прозе, обозначая выявленный М. М. Бахтиным тип «полифонического романа».

Неудивительно, что «политетматизмом» (или, хотя бы, «полифонизмом») пренебрегли специалисты по русской поэзии, ибо там жила другая традиция. Но его не отмечают даже исследователи аполлинеровского творчества, как русские, так и французские. Заслуги Аполлинера связывают прежде всего с обновлением, демократизацией языка поэзии («... ввел огромное количество слов... «загадочно запретных», ... считавшихся «непоэтичными», .. привнес... современную деталь, ... установил непосредственный контакт между разговорным и литературным языком...»²⁴); со смелостью образов, новизной «эпических решений», когда из «перечисления «того, что есть» рождается объемная картина человеческой судьбы»²⁵; с утверждением свободного стиха «с разрушенным ритмом и без рифмы»²⁶.

Большую чуткость к поэтике Аполлинера проявил Н. И. Балашов. Но отмечая лиричность и эпический размах таких произведений,

как «Зона», «Мост Мирабо», «Вандемьеर», «В тюрьме Санте», «Кортеж», «Путешественник», «1909», подчеркивая их стремление «к поражавшей Незвала смелой политематичности», Н. И. Балашов в то же время с большим скептицизмом отнесся к приемам обеспечения этих качеств, осудив то, что из них вытекает и к ним ведет./«...И в этих стихах многие новшества были спорными: в них иногда отсутствует внешняя логическая последовательность (в чем как раз проявлялась смелость Аполлинера — Л. Б.), а композиция создается одновременным параллельным развитием различных тем. В стремлении к непосредственности, к прямой передаче неосвоенных явлений действительности поэт иногда передает предмет «как он есть», без достаточной типизации»²⁷.

Иной подход характерен для чешских авторов, разглядевших в произведениях Аполлинера не «спорные новшества», а новое слово.

Привлекательность аполлинеровского политематического стиха очень рано оценил В. Незвал. «Аполлинер освободил форму. Что ни фраза, то самостоятельное целое, поэтический образ, законченная тема. Эти фразы, эти темы Аполлинер располагает друг возле друга с фантастической изобретательностью, свободно, подчиняясь полетам воображения... Иногда аполлинеровский конгломерат разных тем, каким всегда являются его стихи, представляет собой свободную лирическую, иногда — эпическую композицию, необычную и причудливую. Но идет ли речь о лирическом стихотворении, или о произведении с фантастической фабулой, всегда перед нами произведение политематическое с оригинальными и на первый взгляд парадоксальными образами»²⁸. Но, как видно даже из этого отрывка, Незвал связывал политематизм не только с «Зоной», а вообще с поэзией Аполлинера, рассматривая его как качество аполлинеровского творчества, пронизывающее разные жанры, как вода — губку.

Зерно «Зоны» пало на благодатную чешскую почву и дало обильные всходы, и прежде всего, всходы нового поэтического сознания. Она показала и возможности свободного стиха, послушного движению мысли. Но каждый из чешских поэтов, которого вдохновил Аполлинер, этой свободой распорядился по-своему. Разными были и произведения, которые относят к чешским зонам. Их уместнее сопрягать не с этим жанром, а с типом, традициями, стилем поэзии Аполлинера, субстанциями более гибкими и широкими, способными проявлять себя в разных жанровых формах. В этой терминологической размытости есть свой резон. Она довольно непосредственно отражает неоднозначность аполлинеровских влияний, разную меру их участия в творчестве чешских поэтов.

Их «зоны» отличаются друг от друга и от своего, как полагают, литературного первоистока не просто как разные произведения одного жанра, но и как разножанровые произведения. Политематизм, главный признак «зон», в одних вещах весьма относителен (и вещи эти, как признают и чешские исследователи, до истинных «зон»

не дотягивают), в других же очень интенсивен, заявляет о себе не только на уровне композиции, общей структуры произведения, но и на уровне структуры языка произведения. И здесь он может проявляться то как варьирование нескольких стилей (иногда развивающих одну тему), т. е. как стилевая полифония, то более тонко, дисперсно, как соединение в одной строке далеких мотивов, понятий, разнородных слов, т. е. как особый полифонический стиль.

Если бы в параметры «зоны» были заложены ритмико-интонационные свойства аполлинеровского стихотворения, то самыми близкими к ней в чешской поэзии 20-х гг. были бы «Святой Копечек» И. Волькера и «Один день дома» К. Библа, написанные соответственно весной и летом 1921 г. В них тоже господствует многосложная силлабика с парными рифмами. Но проложенное Аполлинером ритмическое русло, придуманная им мелодия помогают материализоваться чувствам, контрастным к аполлинеровским. В «Зоне» преобладают настроения тревоги, разочарования, у молодых чешских поэтов — радость жизни. Аполлинеровские блуждания Парижем это бегство от самого себя, от терзающих переживаний. Приезд Волькера в старый дедовский дом, в знакомые с детства места, а Библа — к матери в Славетин,— что составляет эпическую канву произведений, это возвращение к своим корням, в ту благодатную атмосферу, где человек обретает покой и надежду.

Стихи это столь же просторны и объемны, как и «Зона», но не столь многоплановы. Рефлексивно-мемуарный план в них редуцирован, сведен к минимуму. Оба поэта увлечены реконструкцией настоящего: самого обычного дня в жизни каждого из них, когда ситуация возвращения в знакомые места после недолгой разлуки заставляет остро ощутить прелест обыденного. Если «Зону» сравнивают с прозой потока сознания, то стихи Волькера и Библа, где царствуют естественность и достоверность, уместнее сравнить с реалистической прозой. Раскованная строфа позволяла в данном случае преодолеть противоречие между стремлением поэзии к лаконизму и тягой авторов к реалистической подробности, более привычной в прозе, чем в стихах. Остановимся на стихотворении И. Волькера, образце истинно лирической поэзии, где в то же время с редкой для нее эпической полнотой и пластичностью представлен внешний мир. На масштабность и лиризм этого стихотворения обращал внимание еще Незвал, отзывавшийся о «Копечеке», как «первом крупном современном произведении чешской послевоенной поэзии и, если не считать нескольких предсмертных стихов, единственном интимном стихотворении Волькера»²⁹.

Стихотворение начинается панорамой Святого Копечека («Над горой зеленою костел, как златая/хоругвь благословенного тихого края»... Перевод Л. Мартынова). Картина списана с натуры: именно зеленые холмы, увенчанные светлым храмом, открываются взгляду, когда подъезжаешь к местечку. «Тихий» вид этот наиболее часто

воспроизводится и на открытках. Но затем живописец уступает место рассказчику, сообщающему сведения, оставшиеся «за кадром». Например, что Святой Копечек «поставляет рабочих фабрик Космос и фабрике по производству гвоздей», а странницам и детишкам, собирающим хворост в лесу, является Богородица. И в дальнейшем автор будет выступать то живописцем, то рассказчиком, варьируя эти два курса.

У Аполлинера в «Зоне» «религия» соседствует с «ангарами аэродромов». У Волькера «фабрика гвоздей» с явлениями Девы Марии. В этом сближении («обручении», как говорил Незвал) — не только приметы времени и края, где росла промышленность, а люди продолжали верить в чудеса, но и микромодель бытия, где материальное сплетается с духовным, новое со старым. В нем обозначен и диапазон души поэта, развернутый в других строках: «я... взрослый парень, студент и социалист/ верю в себя, железные изобретения и доброго Иисуса Христа» (Перевод подстрочный).

У Волькера, который увлекся социализмом из нравственных побуждений, осознавая его христианские истоки, старая и новая вера не противоречат друг другу. Поэтому религиозные образы передают не только колорит Святого Копечека, но и составляют аксиологический ряд, освящая непреходящие ценности жизни (материнские чувства, детство, любовь). «Боль ее проста и мужественна как образок Девы Марии», — пишет он о матери своего друга, потерявшей на войне двоих сыновей. Ушедшее тепло детских лет символизируют исчезнувшие объявления о религиозных праздниках —

Многое переменилось, новые вещи выглядят холоднее тех, что знали мы, мальчуганы:

Плакатами Вольной Мысли сменились объявления
о паломничестве к святому Яну..

Перевод Л. Мартынова

И в глазах своих поэт несет не «образ», а именно «образок» любимой.

Один из главных в «Копечеке» — мотив дороги, будто суровой ниткой прошивающий, скрепляющий текст. «Белая», в «апрельских деревьях», она приводит к родному дому; каменная (коридор в солидных сельских домах), она ведет в бабушкину светелку, где на печальной постели «плачут посиневшие руки и пряди седых волос». Потом — остановка: семейная трапеза со стариками. Под вечер — час указан точно,— куранты на далекой башне бьют пять,— лесная дорога, полная воспоминаний, словно «сундук полный добра», ведет к друзьям, замирая на многолюдной деревенской площади. Затем по широкому лошовскому тракту дружно шагает молодая компания («я среди вас, и мне хорошо...»). Здесь волькеровское

«я» переходит не в рефлексивно-задумчивое «ты», как в «Зоне», а в манифестационное «мы», начинающее мощный анафористический ряд строфы, будто вобравшей в себя энергию идущих по дороге парней. Синтаксические параллелизмы первых полустиший придают четкий ритм широким строчкам, подстраивающимся под человеческий шаг. Потом стих успокаивается. Дорога мирно бежит среди домов, и после остановки в сельской корчме заворачивает домой. Путь снова идет через деревенскую, теперь уже пустынную площадь, где под мелодию вложенной в руки автора скрипки перед глазами проносятся все двадцать прожитых лет. И снова — дом, заботливо приготовленная постель, хлеб, керосиновая лампа, мысли о милой и вечерняя молитва к Богу, чтобы всех людей он сделал друзьями, и к Святому Копечеку, чтобы хватило сил осуществить мечты. Завершается стихотворение тем же видом местечка, что и вначале. Только он обретает иное содержание. Вместо простой констатации («Это Святой Копечек под Оломоуцем») автор использует апострофу, вплывая знакомые образы в молитвенный текст. Он воспринимается как нравственный итог тех нескольких часов, что пережил поэт в родных местах, укрепивших его в жизненно важных решениях:

Святой Копечек, встав над зеленою горой, как златая
хоругвь благословенного тихого края,
дай нам всем очи детские, слово пламенное, силу правую,
чтобы все, во что верим, назавтра мы сделали явью!

Перевод Л. Мартынова

Одновременно усложняется семантика понятия «Святой Копечек». Заново осознается «святость» этих мест, чудесных не только явлениями Богоматери народу (на эти легенды поэт смотрит чуть отстраненно, их очевидцами у него выступают старушки и дети), а способностью, как всякая родная земля,— что запечатлено уже в мифе об Антее,— быть точкой опоры и источником силы для человека.

Все прозаические подробности в этом стихотворении поглощает и облагораживает стихия лирики. Текст изобилует тропами, поэтическими фигурами. На бабушкиной постели «плачут» не «глаза», а «посиневшие руки и пряди седых волос». А глаза — «две черные нитки», держат на себе «тяжелораненное тело». Мысли молодых людей — «зеленые и высокие, как деревья в лесу». Многие из тропов подчеркивают свежесть детски непосредственного восприятия мира, Волькер усиливает скрытые в «Зоне» наивно-примитивистские тенденции. Там они проявлялись в ритмическом оформлении стиха. У Волькера — и в сфере образности, сказываясь как в прямом изображении, напоминавшем подчас наивный детский рисунок («мы засадим планету домиками, деревьями, любовью и автомобилями»),

так и в характере поэтических переосмыслений. Автор часто использует прием «реализации метафор», т. е. буквального толкования переносных выражений, что свойственно детям; строит образ на эмпирическом восприятии удаленных предметов, оказывающихся рядом из-за нарушения законов перспективы, что тоже характерно для наивной живописи, и т. д. Так, лес за окном с подоконником, где стоит комнатный цветок, рождает образ «леса в цветочном горшке». Выражение «оставить сердце» в любимых местах создает поэтическую ситуацию возвращения человеку, посетившему эти места, оставленных там ранее душевных сокровищ, т. е. духовного обогащения личности теми чувствами, которые вызывает родной край («это не дороги — это сундуки, полные сокровищ/ когда я там бывал, оставлял частицы сердца/ теперь они возвращаются ко мне с процентами»). Так же оживает в сознании Волькера затертый образ «разбитого счастья». Вещественность эпитета «разбитый» дает повод овеществить понятие «счастье», представить его в виде чего-то большого, тяжелого и хрупкого, способного упасть, разбиться и «поранить осколками спящие деревни», если нести его в одиночку. Уже отмечалось, что Волькер использует образы наиболее близкие к теме стиха. Он берет их из детства, моравской природы и редко выходит за пределы близлежащей бытовой среды. Но осваивает ее очень интенсивно. Не столько буйная, сколько вдумчивая фантазия поэта позволяет ему обходиться скучными средствами, извлекать эффекты из банальнейших ситуаций и выражений.

«Святой Копечек» — произведение по существу — монотематическое, с последовательной линейной композицией, изредка нарушающейся вертикалями перечислительных рядов, развивающих — через плюрализм образов — особо важные для автора мысли. Но ощущение политематизма (а точнее — полимотивности) создается богатством впечатлений, относительной самостоятельностью каждой отдельной строки, нередко звучащей как афоризм.

Первые чешские последователи Аполлинера отзывались прежде всего на его способность поэтизировать будни жизни, на те возможности, которые давал объемный «зональный» стих для сближения поэзии с действительностью, хлынувшей в лирику широким живым потоком. Это отвечало и тенденциям чешской литературы первых послевоенных лет, и принципам И. Волькера, одного из теоретиков пролетарского искусства (социально ангажированного, демократичного по духу и форме). Авангардная идея абсолютной творческой свободы субъекта, реализовавшаяся, в частности, в композиционной раскованности, смелых ассоциациях и алогизмах «Зоны», свободно переходящей от мотива к мотиву, не находила у Волькера особого отклика.

Зато она нашла отклик в чешском поэтизме, сформировавшемся, когда Волькера уже не стало (он умер в 1924 г.) и когда Аполлинер не просто попал в поле зрения, а стал одним из ориентиров чешских

поэтов (наряду, впрочем, с его предшественниками — Малларме, Лотрсамоном, Рембо). Рассматривая отныне «Зону» как «точку отсчета новой поэтической эпохи», ее поклонники делают акцент на «фотогеничности» аполлинеровских метафор, на ассоциативном мышлении³⁰, поощрявшемся поэтистами.

Именно эти свойства аполлинеровской поэзии (а точнее, многие свойства «современной поэзии», высвеченные Аполлинером) — конкретность, смелость, раскованность,— найдут не только продолжение, но и развитие в вещах, относимых к чешским «зонам» новой волны, т. е. в «Панихиде» (1927) В. Завады, «Акробате» (1927) В. Незвала, «Новом Икаре» (1929) К. Библа. Они появляются после некоторой паузы, на исходе поэтизма. Поэтистский культ беспроблемного развлекательного искусства потеснил было формы крупные, вызвал распространение малых форм. Объемные композиции возвращаются в чешскую поэзию в тот момент, когда она начинает заново осознавать серьезность своей миссии в реальности XX века, открывая себя для ее проблем. Но, преодолевая поэтизм концептуально, она вбирает в себя его эстетический опыт, и прежде всего опыт свободного самовыражения субъекта. И если первые чешские «зоны» давали простор объективной, внешней реальности, и субъект был озабочен ее бережным воссозданием, то в новых произведениях субъект проявляет себя более открыто и смело, не как вассал, а часто как демиург этой реальности, правда, демиург своеобразный, пытающийся силой воображения не столько создать ирреальный мир, сколько раскрыть стороны и законы мира реального.

При внешнем сходстве с «Зоной» и «Святому Копечеку», и «Одному дню» не доставало того драматизма и глубокого аналитического начала, которые отличали Аполлинара. Эти качества возвращаются в произведения конца 20-х гг. Они и писались, чтобы выразить драматизм века, добраться до смысла жизни и поэзии. Этими тенденциями они весьма близки французской «Зоне». Но по множеству других, внешних и внутренних, признаков они далеко уходят от нее, представляя типологически более далекий от нее ряд, чем «Копечек» и «Один день». Это уже настоящие верлибры, с гораздо более сложной, чем в «Зоне», фактурой текста. Здесь, в частности, играет роль «сновидческое начало». И «Зона» оказывается связанный с ними не как родоначальница определенной структуры со своими аналогами, а лишь как возможный импульс со своими непредсказуемыми последствиями. Их самобытность и независимость наводит на мысль о способности объемных «зональных» композиций к самозарождению.

Новые произведения продолжили прерванную было традицию серьезной философско-аналитической поэзии, но на новом уровне, без уступок тяжеловесному философско-дидактическому стиху.

В «Панихиде» В. Завады — доминируют мотивы меланхолии,

отвращения к жизни, отчаяния. Они предстают в разных аспектах — и социальных, и нравственных, и эсхатологических. Здесь и катастрофа недавней войны, и трудности переживаемого времени («двадцатый век язычества в упадке»), и жалкое положение человечества, окруженного равнодушной природой, погрязшего в пороках и неумолимо движущегося к своему концу («все мы трепыхаемся как пойманные майские жуки»; «в борделях ты видел лысые животы пахнущие отхожими местами тайных пороков»; «обузданный химерами мчишься навстречу вихрю и тьме»; «от всего можно уйти только не от самого себя и не от смерти»).

Чувства свои автор выражает гораздо нагляднее и экспрессивнее, чем Аполлинер и чешские поэты — современники. Панормы отчаяния он передает как физические муки человека, буквально «раздавленного тоской» («услышал свои стоны», «безутешно плачу во сне», «чувствую как бледнью как учащенно бьется пульс», «свалился в беспамятство и остался лежать бледный как смерть».

Смысл этих муks, как и смысл всего произведения — в поисках и открытиях горьких истин, что прояснено в двух эпиграфах: «Правду! Горькую правду» (Дантон) и «Ты пьешь этот спирт жгучий как жизни боль/Жизни твоей что пьешь ты как алкоголь» (Аполлинер). Уже здесь обозначена связь между «горечью» и «правдой», между правдой жизни и «болью», отсюда — «болезненность правды» и «горечь жизни», чья правда — в страданиях.

«Панихида» отличает сила философско-медитативного начала, приподнятость над фактами биографии поэта. Даже самые существенные, имеющие прямое отношение к теме «Панихиды», они спрятаны от читателя. Библ, например, в «Одном дне...» прямо пишет о гибели отца, рисуя встречу с родными в Славетине («Матушка, сестры, лохматый Тайфун словами и поцелуями тебя почти задушили./Теперь они за руку сына ведут, отца на войне убили»./ У Завады, тоже осиротевшего в войну, этот факт в констатации: «...ведь из каждого дома отлетела на войну одна или две души...»).

Автору важнее высказаться о жизни вообще, чем о собственной жизни. Может быть, поэтому в «Панихиде» полностью отсутствует и мемуарный план (что нестипично для «зон»). В ней нет воспоминаний, нет прошлого, есть только настоящее время, которое, впрочем, выходит за пределы сегодняшнего дня, сливаясь с «двадцатым столетием».

Но, стирая автобиографическое начало, выходя на большие обобщения, автор не гасит исповедально-лирическую ноту, составляющую живой нерв медитаций. Весь мир он пропускает через собственное восприятие. Отсюда — текст от первого лица, характерные для «зон» переходы от «я» к «ты», а еще (как и у Волькера) к «мы», но с иным, чем у Волькера смыслом, означающим всечеловеческую приобщенность к горькой чаше страданий.

В этом произведении, которое по характеру своему ближе всего к философско-лирической поэме, если общее, существенное и пре-валирует над частным, конкретным, то только не в сфере поэтики. Самую отвлеченную мысль автор выражает предметно, с помощью привычных картин, либо перерастающих в символы, либо предваряющих (как в народной поэзии) сентенций:

Плотогоны с гармошкой сидят вечерами у костра на платах
что тихо плывут
как жизнь и любовь и молодость как и ты сам
обузданный химерами мчишься навстречу вихрям и тьме

Динамика произведения — в развитии мысли, в вызревании выводов. Поэтому эпическая канва, а она есть и у Завады, слегка намечена, внешне-событийный план незначителен: автор наблюдал сцену «восславления героев мировой войны», вернулся домой, ждал кого-то, пришла «она», «старая приятельница», они оказались вместе с ней где-то в загородном местечке и т. д. Отдельные штрихи подчеркивают к тому же условность этого плана, этих событий, то ли реальных, то ли привидевшихся во сне.

Збыть граней между сном и действительностью проступает уже в открывющей поэму картине панихиды по жертвам войны, торжественной и странной, потому что к домам вместо траурных флагов привязаны воздушные шары:

Раскаленный полдень гудел паровыми трубами
потом город начал тихонько кутаться в
тяжелые серые драпировки
когда стемнело
на стожарах разгорелись гирлянды огней караула
у пышного катафалка
...
со всех домов вместо траурных флагов
взметнулись привязанные воздушные шары
мне сказали это в честь героев
мировой войны
ведь из каждого дома отлетела во время войны одна
из преисподней они сейчас возвращаются на шарах
чтобы минутку побывать с нами напомнить
или две души
из преисподней они сейчас возвращаются на шарах
в отпуск
чтобы минутку побывать с нами напомнить
что и они когда-то жили на свете

Но эти «шары», эти немыслимые в ситуации панихиды элементы карнавала, будто случайно залетевшие сюда из поэтических стихов, отнюдь не иррациональны, а выполняют многозначную функцию. Помогая материализоваться бесплотным человеческим душам, путе-

шествующим на воздушных шарах, как на аэростатах, они снижают высокую тему, вносят в мрачное зрелище блики юмора, создавая столь любимые как Аполлинером, так и представителями поэтизма эмоциональные контрасты, которые лишают текст тяжеловесности. Аполлиннер сравнивал Христа с «летчиком», Завада выстраивает в один ряд «души», «пресисподнюю», «воздушные шары», «отпуск», стирая грань между метафизическим и физическим, высоким и низким, между таинственным потусторонним миром и миром земным.

Иллюзию сновидчества усиливают строки, завершающие картину панихиды, когда вместе с «шарами» «куда-то прочь улетают» и «все дома»; а еще — периодически возникающие мотивы беспамятства и сна («я не знаю что было потом ничего уже не помню», «я вошел в свою комнату уж и не знаю как», «бросаюсь на постель засыпаю во сне безутешно плачу» и т. д.). Ее усугубляют и обрамление поэмы со знаками того условного времени, которым автор формально ограничил свою исповедь. Исходное впечатление (реальное или пригрезившееся) дал автору погрузившийся в вечерние сумерки город. А в finale поэмы всплыли «утро», «звенящий рассвет». Поэма могла восприниматься как плод полубессонной ночи с беспокойными мыслями, болезненной обостренностью чувств, внезапными провалами в сон и пробуждениями.

Но эти сновидческие начала и мотивы не выражены явно. Они не несут в себе онтологического смысла, как в символизме, не равнозначны и сюрреалистическому интересу к бесконтрольным состояниям личности. Они играют декоративно-вспомогательную роль, оправдывая внезапные смены декораций. Автор видит себя то в открытом, то в замкнутом пространстве; то на городской улице, то в кабаке, то в сельской местности, то в своей комнате с «электрическим светом пахнущим кофе», то на мельнице с паутиной по углам. Перед ним то море, то «планета Земля», то распятие на дорожном перекрестке. «Горькую правду» нельзя отыскать, стоя на одном месте. Но эта внезапная перемена мест, пожалуй, то единственное алогичное, что есть в этом целенаправленном и четко организованном произведении.

Важную композиционно-смысловую роль играют в нем некоторые детали эпической канвы: своеобразные передышки после эмоционально напряженных сцен. Например:

...Я был раздавлен тоской
свалившись в бессиилии под ноги толпе
вернувшись домой получил письмо...

Каждая такая «передышка» означала переход к новому смысловому куску, к новому витку переживаний, к развитию новой мысли.

Поэма, состоящая из неравномерных строф (от двустиший до пятнадцатистиший), каждая из которых представляет собой цельный и логичный фрагмент текста, незримо делится еще и на две большие части. Первую можно условно назвать «апокалиптической», вторую — «восстанием из мертвых». Водоразделом служит кульминационная точка поэмы, доводящая до исступления мысль, что человечество идет на дно, захлебываясь собственным ничтожеством. Но сильнейший приступ отчаяния («...набальзамированный страданием/я стал похож на посмертную маску Паскаля») вдруг прерывается спокойным эпическим штрихом: «...дрогнули и отворились двери/вощла моя старая приятельница», сказала какие-то простые и мудрые слова о вечности, непобедимости жизни («Помпею засыпал пепел но выросли новые города») и свершился перелом:

...И все обрело свою прелесть заново
как после тяжелой болезни

меня трепало как флаг
на космическом сквозняке
я шатался и пел и плакал:
вновь окунулись в живую кровь крылья
моей надежды

Пер. Л. Тоома

Здесь очевидна опора на свангельские мотивы. Человек у Завады тоже должен пройти свой крестный путь, путь горького познания жизни до конца. Только после этого возможно его возрождение.

Обе части контрастируют друг с другом по тональности, колориту и разной интерпретации одних и тех же понятий. Мир изменился с пробуждением надежды. В первой половине текста канонически прекрасные явления развенчиваются. «Природа» — «жестокая и поженски капризная», ассоциирующаяся с «асфальтом и зеленою падалью». «Любовь» — «пустыня... прожорливая и безымянная», «жестокая как Африка океаны Азия». Даже «счастье» предстает в виде липкого сладкого мессива. Ему, эгоистически зажатому в ладонях, некуда истечь, и оно изъязвляет людскую плоть. (Если вспомнить Волькера, который не хотел нести свое хрупкое счастье в одиночку, можно почувствовать, насколько глубоко укоренилась в чешской поэзии мысль о пагубности эгоистического счастья. Ее выражает и Завада, только более жестко.)

Во второй части к «природе» и «любви» вновь возвращается их прекрасное назначение — быть источником жизни, что меняет колорит и лексику поэмы. «Ветер» льнет к «земле» с «бесконечными поцелуями», «оплодотворяя» ее «ароматами» и «пыльцой», «в голубой

лазури плещутся свивальники пеленки перинки облаков», «дети поют в колыбелях материнского лона».

Но в этих строфах так и не появляется слово «счастье». Его заменяет мимолетная «радость», да и то в контексте вновь возникающих тревожных мотивов. Только уже другим становится их исток. Он не во внешнем мире, а в сердце поэта, который так и рождается с болью в душе («какой-то щип с которым я родился/смертельно ранит меня и отправляет»). Тема «горечи жизни» переходит в тему «горечи поэзии», тему гибельности поэтического дара. В финале возникает реминисценция из волькеровского стихотворения «На рентгене», где врач предрекает человеческому близкий конец. Герой Завады тоже идет за спасением к врачу, и тот ставит столь же неутешительный диагноз:

Сударь, вы скоро умрете,
вы дышите слишком редко.
У вас от каждого взгляда перехватывает дыхание...

Тот, кто со стихами играет, от стихов и умрет.

Перевод Л. Тоома

С «Панихидой» утверждалось понимание поэзии не как «игры», или «подушки скучки» (К. Тейге), а как вечной сердечной боли, как смертельно опасной профессии.

При всех знаках внимания В. Завады к «Зоне» Аполлинера (эпиграф, отдельные аполлинеровские мотивы, чередование «я» с «ты»), в поэме явственно просматривается барочная традиция. Она и в попытке воскресить линию траурной поэзии, и в опоре на библейские коллизии, и в использовании слов религиозного ряда («душа», «преисподняя», «святой Августин», «распятье», «иконы»), и в абсолютизации настоящего времени, и в тенденциях к обезличиванию текста. Дыхание барокко ощущается в зрелищности поэмы (особенно в мрачной пышности ее первой сцены), в истовости обличения грехов с уподоблением людей бесовскому отродью («эти человеческие щельмы прожорливые жестокие»), в откровенном живописании душевных и телесных мук, даже с элементами натурализма, в периодически возникающих пророческих интонациях.

Барочные тенденции есть и в «Зоне» (богато оранжированные христианские мотивы, силлабическая основа текста), да и в других вещах Аполлинера. Его «Бестиарий» — по сути дела возрождение эмблематической поэзии, а «Калиграммы» — контурно-изобразительного барочного стиха. Они вообще присущи европейскому авангарду, который через голову академического искусства обращался к художественным традициям, живущим в народной среде. Поэтому в барочности «Панихиды» нет ничего неожиданного,— хотя чешские

литературоведы и прошли мимо этого³¹. Неожиданна лишь столь явная близость этого произведения к барокко, что расширяет его литературную основу, не позволяет ее ограничивать «Зоной» Аполлинера. Есть вероятность и того, что именно «Зона» раскрыла для Завады возможности не только «нового», но и «старого» поэтического сознания, всколыхнув интерес к полуза забытым традициям народно-религиозной поэзии.

Что же касается политеатризма «Панихиды», то он еще относительнее, чем в первых чешских «зонах». Скорее можно говорить о «полисемантичности» этой цельной по мысли поэмы, имея в виду ее смысловое богатство.

Если автор «Панихиды» свою связь с Аполлинером демонстрирует, то В. Незвал, как в тексте «Акробата», так и в комментариях к нему эту связь скрывает, хотя его самоанализ всегда отличался искренностью и объективностью. С влиянием Аполлинера он сопрягал свое предпоэтическое творчество, подчеркивая, что оно ограничилось лишь 1920-м годом и что с тех пор он пишет «без оглядок на литературу»³². Чуть позже Незвал отметил роль Аполлинера в создании «Удивительного кудесника» (1922), где центральный образ и отдельные мотивы были навеяны названием аполлинеровской книги «Гниющий чародей», которую Незвал, по собственному признанию, «не читал из-за незнания языка»³³. Но никаких свидетельств о влиянии «Зоны» на свою поэму, названную самим автором «импровизацией», в которую, как «в звон трамвая», «каждый волен вкладывать свой собственный смысл»³⁴ Незвал не оставил. Возможно, оно было неосознанным, или его просто не было.

Подобно «Панихиде», произведение Незвала было произведением программным, означавшим перелом в чешской поэзии, осознавшей невозможность «быть тем, чем она быть хотела — радостью и игрой, приносящей счастье»³⁵. Но эти ощущения выражены не открытым текстом, как в философско-лирической поэме Завады, а с помощью аллегорий, через объективизированный образ низвергнувшегося с проволоки Акробата. Автор назвал его «фантомом», химерой, по рождением «темных сил воображения», всячески подчеркивая (правда, уже в свой сюрреалистический период) безотчетно автоматический процесс рождения этого образа, да и всей поэмы. Но мысль в поэме содержалась очень ясная и достаточно ясно выраженная, к тому же довольно четко (пожалуй, даже с четкостью традиционной поэзии) организующая все произведение.

«Акробат» состоит из трех частей. В окаймляющих частях преобладает эпический ракурс, в центральной, являющейся сердцевиной поэмы не только по местоположению, но и по значимости, — исповедально-лирический. Чешские литературоведы считают именно эту часть наиболее «последовательной реализацией формы зоны»³⁶. Но, строго говоря, лишь ее и можно в чем-то уподобить исповедальному аполлинеровскому стиху. Первую и третью части с «Зоной» связать

трудно. Если и пытаться отыскивать аналогии между ними и Аполлинером, то напрашивается сравнение первой части с аполлинеровским «Музыкантом из Сен-Мерри». И не только потому, что оба текста — из ряда поэтических фантасмагорий, но и из-за опоры на «готовые» сюжеты. В «Музыканте» обыгрывается легенда о гаммельском крысолове. А первая часть «Акробата» («Праздника») напоминает эпизод с канатным плясуном из первых частей книги Ницше «Так говорил Заратустра». У Невала развернута динамичная картина ожидания, появления и падения Акробата. Он не выдерживает состязания с мальчиком на инвалидной коляске, олицетворяющим наивность и простоту, которые оказываются сильнее трюков канатоходца. Ницшеанского акробата тоже ждал с нетерпением народ, и он тоже низвергается с каната, сталкиваясь соперником. Но падение канатоходца у Ницше происходит из-за его верности призванию, долгу. Это проигрыш во имя большой победы. Падение незваловского акробата — бесславно, это свидетельство его несостоятельности. Оно означало конец «праздника» поэтизма, крах развлекательного искусства и «жажду простоты»³⁷, стремление к исповедальности, которое реализовывалось в центральной части («Исповедь»), где дано достоверное жизнеописание низвергнувшегося акробата, а по сути дела самого Невала.

Третья, заключительная часть — «Акробат», непосредственно продолжает часть первую, как бы составляя внешний, эпический план поэмы. Нарушенный было «Исповедью», лирическим погружением автора в собственную жизнь, он вновь восстанавливается в заключительной картине «окончившегося празднества», откуда уже разошелся народ. Лирический субъект вновь персонифицируется в акробата, который опять встречается с «семилетним безногим морячком» (вероятно, мальчиком в матроске), но выступающим уже в качестве спасителя своего поверженного противника. На просьбу отвести его туда, «где есть жизнь вопреки всему», мальчик приводит его в «прекрасный таинственный город», где живут люди, расставшиеся со «вселенной бесполезной скуки» ради «одного мгновения волшебного безумства». Это — «больница для умалишенных», «город акробатов», «город поэтов», «город чудес» — антипод «городу скуки», где царствует культ золотого тельца. В последних строфах эпическая ситуация размывалась лирическим переживанием, взволнованной апострофой прощания с этим прекрасным городом. Акробат превращался в автора поэмы, безличный текст переходил в речь от первого лица («я ухожу чтобы закончить свою поэму гордости печали крови и звезд»). В этой части расшифровывались и главные образы поэмы, которые олицетворяли не борьбу двух противников, а спор автора с самим собой, поражение искушенной и изощренной зрелости от собственного детства, этой основы настоящей поэзии («Акробат... видел свое детство/семилетнего морячка без ног...»).

Таким образом, это сложное произведение было посвящено одной теме, теме поэзии, искусства, которая раскрывалась то аллегорически (1 и 3 части), то в непосредственно-исповедальной форме (2 ч.). В третьей части обозначалась еще и сюрреалистическая перспектива поэзии (идеализация «безумства», отождествление «города поэтов» с «больницей для умалищенных»). Типичное для «зон» сочетание лирики с эпикой в поэме Незвала выступало в рассредоточенном виде. Лирическое и эпическое начало разводилось по разным главам, а в пределах третьей главы — по разным строфам. Поэма имела строгую конструкцию — эпическое окаймление при лирической сердцевине.

По-настоящему полиморфным в поэме был лишь стиль, где высокие образы соединялись с низкими, абстрактные — с конкретными, фантастические — с достоверными. Так, беспредельность охваченных в ч. 1 пространств (место действия — «вся Европа сбежавшаяся на бульвары», акробат шел по проволоке, «протянутой через Рим Париж Прагу до самой Сибири») сдерживалась бытовизмом, точным обозначением времени действий («это случилось в воскресенье после заутрени»).

В мощной симфонии звуков, сопровождавших сцену состязания акробата с ребенком, были различимы похоронный звон, хор детских голосов, фортепианная музыка, исторгаемая клавишами, к которым никто не прикасался, а еще — поскрипывание дверей, мелодия шарманки, тиканье часов.

Вместо строгой однородности текста, как, например, в ситуационно близких частях «Заратустры», выдержанных в высоком эпическом ключе, — пестрая смесь сказовых, прозаических, пророческих и даже газетно-репортерских интонаций («в парламентах прослышили что речь идет о важной дипломатической миссии», «из полицейских участков срочно прибыла полиция чтобы удостоить в рапорте личность безумного акробата»).

Ощущение политематизма могла дать «Исповедь» с ее разорванным фрагментарным текстом и внутренним алогизмом отдельных строф. Но это была необычная форма воплощения автобиографической темы. Поэт воссоздавал свою жизнь в ее последовательности, начиная с момента рождения. Но вместо плавного жизнеописания текст фиксировал вспышки памяти, отдельные эпизоды прошлого. Это усиливало роль подтекста, содержательность пауз, вовлекало в сферу восприятия не только высказанное, но и недосказанное, помогало сосредоточиться на главном. «Исповедь» имела четкую диахронную конструкцию, господствовал темпоральный принцип композиции. Ему подчинялась и смена углов зрения. Незвал показывал восприятие мира одним и тем же человеком, но в разном возрасте, даже в младенческом, в первые минуты появления на свет:

...его первый час на свете как девушка теряющая невинность
следующие мгновения подарят наслаждение
а грудь матери станет огромным утром
обращающим нас в глубокий сон...
...наши уста сливаясь с матерью
впервые воплощают любовь...

Затем следовали переживания четырехлетнего ребенка, подростка, юноши, зрелого человека.

Все, в чем «исповедывался» автор, не выходило за рамки реальных событий его жизни, что прослеживается по другим незваловским произведениям. Но в этом варианте автобиографической темы была своя особенность, свой лейтмотив, который помогал автору отобрать и организовать богатейший жизненный материал. Это — мотив любви, понимаемой Незвалом как исток и таинство жизни, как единство радости и страданий, как физиологическое и романтическое тяготение людей друг к другу. Вся сердцевина поэмы — это фрагментарная хроника любовных увлечений поэта, с раннего детства, с пробуждения «непонятных чувств» к маленькой подружке вплоть до недавнего романа, чуть не кончившегося (от избытка счастья) самоубийством. В том, как вскользь, в намеках пишет об этой истории поэт, опуская ее событийную сторону, проявился лирический характер и незваловского дарования, и — конкретно — его «Исповеди». Поэт эпического склада наверняка эффектно описал бы любовную интригу, сделав ее основой текста.

«Новый Икар» Константина Библа, поэта не столько инициативного, сколько блестяще развивавшего инициативы других, это тоже произведение о жизни и поэзии, но отличающееся редкой масштабностью и полиморфностью. Она проявлялась на разных уровнях и была вызвана как пониманием сложности жизни, человеческих чувств, так и стремлением показать безграничные возможности поэзии. Особенности произведения определялись не только свойствами «нового поэтического сознания», но и установкой на демонстрацию этих свойств, манифестационным характером произведения, где буквально с первых же строк были показаны волшебные возможности слова, например, способность сводить воедино разные пространства и времена:

Наступает ночь во тьме корабль вплывает на улицы Царьграда
по теплым волнам пурпурного моря
сейчас ночь и китайский кули спал с лица от голода
сейчас утро и в пальмовой роще поют яванки
сейчас чудный вечер и я стою у опушек желтеющего леса
подняв голову к облакам...

Вымаливая у Бога крылья («Боже дай крылья поэтам/как у ангелов или семечек кленовых...»), поэт фактически просит о том,

чем уже владеет. И нужны они не для бесцельных полетов, а для того, чтобы объять необъятные просторы мира внешнего и внутреннего, привести искусство в соответствие с ними.

З. Пешат писал, что весьма последовательно развивая принцип политематизма, Библ в «Новом Икаре» распространил его и на сферу подсознания («...от зоны сознания, управляемого более или менее четкими маршрутами странствий по Парижу, Библ пришел к зоне подсознания, которое беспредельно»³⁸). Действительно, мысль поэта — свободна, фантазия — безгранична, смена мотивов, ракурсов, стилей гораздо интенсивнее и неожиданнее, чем у Аполлинера. Но Библом в равной мере управляло как интуитивное, так и рациональное начало. От намеченного Аполлинером уровня Библ уходил не только куда-то вглубь души и сознания, но и поднимался в «верхние слои» интеллекта, в сферу осмыслиения общих законов творчества. В «Новом Икаре» происходило не только безотчетное раскрытие яркой поэтической индивидуальности, но и самораскрытие поэзии XX века, гораздо более целеустремленное, чем в «Панихиде» Завады, и более откровенное, чем в «Акробате». Недаром у Незвала слова «поэт» и «поэзия» практически отсутствуют, тогда как в «Новом Икаре» они относятся к ключевым.

Библ довольно близко подошел и к так называемому «автотематизму», хотя процесс творчества еще не стал для него объектом специального анализа. Но в отличие от предшественников Библ уже не рассуждает о миссии и возможностях поэзии, а демонстрирует их, сводя дидактический элемент к лаконичным ремаркам.

Рациональное начало проявлялось и в общей структуре этой лирической эпопеи, делившейся на четыре безымянные части, которые по характеру доминирующих мотивов могли быть озаглавлены «Поэзия», «Война», «Путешествия», «Любовь». Но темы эти пронизывали всю поэму. Условные названия частей отражают лишь тематические акценты.

Несмотря на символичность центрального образа, давшего название поэме, в ней мало отвлеченной символики. В ее темах и образах проступает круг интересов и впечатлений самого автора, ощущающего себя то ребенком, которого ангел-хранитель берег от опасностей и гнева отца, то много испытавшим страдальцем, чья религиозность сменялась богоборческими настроениями. Участник и «живой свидетель огромной трагедии» войны готов был «швырнуть Богу в лицо его глину», поглотившую столько жизней. Мотивируя переходы от мотива к мотиву, от одной интонации к другой (от молитвы к исповеди, от причитания к повествованию, от патетики к иронии), от «ангелов» к «семечкам кленовым», от экзотики к повседневности, поэт подчеркивал свою многогранность, попеременно выступая то «путешественником», то «любовником», то «Ахиллесом», «луенным Пьерро», «обезумевшим барабанщиком», «поэтом смерти», «солдатом», «бродячим факиром», и, разумеется «Новым Икаром»,

«легко парящим в пространстве и времени». Это его главная ипостась. Но легендарный Икар то и дело спускался на землю, превращаясь в пешехода (как в «Зоне», «Святом Копечке», «Панихиде»). Правда и тогда он не терял своих крыльев, не переставал быть вездесущим («...каждый мой шаг даже не торопливый куда-то гонит меня как безумца/ сколько раз за день мне удавалось быть вездесущим/ сколько раз за день мне удавалось как по мановению руки обежать всю Палестину/ и эти стихи бегут в том же ритме/ и эта поэма идет тем же крестным путем...»). Неожиданно вездесущий Поэт превращается в обычного человека. Из экзотических картин начинает быть прозрачный родник детских воспоминаний, нарушающий пышный праздник тропических красок мыслями о мальчишеских играх, о сломанных игрушках, пылящихся на чердаке рядом с пустыми бутылками. Но «отшумевшая соловка», когда-то пleskавшаяся в них, вызывала образ плещущих морских волн, бескрайних просторов, и человек вновь становился Икаром, продолжающим полет.

Обыденность переплеталась в поэме с экзотикой. Но экзотизм поэмы — не литературного происхождения, как, скажем, экзотизм чешского поэтизма, а имеет эмпирическую основу: это чаще всего ожившие воспоминания о путешествии автора на Яву «с кораблем, что привозит чай и кофе» (название сборника 1927 г.).

Эпическое многоголосье в поэме заменялось варьированием разных стилей, особенно интенсивным в «военных» частях поэмы, отражавших масштабы военного бедствия. В эпизод с раненным в голову учителем включалась цитата из стихотворения Врхлицкого. Его «отвечал» доктор, чтобы успокоить бредящего пациента, которому чудилось, что он ведет урок. Классические строфы сменились фольклорными, где озвучивались голоса невест, напрасно ждущих своих женихов. Здесь возникал призрак «того, кто приходит каждую ночь с кровавой раной на виске». А. Погорский видит в нем образ Аполлинера, который был тоже ранен в голову³⁹. Но это скорее романтическая аллюзия, намек на бродячий балладический сюжет (из Г. Бюргера, В. Жуковского, К. Я. Эрбена), помогавший выразить и драматизм времсни, и колорит народной среды, к которой обращался поэт. Фольклорно-романтические сцены переходили в бытовые, будто из реалистического романа («в запертой вилле молодая пани открывает/полированный шкаф красного дерева/просматривает фрак и смокинг не завелась ли моль/чтобы все было в порядке когда вернется Индржих...»). И все венчал образ одинокого пугала в поле, пустынном и тревожном, символ потерь, которые несет война.

Помимо стилевой чересполосицы, для поэмы характерно и чередование разноплановых образов, создававших единый полифоничный стиль. Он хорошо просматривается в оранжировке любовного мотива, где воспоминания сплетались с литературными реминис-

цензиями, библейская символика с элементами вестернов, патетика с лирикой. Любовь приравнивалась к поклонению святым местам и к людоедству, к чему-то первобытно-дикому и одновременно святому. Женские глаза уподоблялись «пасты зевающих леопардов», откуда «выскакивают... дикари», «ожваченные любовью как тропической лихорадкой», а уста — «опасной дороге» где-то на диком Западе («кто пойдет дальше на того нападут индейцы»). Но весь этот ряд знойно-иронических образов завершался «яблоком Евы» и «царем Соломоном». Впрочем и эти библеизмы иронически переосмыслены: на «яблоке вечности», «сущности», «любви» и «вечного проклятия» ветхозаветный мудрец оставляет отпечатки своих зубов.

Один из лейтмотивов поэмы — мотив падения Икара. Но «падение» героя в морские глубины (ч. 2), «головокружительное сальто в вечность» (ч. 3), снова «страшное падение в вечность» и «бросание вниз со скалы» (ч. 4) означают лишь перемены, переходы в другое состояние. В бессмертии Нового Икара утверждалось бессмертие поэзии.

Завершая анализ произведений, относимых к чешским «зонам», следует отметить, что разнообразные свободные композиции возникали не только в результате взаимодействия эпического и лирического начал. Они означали и сближение поэзии с прозой, шаг поэзии в сторону прозы, относились к явлениям прозаизации стиха. Она заключалась как в сближении языка «искусственного» с языком «естественному», так и в расширении пространства стиха. Девиз изящной словесности — писать так, чтобы было просторно мыслям и тесно словам — переиначивается: просторно становилось и мыслям, и чувствам, и словам. Стихотворение по форме получалось гибким, разряженным, экстенсивным. Но возникнал парадокс. Сближение с прозой не приводило поэзию к потере своих природных качеств, а напротив, развивало их. Экстенсивная форма, дав свободу субъекту, перестав стеснять его разного рода условностями, активизировала творческие ресурсы личности, ее мысль, чувства, память, фантазию, интенсифицировала поэтическое сознание. И это хорошо прослеживается по анализировавшимся произведениям.

При эпических объемах, при всей глубине и содержательности, они нигде не сбивались на описательность и декларативность, представляя собой как бы разросшиеся колонии лирических стихов, состоящих, подобно коралловым рифам не из монолитов, а из мельчайших самоценных образований.

Отнести эти произведения к «жанру зоны» можно сугубо условно. ХХ век — век не только разрушения традиционных жанров, но и время создания новых. Однако, возникающие новые жанровые конструкции, оказываются тесно связанными с индивидуальностью каждого поэта и плохо поддаются тиражированию.

Жанр предполагает повторяемость целого ряда устойчивых признаков (формальных и содержательных). В ХХ веке, когда велик

авторитет самобытности, уникальности творчества, когда активны процессы деканонизации искусства, наиболее репрезентативными являются жанры, содержащие минимум обязательных признаков и допускающие множество вариантов (например, «стихотворение», «поэма», «баллада», «роман в стихах» и т. д.). Разумеется, продолжают жить и жесткие («твёрдые») формы (сонеты, rondо, вийоновская баллада, ноны, децимы и т. д.). Но именно — продолжают жить, а не формируются заново.

В эти гибкие жанровые формы укладываются и анализировавшиеся произведения. «Святой Копечек» — это лиро-эпическое стихотворение; «Панихида» — философско-лирическая поэма; «Акробат» — фантастическая поэма; «Новый Икар» — лирическая эпопея.

Уязвимость попыток вывести из «Зоны» особый жанр — видится нам в недоучете свободолюбия и свободомыслия поэтов XX столетия, а кроме того — в расширительном наборе признаков этого жанра, где в то же время не учитываются некоторые характерные формальные особенности «Зоны» (силлабическая основа, парные рифмы). По формальным признакам «Зонс» наиболее близок «Святой Копечек», по некоторым содержательным — другие произведения. С точки зрения политматизма одни вещи до «Зоны» не дотягивают («Копечек», отчасти «Панихида» и «Акробат»), а другие, как «Новый Икар», уходят далеко вперед. Так и должно быть. Воспроизведение всего конгломерата признаков «Зоны» истинным художником (а не имитатором) практически невозможно. Поэтому и не выстраивается в творчестве больших чешских поэтов, действительно вдохновленных Аполлинером, ряд жанровых аналогов его произведению. Их стихи и поэмы воспроизводят и развивают какие-то отдельные тенденции «Зоны», фактически представляя собой своеобразные и неповторимые поэтические конструкции.

Где-нибудь в нормативные литературные эпохи, когда был высок авторитет литературного канона, «Зона», возможно, и создала бы одноименный жанр. В XX в. это мало вероятно.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Ленинград, 1972. С. 4.

² Потебня А. А. Эстетика и поэтика. Москва, 1976. С. 373.

³ Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в.— Москва, 1986. С. 314.

⁴ Nezval V. Dílo XXIV. Praha 1967. S. 131.

⁵ Потебня А. А. Эстетика и поэтика. С. 373.

⁶ Аполлинер Г. Новое сознание и поэты.— В кн.: Писатели Франции о литературе.— Москва 1978. С. 53.

⁷ Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. М., 1989. С. 256.

⁸ Pohorský L. Pásmo // Poetika české meziválečné literatury. Praha 1987. S. 56—57.

- ⁹ Pešat Z. Apollinaireovo pásмо a dvě fáze české politematické poesie.//Struktura a smysl literárního díla. Praha 1966; Pešat Z. Dialogy s poesií. Praha 1985.
- ¹⁰ Pešat. Dialogy s poesií. Praha 1985. S. 138.
- ¹¹ Čelakovský F. L. Ohlas písni ruských. Ohlas písni českých. Praha 1954. S. 108.
- ¹² Ibidem. S. 12.
- ¹³ Аполлинер. Стихи. М., Наука, 1967. С. 23—31.
- ¹⁴ Historia literatury polskiej w zarzysie. Warszawa 1980. S. 430.
- ¹⁵ См. эпиграф 2 к настоящей статье.
- ¹⁶ Балашов В. Аполлинер Гийом.— «КЛЭ». т. I. М., 1962. С. 253.
- ¹⁷ Балашов Н. И. Аполлинер и его место во французской поэзии.— В кн.: Аполлинер. Стихи. С. 247.
- ¹⁸ Балашова Т. В. Французская поэзия XX века. М., 1982. С. 32.
- ¹⁹ Nezval V. Dílo XXVI. Praha 1976. S. 278.
- ²⁰ Kundera M. Veliká utopie moderního básnictví.//Apollinaire G. Alkoholy života. Praha 1965. S. 9.
- ²¹ В кн.: Halas F. Básni. Praha 1957. S. 16.
- ²² Červenka M. Problémy moderního básnictví.//Jak číst poesii. Praha 1965. S. 73.
- ²³ Slovník literární teorie. Praha 1977. S. 270—1.
- ²⁴ Арагон Луи. Надо называть вещи своими именами. В кн.: Писатели Франции о литературе. С. 341.
- ²⁵ Балашова Т. В. Французская поэзия. С. 31.
- ²⁶ Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. С. 258.
- ²⁷ Аполлинер. Стихи. С. 246.
- ²⁸ Nezval V. Dílo XXV. Praha 1974. S. 573.
- ²⁹ Ibidem. S. 40.
- ³⁰ Nezval V. Dílo XXIV. S. 87, 19.
- ³¹ Возможно, были «вынуждены» пройти мимо этого, дабы не запятнать автора подозрением в связях с католической поэзией, официально подвергавшейся в послевоенный период ostrakizmu.
- ³² Nezval V. Dílo XXIV. S. 125.
- ³³ Nezval V. Dílo XXV. S. 268.
- ³⁴ Nezval V. Dílo XXIV. S. 136.
- ³⁵ Václavek V. Tvorba a skutečnost. Praha 1980. S. 380.
- ³⁶ Pešat Z. Dialogy s poesií. S. 149.
- ³⁷ Nezval V. Dílo XXV. S. 274.
- ³⁸ Pešat Z. Dialogy s poesií. S. 151.
- ³⁹ Poetika české meziválečné literatury. S. 72.

ЭНДРЕ АДИ
И НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ МОТИВОВ И ЖАНРОВ
РОМАНТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

Прежде всего следует уточнить, что именно мы понимаем под выражением «романтическая поэзия». Для самих романтиков романтизм «никогда не был отдельным течением, одной только эпохой, как готика, барокко, классицизм. Он содержался для них в множестве течений, в самой истории он не был выделен, поэтому выделить его... составляло задачу, возложенную на филологов и теоретиков из их среды»¹. Соглашаясь с этим утверждением Н. Я. Берковского, мы можем как бы вслед за романтиками прослеживать развитие в данном случае романтической поэзии и после традиционно выделяемой историей литературы эпохи романтизма. Живая романтическая традиция отчетливо прослеживается в искусстве и нашего столетия. Именно ее продолжающееся развитие позволило В. М. Жирмунскому в 20-е годы провести дефиницию поэзии классической и романтической на примере современного ему искусства². Мы воспользуемся некоторыми его определениями, чтобы показать в свете романтизма некоторые особенности поэзии Эндре Ади (1877—1919).

Неоромантические тенденции, оживившиеся в западноевропейских и русской литературах в конце XIX века, приняли в Венгрии в 900-е — 10-е гг. особо выраженные формы. Связь Венгрии с немецкой культурой обусловила сильное влияние на отечественную литературу немецкой романтической школы и в искусстве и в философии. Революционное направление венгерского романтизма было подкреплено авторитетом творчества Шандора Петефи.

Романтическая традиция во многом связана в Венгрии и с давней традицией освободительной борьбы в этой стране. В сознании венгерской интеллигенции живет мысль о том, что предстоит выполнить долг, завещанный отцами, завершить начатое в 1848 году, искупить позор компромисса 1867 года. Это тоже усиливало романтические тенденции в венгерской литературе рубежа веков.

Наиболее ярко они выражены в поэзии Э. Ади. Желание ис-

полнить завещанный долг, принять эстафету пророка нации чувствуется уже в раннем сборнике «Новые стихи» (1905), открывшем, по признанию официального литературоведения, целую эпоху нового венгерского искусства. Сборник открывается программным стихотворением «Я из потомков Гога с Магометом...», предвосхищающим многие тенденции будущего творчества Ади.

Библейская тематика, которая займет позже значительное место в его творчестве и в творчестве близких ему художников, выполняет в данном случае функцию символистическую — указывает на неразрывную связь двух миров: личностного (который включает в себя реалии действительности) и вечного, вселенского, проникающего в первый через знаки, символы, которые поэту дано понимать и расшифровывать. Стена, построенная согласно средневековой легенде Александром Македонским и отделяющая от остального мира проклятые Богом языческие племена Гога и Магога, в сознании автора отделяет как Венгрию от остального мира, так и поэта от непосредственного общения с Вечностью:

Я из потомков Гога с Магогом.
Не достучаться до башен заклятых,
Но одного линь ответа просил я:
Или уже и не плакать в Карпатах?

Чрезвычайно важен для всего дальнейшего творчества Ади будет мотив соотнесения, диалога язычества и христианства. (Позже мы постараемся проследить его связь с тем же мотивом у Петефи и немецких романтиков — Новалиса и Гейне). Но наиболее существенным с точки зрения позиции романтического поэта представляется тот факт, что в своем первом программном стихотворении Ади как бы берет на себя ответственность говорить с Богом от имени народов, населяющих Карпаты. Выбор географических и исторических имен в стихотворении подчеркивает этот аспект:

Верещеке шел я — и слышу доныне
Песни венгерской старинное эхо.
Или у Девеня уж не прорваться
С новою песней нового века?

(подчеркнуто мной — Е. М.)

Верецке — перевал в Карпатах, через который прошли в давние времена основные венгерские племена на пути к территории нынешней Венгрии, а Девсень — (Дивин) — древнее поселение, потом крепость, позже город в окрестностях Братиславы, не покорившийся турецкому нашествию — символ вообще боевой славы.

Оживляя дресьность, приближая ее к сегодняшнему дню, Ади, с одной стороны, показывает себя приверженцем романтической теории историзма, а с другой, явно берет на себя роль романтического поэта Петефи, ставшего в середине прошлого столетия не только национальным героем Венгрии, но символом борьбы за национальное освобождение разных народов. Вспомним хотя бы тот парадоксальный факт, что Ян Ботто вдохновляет на национально-освободительную борьбу (в том числе и против венгров!) словацкий народ, перелагая «национальную песнь» Петефи. Два варианта перевода под названием «Поход» помещено в его сборнике 1851 года среди словацких песен. Ботто был достаточно талантлив, чтобы самостоятельно написать вдохновляющую национальную песнь, но, по всей видимости, он хотел сделать известным словакам гимн революции, который стал единым для многочисленных народов Австрии.

В этом же стихотворении Ади осознает себя не только вождем народов (как и «положено» романтическому поэту), но и вождем новой венгерской литературы, провозглашая ее манифест:

Все-таки, взмывшая горькою птицей,—
Раненой, но и не ждавшей иного,—
Пустасером⁵ заклейменная песня
Будет венгерской, победной и новой!

Перевод Б. Дубина

Здесь же названо слово, имеющее, с нашей точки зрения, непосредственное отношение к определению жанровой особенности лирики Ади. Это слово — «песня». Именно оно, не приложимое к его стихотворным произведениям в узком смысле слова, лучше всего выражает присущую им жанровую свободу. Впрочем, и Берковский употребляет в своей книге тот же термин, говоря об эволюции романтических жанров: «Положительный «абсолютный» романтизм волею исторических судеб все более сводится к чистой лирике — к лирической поэме, к роману, к песне»⁶.

Практически все поэтическое наследие Ади состоит из одних лирических стихотворений. И употребленное в поставленном первым из них слово «песня» (пожалуй, скорее даже «песнь» — «dal», а не «спек», то же слово, что в заглавии «Национальной песни» Петефи — «Nemzeti dal») можно в разных смыслах применить к большинству из них: революционный пафос одних, лирическая задушевность других, даже витиеватая изысканность третьих — все эти качества сменяют друг друга, тогда как неизменным остается одно — поэтическая откровенность. «Сознательная, подчеркнутая поэтическая откровенность Ади была одной из сущностных форм проявления

его бунта против господской Венгрии⁷, — пишет венгерский исследователь творчества Эндре Ади И. Кирай. Для нас в данном случае важно само подмеченное качество, а не проявлением чего оно является по мнению Кирая, так как с нашей точки зрения искренность, непосредственность самореализации художника — эти качества культивировались в европейской литературе прежде всего романтиками, и именно эта тенденция, по-видимому, пронизывает лирику венгерского поэта.

Если искать непосредственные параллели с творчеством представителей романтизма, то можно сказать, что особенно выражен жанр лирического стихотворения, приближающегося к песне, у Гейне⁸. Уже первый его поэтический сборник вышел под заглавием «Книга песен» (1827). Стихотворные циклы занимают наибольшее место в его поэтическом наследии. Среди их названий встречается еще одно, прямо относящееся к «песенному» жанру — «Мифологические песни» (*Schöpfungslieder*), цикл, объединивший стихотворения 1830—1840 гг.⁹. К этому же жанру отсылается читателя и заглавие цикла «Романсеро» (1851). Его дал сборнику стихотворений Гейне 1845—1851 гг. его издатель Кампе, точно уловивший как их трагико-героический характер, так и связь с песнями.

Сам Гейне зачастую называет свои стихотворения песнями. Во втором томе своих «Путевых очерков» он устанавливает преемственность своей лирики и поэтического творчества ранних романтиков, говоря о том, что невозможно превзойти Уланда: «Конечно, это кроткий рыцарский тон, эти отзвуки средневековья, которые раздавались со всех сторон еще недавно, во времена патриотической ограниченности, сейчас затерялись в грохоте новой борьбы за свободу, в гуле общеевропейского братания народов и в горьком ликовании тех современных песен, которые не желают воспевать ложную католическую гармонию чувств и по-якобински безжалостно рассекают чувства ради правды. Интересно наблюдать, как иногда один вид этих песен заимствует у другого внешнюю форму. Еще интереснее, когда оба вида сплавляются в сердце одного поэта⁹.

Жанр песни достаточно размыт и неопределен. При всей несомненности различия песни фольклорной и песни как жанра письменной поэзии несомненна также и их тесная связь. Истоки

* Венгерское литературоведение в основном уделяет внимание связи лирики Ади с французской поэзией, делая акцент на его символизме и модернизме. О близости ее с поэзией Гейне упомянул лишь И. Кирай в своей двухтомной монографии о поэте. Нам же эта связь с «последним романтиком» представляется не менее, если не более важной, и в данной работе ей уделяется значительное внимание.

** Что касается заголовий стихотворных циклов, то представляется даже несколько удивительным, что мы нигде не встретили указания на факт совпадения (совпадения ли?) в названии первого стихотворного сборника Ади (столь важного для всей венгерской литературы) и второго сборника уже опубликовавшихся стихотворений Гейне — «Новые стихи».

этой связи кроются и в столь актуальном для романтиков интересе к фольклору, и во влиянии на романтическую поэзию творчества бардов, и не в последнюю очередь, в характерной для этого жанра синтетичности словесного и музыкального искусства. Впрочем далеко не все «песни» лирических поэтов положены на музыку, точно так же, как часто обретали музыкальное звучание не предназначенные для этого первоначально стихотворные произведения. Тем не менее название жанра указывает на некоторую, возможно, даже подсознательную установку на музыкальность.

Характерно, что даже такой достаточно отчетливо выраженный излюбленный жанр романтической поэзии как баллада тесно связан именно с песней. Литературный энциклопедический словарь отмечает ее сходство с испанским романтом, некоторыми видами русских былин и исторических песен и немецкими народными песнями¹⁰. А. Н. Веселовскийставил вопрос о смешанной генеалогии баллады в работе «Синкретизм древнейшей поэзии и начала дифференции поэтических родов»¹¹. Со своей точки зрения решает проблему двойного генезиса баллады А. А. Гутнин в своей статье в настоящем сборнике.

Широкие, размытые границы песенного жанра дают поэту большой простор его использования. Песня вмещает в себя все оттенки пафоса — от искренней патентики гимна до издевательской иронии. На примере творчества Гейне можно проследить практически всю эту шкалу. То же изменение интонации прослеживается на отношении литературной песни и народной: от искреннего, полного любви воспевания традиций, истории своего народа до иронической издевки над той же историей, как протест против ярко выраженных националистских тенденций в современной политике. Можно проследить линию развития от «Современных стихотворений» Гейне, которые поэт был вынужден выпускать в виде листовок, до зонгов Брехта и далее. Поэзия Ади несомненно занимает не последнее место в этом ряду политизированной лирики.

По всей видимости, Ади и Гейне близки по типу поэтического творчества не только в силу каких-то внутренних качеств, обуславивших их видение мира, но и в силу тех исторических условий, в которые оба поэта, живущие в разные столетия, были поставлены. Жизнь и творчество обоих были наполнены великими политическими и социальными сражениями. То, что оба поэта заняли предельно ангажированную позицию, было, конечно, их внутренним делом, но жизнь обоих пришлась на эпохи, наполненные катаклизмами, и каждая такая эпоха выдвигает своего певца. Совпадением, и то лишь до определенной степени, можно считать отношение обоих поэтов к Франции, ставшей для Гейне второй родиной с 1830 года, и ощущавшейся как вторая родина Ади. До определенной степени — потому что Франция — родина свободы в сознании всех европей-

цев. При этом в творчестве и немецкого и венгерского поэта французские мотивы лишь обостряют мучительную любовь к родной земле. Именно во Франции Гейне, с одной стороны, обращается к немецкой мифологии («Мифологические песни», «Тангейзер»), а с другой, создает сатирическую поэму о современной Германии — «Германия. Зимняя сказка». У Ади же мотивы Франции и Венгрии сливаются в стихотворении «Париж — мой Баконь» (1906). Баконь, местность на северо-западе Венгрии, была прибежищем спасавшихся от службы в австрийской армии крестьян, бетяров, бетяром («Я — Гунний бетяр») называет себя в этом стихотворении Ади. Вполне возможно, что именно воспоминание о жизни Гейне (может, даже не конкретно, но как образ погибающего на чужбине романтического певца-изгнанника) вызвало строку «Не жди, Дунай — у Сены я умру».

Тесно связаны с романтической традицией и мессианские мотивы творчества Ади. Мы уже говорили вскользь о его самоощущении продолжателя дела Петефи в венгерской литературе. Эту линию можно проследить в его лирике. В двух же статьях 1910 года, «Красное и черное» и «Петефи не примиряется», непосредственно видно, с одной стороны, что Ади воспринимал Петефи как романтического поэта, и с другой — что он видел в его поэзии родственную близость с собственным типом мышления. В первой статье — предисловии к сборнику революционных стихотворений Петефи — Ади пишет: «Отбирал я революционные стихи Шандора Петефи, стараясь увлечь читателя их злободневностью и родством (подчеркнуто мной — Е. М.) замечательного этого человека всем нам, кто хоть непросто вымолвить грозное слово — совершает сейчас революцию и в Венгрии»¹². Там же от постоянно подчеркивает пророческую миссию своего литературного предшественника: «Петефи ... был социальной совестью не только Венгрии, а целой эпохи», «нужно заново показать сотням тысяч жаждущих свободы: этот человек был вашим удивительными пророком»; «Петефи ... был пророком наших рано созревших национально-общественных устремлений» и т. д.¹³ Характерно и то, что для Ади Петефи — больше, чем только венгерский поэт, совесть только венгерской нации: «...Петефи — нечто гораздо большее, чем мир мог ожидать от края Дуная и Тисы. И если бы глупцы и подлецы не довели его своей травлей до того, что он бросился на войну и погиб. Петефи наверняка попал бы в Париж (опять французские мотивы! — Е. М.), конспирировал против Наполеона III, написал бы чудесные вещи, а смерть, может статься, встретил на баррикадах Коммуны»¹⁴. Этот намек на Париж как убежище поэта-революционера снова отсылает нас к фигуре Гейне. Но имя его упоминается в статьях о Петефи и прямо: «...как мне нравится, что Гейне он (Петефи — Е. М.) любил больше, чем Гете»¹⁵.

О том, что Ади воспринимал фигуру Гейне как родственную

себе, говорит также его новелла «Язвительный Генрих Гейне» (1906), в котором рассуждающий о ремесле поэта блистательный Гейне предстает перед читателем на фоне тумана, сырости, сумрака (об этих мотивах в творчестве Ади см. ниже).

Опираясь на вышесказанное, мы хотим провести параллель между стихотворением Ади «Предостережение хранителям» (1915) и стихотворением Гейне «Enfant perdu» (1851). В первом мы усматриваем сознательный ответ великому предшественнику, написавшему во время смертельной болезни:

«Где ж смена? Кровь течет; слабеет тело...
Один упал — другие подходи!
Но я не побежден: оружье цело,
Лишь сердце порвалось в моей груди».

Пер. М. Михайлова

Первая строчка этой строфы звучит по немецки более определенно: *Ein Posten ist vakant!* — Пост свободен! Венгерское слово «örgő» («часовой»), соответствующим немецкому «*der Posten*» — «часовой», употребленному Гейне: Забытый часовой в Войне Свободы. Я тридцать лет свой пост не покидал — *Verlorner Posten in dem Freiheitskriege, Hielt ich seit 30 Jahren treulich aus.* Стихотворение Гейне явно обращено к поэтам-потомкам: «но я не побежден: оружье цело, лишь сердце порвалось в моей груди» — по немецки: *Doch fall ich unbesiegt, und meine Waffen Sind nicht gebrochen — Nur mein Herz brach.* (Мое оружие не разрушено — разрушено лишь мое сердце — подчеркнуто мной — Е. М.). «Мое оружье» — у Гейне, разумеется, поэзия, поэтому можно утверждать, что «я не побежден»: для поэзии не имеет значения гибель «моего сердца». Но именно поэтому «последнему романтику» так важно объявить, облечь в слова: «*Ein Posten ist vakant!*» Поэтому же так важно другому романтику, живущему в другую эпоху, в годы первой мировой войны, напомнить о непрерывающейся линии Красоты (поэзии) и призвать ее часовых: «Хранители, на страже будьте!» (Венгерское слово «strázsza» означает «пост».) Не случайным представляется нам и образ вечно живых сердец в этом стихотворении, но отсылающим к разбитому сердце Гейне:

...И все, что было
Прекрасно, и все, кто жили...
Да никогда и не умрут
Ни мертвые и ни живые.
Сердце далекие улыбки
Глядят на вас и стерегут
Средь мутной сиротливой жути.

Пер. Л. Мартынова

(Этот образ не появился в русском переводе, но есть в оригинале: Szívek tavoli mosolya, Reálok néz, aggódva, árván...). Символика войны, оружия, часового, поста, служащая у Гейне для заострения смысла уходит у Ади в подтекст: на переднем плане —

Ночь сыплет звездами. В садах
Сияют светлячков соцветья.
Приходят воспоминанья
О флорентийском прошлом лете
О лидо с залом танцевальным,
Увы, осенним и прощальным,
В дымке зари.

О войне говорят подчеркнутые нами слова в соотнесении с датой написания — 1915 год, Европа охвачена настоящей войной, самой кровавой изо всех, что были до сих пор. О ней же строки:

Ведь жизнь живет и хочет жить,
И не затем дарила столько
Прекрасного, чтобы ее
Сейчас ломало и топтало
Кроваво глупое зверье.

То есть о конкретной войне говорится минимально, назывательно. Тем ярче выделяется на этом внешне спокойном фоне четырежды поводы повторенный призыв: «Хранители, на страже будьте!». В последнем обращении образ хранителей конкретизируется:

Но ночи, сыплющие звезды,
И нынче тоже не позволяют
Забыть о вере человека в Красоту.
И вы, которые стоите хранительно и сиротливо,
Средь этой страшной мутной жути,
Хранители, на страже будьте!

Охраняющие Красоту — один из них, вероятно, «забытый часовой в войне Свободы» Гейне, и как нам представляется, Ади дает на него прямые отсылки в тексте.

Мы уже упоминали о навязчивом фоне серости и сырости в новелле Ади «Язвительный Генрих Гейне», на котором особенно ярко выделяется ее герой. В «Предостережении хранителям» также дважды говорится о «мутной сиротливой жути», окружающей Красоту и ее хранителей (в русском переводе повтор утерян). Мессианское настроение лирики Ади тесно связано с образами болота и сырости. В этой связи эти образы становятся символами, связывающими реалии повседневности с времененной сущностью мира. Поэт-Мессия одновременно и порождение окружающего его болота, из которого он вырастает, и провидец, возвещающий гибель сырости, и сам — причина его будущей гибели, творец нового мира, гибнущий при его возникновении:

Я — свет, окутанный туманом,
Я — воля, что лежит под спудом,
Я — на болоте выросшее чудо...
И я с кроваво-красным стягом
Взойду, быть может, на вулкан огромный
И брошу слово, словно бомбу,
На жалкие осколки и обломки,
И океан греха обрушу...
Но женщина, быть может, засмеется...
И, обезумев, ринусь ей навстречу,
Желая жечь, горя в огне,
И власть проклятого болота
Стократно возрастет во мне,
И я, любовью опаленный
Нырну в червонную волну
И, убивая, утону.

«Видение на болоте», 1905, пер. Н. Горской

Открывающийся в этом стихотворении комплекс символов интересен не только сам по себе, но и как своеобразная увертюра к целому потоку мотивов не только поэзии Ади, но и всей новой венгерской литературы. На поверхности лежат образы болота, гнущейся серости окружающего мира, которым противопоставляется фигура поэта («Я — свет, окутанный туманом»), а также образы кроваво-красного стяга и поэтического слова, подающего бомбой в океан греха¹⁷. Это и творчество самого Ади, и один из основных мотивов прозы Жигмонда Морица (линия забытой Богом¹⁶ провинции, протянувшаяся от его первых рассказов до последней повести «Сиротка», ставшая одним из источников мощного литературного движения «народных писателей»), немаловажное место занимает этот комплекс образов и в поэзии Аттилы Йожефа. Возникающая в этом стихотворении противостоящая серости кроваво-красная гамма предвосхищает этот цветовой ряд практически во всей венгерской литературе начала века, но здесь мы не будем останавливаться на этом достаточно характерном для предреволюционной эпохи символе.

Здесь следует отметить, что, когда мы ранее говорили о недоцененной венгерскими литературоведами связи поэзии Ади с традицией романтизма,— из-за уделяемого ими преимущественного внимания влиянию на Ади символизма,— мы ни в коем случае не хотели противопоставить эти тенденции, так как они не являются взаимоисключающими. Наоборот, В. М. Жирмунский называет в 1920 г. современную ему эпоху в искусстве «неоромантической»¹⁹, говоря о символическом языке поэзии, размывании канонов, жанров, попытках создания синкретического искусства романтиками XVIII—XIX и художниками начала XX века. При этом поэтом-символистом — Баль蒙та, Брюсова, В. Иванова, А. Белого, Блока, М. Кузмина — он относит к романтической традиции²⁰. Там же он касается проблемы мессианского самоощущения творца искусства:

«Романтический поэт чувствует себя не «стихотворцем», а жрецом, пророком, вождем и учителем. Поэзия для него — религиозное «действо», о котором мечтали Вагнер, Скрябин и Вячеслав Иванов, или политическое действие, подвиг и призыв»²¹.

И. Кирай в своей монографии о поэте подробно анализирует мотив мессианства в поэзии Ади в основном в текстовом плане, почти не касаясь идеологических моментов. О. Россиянов, говоря о преломлении ницшеанской идеи сверхчеловека в творчестве Ади, пишет, что употребляя модный термин, поэт вкладывал в него прямо противоположное, нежели Ницше, содержание: «Употребляя его, он подразумевал, по сути, такого Человека с большой буквы, гармоничного или идеального, каким он станет в будущем, в результате исторического совершенствования. В настоящем же ближе всего к нему духовно одаренные подвижники, которые подымают человека «маленького», «толпу» выше, помогая их освобождению. Достойную «сверхчеловека» интенсивность, полноту жизни и дает им эта высокая цель, борьба за людей против стесняющих их преград, а вовсе не мизантропическое «заратустрово самосозерцание»²². По-видимому, исследователь здесь невольно «приукрашивает» философские и идеологические установки творчества Ади, подгоняя их под рамки догматического советского литературоведения с его культом А. М. Горького и соответственно Человека с большой буквы. На самом деле, были, конечно, и у Ади и у его сторонников и мизантропия и заратустрово самосозерцание. Их искусство во многом питалось, особенно до первой мировой войны, и пессимистичностью взглядов Шопенгауэра и волюнтаризмом его последователя Ницше. Иначе и быть не могло в эпоху «Заката Европы», «Сумерек богов». Эти заглавия, ставшие терминами, как нельзя лучше характеризуют мрачноватый отпечаток, сопровождавший расцвет искусств, его «серебряный век» на рубеже XIX—XX вв. в Европе. Подобная духовная атмосфера возникла на фоне общего для ряда стран Западной Европы материального процветания. Оно подчеркнуло контрасты социального расслоения, побуждая людей гуманитарных профессий задуматься над ними. В такой обстановке принцип «искусства для искусства», часто рассматривавшийся как только и исключительно уход от действительности, становится вполне определенной политической позицией. Другое дело, что теория нравственного релятивизма, входившая составной частью в философские системы Шопенгауэра и Ницше, была резко осуждена венгерскими художниками-литераторами, входившими в круг журнала «Ногат» (к которому принадлежал и Ади), после начала первой мировой войны. Недаром Михай Бабич, написавший в 1912 г. «эссе «Философия игры» — апологию философии Ницше,— назвал ее «опасным мировоззрением» в одноименной статье 1918 года²³.

Но тот же мессианский мотив поэзии Ади тесно связан с

другой тенденцией — реалистической, которая как и символизм его, не противоречит романтизму, но даже коренится в нем.

С одной стороны, в венгерской литературе прошлого не было той сильной предреалистической традиции, как в литературе, скажем, Германии просветительский реализм Гете, элементы его в классицизме Лессинга и др. В венгерской литературе романтизм во многом взял на себя функции подготовки реализма, который лишь в начале XX века обрел черты критического, стадию которого многие европейские и русская литературы миновали еще в прошлом веке. Конечно, реализм венгерской литературы почерпнул многое и из просветительских тенденций творчества Чоконаи, и из драматического мастерства Й. Катоны и т. д., но нельзя сказать, что он развивал в основном эту традицию. Он воспринял наивысшее достижение венгерской литературы, а именно поэзию Петефи. Демократизм, народность и романтический пафос его стихов передались по эстафете творчеству Араня, Миксатаа, Ади.

С другой стороны, и сам «чистый» романтизм в его немецком варианте не чужд элементов реализма. Берковский писал об этом явлении: «...романтизм второй и третьей плеяды, романтизм гейдельбергский отчасти, романтизм Клейста и Гофмана в особенности стал приближаться к тому направлению в литературе, которое у нас принято называть критическим реализмом в его классических формах. Эта же тенденция, несомненно, ярко проявилась в творчестве Гейне, который был и романтиком и разрушителем романтизма.

Движение поэзии Ади в сторону реалистических тенденций, но романтически окрашенных, сходных с гейневскими, легко проследить на примере двух его стихотворений: «Венгерские Мессии» (1907) и «Выросшие Христы» (1911). Приведем первое:

Здесь слезы солоне,
Здесь боль невыносимей.
Венгерские Мессии —
Тысячекрат Мессии.

Тысячекрат распяты,
Не обретут бессмертья —
Они лишь наши жертвы,
Всего лишь наши жертвы.

Пер. Н. Горской

К сожалению неудачно переведены последние две строчки, дословно:

Но ничего не смогли,
О, ничего не смогли.

По сравнению со стихотворением «Выросшие Христы», которое будет

частично процитировано ниже, сразу бросается в глаза его трагичность, интонация обреченности, безысходности*. «Выросшие Христы» несут абсолютно иной заряд, утверждая незыблемость веры, понимаемой и как вера в лучшее будущее и как вера в Бога:

Крепнет вера в душе:
невозможное станет возможным,
Из разрозненных царств и миров
Мы единое здание сложим.

В стихотворении «Выросшие Христы» мы снова услышали отзвуки поэзии Гейне, конкретно — перекличку с первой главой его поэмы «Германия. Зимняя сказка». Для простого совпадения, с нашей точки зрения, пересечений слишком много. Сравним:

Ади

Мы готовы создать,
Со Всевышним не споря напрасно,
Для всего человечества рай
Здесь — на этой планете прекрасной.
Мы хотим, чтобы хлеб —
Хлеб стал платой за все униженья;
Мы не ради себя — ради всех
Начинаем сегодня сраженье.
На земле — Рождество.
А Христы все растут, вырастают...
Лейся, Мира Единого гимн
И Брожения песня святая.

Перевод Н. Горской

Гейне

Я новую песнь, я лучшую песнь
Теперь, друзья, начинаю:
Мы здесь, на земле, устроим жизнь
На зависть небу и раю.

А Хлеба хватит нам для всех,—
Закатим пир на Славу!
Есть розы и миры, любовь, красота
И сладкий горошек в приправу.

Вот Новая песнь, лучшая песнь!
Ликуют, поют миллионы!
Умолкнул погребальный звон,
Забыты надгробные стоны!

Перевод В. Левика

Кроме главного совпадения — совпадения тем этих произведений, интересна близость предметных рядов. Она естественно вытекает из общего из обоих стихотворений противопоставления небесного и земного, в котором хлеб открывает ряд земного счастья, заканчивающийся возвышенными, но земными понятиями: у Гейне его «Любовь, красота», у Ади — «красота и правда» (процитированная нами первой строфа по-венгерски звучит:

* Интересно, что в этот же год, когда мировосприятие Ади было окрашено мрачными тонами, в его поэзии появляется некий намек на более определенную жанровую форму, чем просто лирическое стихотворение. В таких произведениях как «Древний Злыдень», «Легенда о святой Маргит» слышатся отзвуки излюбленной романтиками баллады.

Egyre erősebb a nagy Szándék,
Hogy az Istant ne szavakban vitassák,
De adássek meg az Embernek
Itt a Földön minden szépség, igazság.

Мы склоняемся к мнению, что данная текстовая близость, даже если и невольна со стороны Ади, то не случайна. Его хорошее знакомство с творчеством Гейне — непреложный факт, и видимо, в памяти поэта ожил именно тот стихотворный пласт, что был ему наиболее близок в данный момент.

Но эта же тема — «мы здесь, на земле, устроим жизнь на зависть небу и раю» — имеет непосредственное отношение к одному из манифестов романтизма Фридриха Шлегеля: «Революционная воля к основанию на земле царства Божия является нервом в прогрессе культуры и кладет начало современной истории. Все, не имеющее отношения к царству Божию в современной истории — только подробность»²⁵.

В заключение хотелось бы коснуться проблемы мифологизма у романтиков и в творчестве Ади.

С нашей точки зрения, отношение романтиков к мифологии, неоднократно сформулированное ими специально, тем не менее укладывается в уже упоминавшуюся нами формулу Ф. Шлегеля «поэзия поэзии». Миф, насколько помнит человечество,— начало этой «нескончаемой цитаты». Я. Гримм, Ф. Шлегель, Ф. Шеллинг пристально исследовали мифологические первоосновы сознания индоевропейских народов, призывали к созданию новой мифологии. Органично вбрала в себя поэтику мифа поэзия Гейне. Леконт де Лилль и другие «парнасцы» пытаются как бы противопоставить себя романтикам, но «Античные стихи» (1852) и «Варварские стихи» (1862) Леконта де Лилля пронизаны тем же переосмыслением, пересозданием мифа. Этой же традиции во многом следовал Ницше (см. его раннее исследование «Рождение трагедии из духа музыки», 1872). Русские символисты видели в мифе проявление некоей высшей символической реальности и на новом уровне продолжали исследования романтиков, говоря о метафоричности мифа. Из этой бегло очерченной традиции ближе всего Ади была поэзия Гейне и Леконта де Лилля. Последняя параллель неоднократно исследовалась венгерским литературоведением. Что же касается сопоставлений с Гейне, то тут следует прежде всего отметить обращение к мифу в целях раздвижения пространственных и временных границ, укрупнения темы до универсальной (ср. стихотворение Гейне «Валтасар» и Ади «Смерть поэта Катулла») и обратную тенденцию — «упрощения» высокого, например, библейского мифа до бытовой картины, в результате чего снова достигается эффект универсальности, бесконечной повторяемости (ср. 37-е стихотворение цикла «Опять на родине» Гейне: Мычал бычок, кричало дитя, Три светлых царя распевали», перевод А. Блока,— и «Под горой Сион» Ади:

С растрепанной библейской бородой,
Оборванный, озябший и кряхтящий,
Давным-давно уже забытый Бог
Бежал навстречу мне с горы Сион
Осенним утром, мелко моросящим.

Пер. Ю. Тарнопольского

Особое место в творчестве обоих поэтов занимает оппозиция «язычество — христианство». Граничащая с сарказмом ирония Гейне по отношению к библейскому мифу сменяется у Ади горькими ощущением поражения христианства перед силой язычества. По наблюдению И. Кирая, в его поэзии это типологически восходит к теории нового язычества Ницше²⁶. Очень показательно в этом смысле стихотворение «Древний Злыдень» (1907), кончающееся следующим описанием исхода встречи героя с Древним Злыднем:

Язычник, он летит на Запад,
К боям иным, краям чужим,
А я с крестом, с разбитой чашей,
Осклабившись и холдея,
Лежу, сражен и недвижим»

Пер. Б. Дубина²⁷

«Романтизм жил связью национальных почв со всемирным опытом, с «универсумом», как это называли романтики. Когда эта связь слабеет, романтическое движение идет к упадку, исчезает «универсальная прогрессивная поэзия», в лучшие годы романтизма призванная к жизни Фридрихом Шлегелем», — писал Н. Я. Берковский²⁸. Август Шлегель считал романтической поэзией поэзию новоевропейских поантитических народов²⁹. При этом верхних границ он, естественно, не устанавливал. С нашей точки зрения поэзия Эндре Ади — доказательство того, что в начале столетия эта традиция была еще жива и плодотворна.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973, с. 114—115.

² См. н-р, Жирмунский В. М. О поэзии классической и романтической. В кн.: Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.

³ Там же, с. 134—135.

⁴ Литературный энциклопедический словарь. М., 1987, с. 425.

⁵ Пустасер — село, где по преданию князь Арпад, приведший венгерские племена на территорию нынешней Венгрии, созвал первое законополагающее собрание. Националистические демагоги постоянно использовали это слово, разжигая национа-

листические страсти. Поэтому для Ади Пустасер — символ феодальной тупости и застоя, национальной и социальной ограниченности.

⁶ Берковский Н. Я. Указ. соч., с. 148.

⁷ Кираи И. Эндре Ади. В кн.: Э. Ади. Избранное. Будапешт, 1981, с. 14.

⁸ Király I. Ady Endre. Br, 1977. K. 1, 149. о.

⁹ Heine H. Reisebilder//Heines Werke in fünf Bänden, Weimar, 1958. 3. В. S. 456.

¹⁰ Литературный энциклопедический словарь. М., 1987, с. 45.

¹¹ Веселовский А. Н. В: Поэтика. Будапешт, 1982, с. 480.

¹² Э. Ади. Избранное. Будапешт, 1981, с. 472.

¹³ Там же, с. 472—473.

¹⁴ Там же, с. 473.

¹⁵ Там же, с. 479.

¹⁶ Берковский Н. Я. Указ. соч., с. 114.

¹⁷ Ади Э. Избранное. Будапешт, 1981, с. 506.

¹⁸ Ср. название его романа дословно «За спиной Господа Бога».

¹⁹ Жирмунский В. М. Указ. соч., с. 136.

²⁰ См.: Жирмунский В. М. Преодолевши символизм, о поэзии классической и романтической. В: Жирмунский В. М. Теория литературы..., а также: Он же. Два направления в современной лирике. В кн.: Жирмунский В. М. Вопросы теории литературы. Л., 1928.

²¹ Жирмунский В. М. О поэзии классической и романтической, с. 137.

²² Россиянов О. К. Реализм в венгерской литературе на рубеже XIX—XX вв. М., 1983, с.

²³ Babits M. Játékkfilozófia.— Nyugat, 1912, nr. 12; Babits M. Veszedelmes világnezet.— Nyugat, 1918, nr. 9

²⁴ Берковский Н. Я. Указ. соч., с. 151—152.

²⁵ Fr. Schlegels Jugendschriften, hg. von J. Minor, Bd. II, Wien, 1882. S. 239.

²⁶ Király I. Ady Endre. K. I, 152 о.

²⁷ Подробнее о проблеме мифологизма в творчестве Ади см.: Maszlenikova J. A. Nyugat első nemzedéke és a XX. századi európai irodalom/Gondalatok a mitosz-problematikáról/. III. nemzetközi hungarológiai kongresszus. Szeged, 1990.

²⁸ Берковский Н. Я. Цит. соч., с. 143.

²⁹ A. W. Schlegel. Berliner Vorlesungen. Bd. 3. S. 14.

ЭКСПРЕССИОНИСТСКАЯ ЛИРИКА ЛУЧИАНА БЛАГИ

Среди тех художественных явлений в румынской литературе первой половины XX в., которые вызвали наибольший интерес и резонанс, поэзия Л. Благи занимает несомненно одно из самых видных мест. Оригинальность, сложность его творчества, существенно обогатившего румынскую поэзию XX в., обусловлена гармоническим соединением казалось бы трудносочетаемых аспектов: обращением к народной традиции и неустанным поиском наиболее современных, близких и родственных модернизму средств выражения.

Первое и особенно второе десятилетие XX в. в румынской поэзии — это период возвращения к «эстетическому состоянию», освобождения лирики от всего нехудожественного, от диктата идеологии, столь характерного для господствовавших в то время таких литературных течений как сэмэнэторизм и попоранизм. Прямыми следствием этой новой волны «чистой поэзии», поднявшейся под знаком модернистских исканий, было и обновление стихотворных форм. Румынские поэты начинают искать и использовать ритмическую прозу, неровный стих, полиритмию, верлибр. Именно результатом подобных поисков и явились значительные жанровые сдвиги в творчестве многих крупных художников первой половины XX в. Так, у Т. Аргези появляются «псалмы» и философские медитации, у Э. Исака — стихотворения в прозе, у И. Микулеску — баллады, у И. Вини — авангардистские элегии, у И. Воронки — «пиктопоэзия», у С. Панэ — «прозопоэмы» и т. д. Немалую роль во всех этих процессах в румынской литературе сыграло движение экспрессионизма¹.

В Румынию экспрессионизм приходит прежде всего через театр. В немалой степени проникновению его в страну способствовали тесные связи с немецкой культурой, интенсивно осуществлявшиеся в Трансильвании, в которой, как известно, ее влияние было особенно сильным. Позднее в круг внимания румынской прессы входит немецкая экспрессионистская поэзия и проза. В 1924 г., когда в Берлине говорят уже о кризисе немецкого театра, на румынской сцене ставят пьесы Ведекинда, Кайзера, Стриндберга. Создаются

группы театроведов («Поэзис»), которые и видят своей задачей ознакомление румынского зрителя с западно-европейским, в том числе экспрессионистским, театром.

Что касается литературных кругов, то следует отметить, что в Румынии в пору активного развития экспрессионизма, намечаются две разновидности этого течения: одна, представленная авангардистским журналом «Контимпоранул», стремилась использовать экспрессионистские элементы в русле своих новаторских поисков, другая, литературной цитаделью которой был журнал «Гындирия», и к которой принадлежал Блага, примеряла возможности экспрессионизма к своим традиционалистским задачам. Сами представители этих групп, среди которых такие как А. Маниу, Ал. Филиппиде, А. Котруш, Б. Фундояну, Ф. Адерка, И. Кэлугару и др., выделяли в литературе и искусстве «экстенсивный» экспрессионизм, «кокетствующий» с кубизмом (И. Виня, И. Воронка в Румынии) и «интенсивный», или истинный, т. е. подлинно духовной ориентации (В. Кандинский, В. Клее). Из представителей второй группы на особое место ставилось творчество Ф. Верфеля.

Лучиан Блага (1895—1961) является, пожалуй, одним из тех немногих румынских поэтов, кого безоговорочно относят к экспрессионистам. Однако его нельзя назвать в полном смысле слова приверженцем этого течения. В творчестве Благи можно обнаружить переплетение различных художественных элементов, обусловленное и неоднородностью литературной среды, в которой он формировался и творил, и, конечно же, глубиной и сложностью его поэтической натуры.

Блага писал стихи, прозу, пьесы. Немало у него работ, посвященных истории культуры, проблемам эстетики, живописи, театра. Значительную часть наследия поэта составляют его философские труды. Из стихотворных произведений, включенных в двенадцать сборников, созданных за период с 1919 по 1960 годы, нас будут интересовать — в рамках темы данной статьи — преимущественно те, которые так или иначе отражают увлечение Благи экспрессионистской поэтикой и позволяют проследить изменения в жанровой системе румынской поэзии, происходившие под влиянием модернистских воздействий. В основном это стихи, написанные в 20—30-е годы.

Поэзию Благи недостаточно рассматривать, на наш взгляд, в обычном «эволюционном» ракурсе: дебют — накопление опыта — творческая зрелость. Стихи его настолько неординарны, многозначны, философски зрелы² с самого начала, что их никак нельзя выстроить по некоей иерархической лестнице, применяя к ним качественные степени сравнения. Это отнюдь не означает однако, что поэт выступает как бы в застывшем, раз и навсегда заданном творческом пространстве. С годами развивались и обогащались темы, менялся художественно-философский подход к ним, сама форма передачи поэтической мысли.

Именно поэтому произведения Благи сразу же привлекли пристальное внимание широкого круга именитых критиков его времени. Появление в 1919 г. первого сборника стихов «Поэмы света» вызвало неоднозначные оценки. Особенно много споров возникло вокруг вопроса об отнесении поэта к тому или иному литературному течению. Произведения трансильванца, обозначившие новую струю в румынской литературе, не вписывались в традиционное «трансильванское» художественное сознание, утверждавшее в человеке здоровье начала душевного равновесия, строгой морали, практического рационализма. Долгое время нацеленная на социальные темы, сосредоточенная на решение сиюминутных жизненных задач, трансильванская поэзия оказалась повернутой лицом к проблемам человека, жаждущего постичь смысл мироздания, его скрытую сущность. Развенчание образа борца за социальные и национальные права, воплощенного Дж. Кошбоком и А. Котрушем, обусловила тематический сдвиг из области исторического прагматизма в область чисто лирическую, провидческую³, трансцендентальную. При этом Блага, воспитанный на достижениях западной и прежде всего немецкой культуры, не игнорировал и лучшие образцы румынской философской лирики, особенно М. Эминеску.

Один из первых критиков поэта Г. Герота, расценивший его стихи как символистские, видел в них «разрыв душевного равновесия, сильный акцент на разум в ущерб чувствам и желаниям», что составляет суть символизма⁴. Действительно, в определенной степени можно было говорить о связи поэзии Благи с символизмом, имея в виду свободу конструкции стиха, более глубокую значимость образов, построенных на законах символистской поэтики, противоположных многословности, логическому порядку, рассудочности.

С первых же стихов Благи внимание критики сосредоточилось на вопросе об «интеллектуализированности» его поэзии. Е. Ловинеску, отнесший Благу к представителям модернистской поэзии, свел его образы в результате довольно поверхностного анализа к простой схеме. Критик считал, что символистская интеллектуализация чувства обедняет лирику⁵. Между тем в стихотворениях Благи речь шла отнюдь не о голой абстракции, общих идеях, составляющих объект философии; поэт стремился проникнуть в существенные глубины явлений. Блага показал, что модернистское искусство располагает богатыми поэтическими возможностями: обнажая тончайшие оттенки чувства, оно отнюдь не обедняет лирику, а напротив, обновляет и возвышает ее.

В своих оценках крупнейшие румынские критики⁶ упускали важнейший аспект творческих поисков и достижений Благи, их «сопричастность» к экспрессионистическим поискам поэзии XX в.

Экспрессионизм стал близок Благе тем, что отвергал прежде всего описательность. У поэта возникала необходимость в новом открытии мира, новом уровне его видения и понимания явлений

бытия. Отсюда — вскохватывающая субъективная интерпретация действительности, реакция против рационализма. В этих условиях одним из постоянных его ориентиров становится «идеалистическая координата, а- или анти-рационалистическое»⁷. Как и экспрессионисты, Блага исходит из мысли, что искусство не только отображает жизнь, но и дополняет ее, как бы позволяя человеку увидеть свой облик в вечности, возвышающейся над вихрем истории, над бренными человеческими делами и заботами, облик, обращенный к высшей жизни, к космосу, вселенной.

Связь с космическим, безграничным, смешение реального и сверхъестественного — вот стихия экспрессионизма. В отличие от классицистов и романтиков, которые различными средствами тоже стремились передать суть, идею явлений и тем самым порой уход от действительности, экспрессионисты поднимаются в еще более абстрактные сферы. «Интерес переходит от детали к сути, от данности к проблеме, от конкретного к абстрактному, от близкого к трансцендентному»⁸. Главное для них — передача сути явлений в виде абсолюта, т. с. абстрагирование от их конкретной специфики, от их видовых проявлений, выход в область, находящуюся «по ту сторону добра и зла». Действительность же воспринимается как некая маска, скрывающая душу вещей, и усилия художника направлены на то, чтобы устраниить любую явную видимость и дать слово духу.

Уже первый сборник Благи «Поэмы света», насыщенный сложными образами, новой метафорикой, философскими размышлениями, как раз и иллюстрирует это. Поэзия в них подобна заточенной душе, жаждущей радости, стремящейся слиться с беспредельностью. Навсегда увлечениями Благи, образами восточной философии идея тела, в которой скрыто божественное, требующее — ритуального, обрядового — освобождения (по примеру действия Брахмы, созидающего некие организмы-крепости, в которые он входит и поселяется, — что получило развитие и в дionисийских культурах), предстает в сборнике основой для иллюстрации смыслов бытия, мировых истин, которые также требуют своего освобождения, выхода наружу.

В «Поэмах света» просматривается стремление поэта не ограничиться «земным» пространством, а войти в космическое состояние. Отсюда макрокосмические импульсы, жажда космического парения:

.....
Земля, дай крылья мне,
стрелой хочу я стать, чтоб рассекать
бездненные пространства,
и видеть вокруг одно лишь небо,
и сверху небо,
и небо подо мной,
.....

«Хочу играть!» *

* Здесь и далее перевод наш.— Н. О.

Поэт стремится к саморастворению, к полному слиянию с природой. Он, можно сказать, используя его же слова о Ван Гоге, «заставляет природу жить несвойственной ей жизнью, присваивая ей свою душу»⁹. «Опьяненный миром» («Свет рая»), поэт ощущает себя в органической связи со вселенной, он живет на ее волнах, слушает землю, которая ему «отвечает», обращается к звездам. В единении с бесконечностью, с божественным переосмысливается и чувство любви:

На пике.
На вершине. Лишь мы вдвоем.
Так всегда: когда с тобой я
чувствую себя невероятно близким
к небу.

.....

«На вершине»

.....
Покров непроницаемый скрывает вечность в бездне.
Никто, никто ее не видит —
и все ж ее находит каждый,
как нахожу твои я губы в темноте,
любимая моя, средь ночи, когда мы шепчем
тайно великие слова о смысле жизни.

«Вечное»

Стихи первого сборника олицетворяют собой дионисийский восторг и ликование поэта, от голоса которого, отметим сразу же, будут присутствовать и во втором сборнике «Шаги пророка» («Придите ко мне, мои други!»), так же как желание слиться с космосом, морями, землей, горами («Дайте мне тело, горы»).

Но параллельно с «шумным ницшеанством» (Дж. Кэлинеску) в «Поэмах света» присутствует ощущение непрочности земного бытия, мимолетности счастья. Не случайно бросается в глаза повторяемый часто вопрос «cine șiie?» — «кто знает?» («Дуб», «Тишина»), он будет встречаться и во многих последующих циклах. Даже там, где поэт, казалось бы, столь светло воспевает жизнь, возникает противопоставление: «смеюсь я солнцу» («Свет рая») и — ожидание смерти:

.....
Жду, когда закатится мой день
и заря моя закроет веки,
своих жду сумерек, и ночи, и тоски,
чтоб предо мной затмилось небо все
и звезды чтоб во мне взошли,
те звезды,
которых никогда еще
не видел я.

«Меня ждут сумерки»

Интонация некоторой неуверенности и растерянности в ожидании ночи, в преддверии конца жизни («Так это смерть у изголовья моего?//И при лунном свете//перебирает не она ль мои седые пряди?»/«Дрожь»/), сменяется в последующих сборниках более твердым и откровенным призывом смерти с оттенком настойчивости и отчаяния: «приди конец» («Человек склонился над краем»), «умертвите мне душу» («С небес лебединая песня пришла»),

Двери земли распахнулись.
Дайте мне ваши руки к исходу:
ангелы пели всю ночь,
в лесах они пели всю ночь
что счастье в смерти.

«Благость осень»

Итак, мотивы смерти и тоски достаточно часты в сборнике, и говорить (как это делало большинство рецензентов) лишь о дионисийских и буколических мотивах в нем — не совсем верно. Ритм жизни звучит у Благи в унисон с трепетом смерти. Но мотив смерти имеет у него (хотя и не всегда четко выраженную) экспрессионистическую окраску: смерть — это не страшный уход в небытие, в ничто, а переход в иную ипостась — космическую, это опять же слияние с вечностью: растворение в ней есть продолжение существования. Или — более обобщенная — мысль поэта: состояние смерти собственно и отличается от состояния жизни лишь более полным растворением «я» в безграничности космоса.

Изменение характера мировосприятия естественно приводит поэта-экспрессиониста и к изменению, в том числе к усилению, экспрессивности форм и средств выражения. Он пытается передать формальными средствами то, что романтикам в свое время удавалось выразить, акцентировать содержанием.

Как и романтизм, новое явление привносит «смешение жанров»¹⁰. Экспрессионистская поэзия — это в основном лирическая поэзия. Но в противовес сентиментальному и сладковатому лиризму, она развивает свой лиризм, бунтующий, взрывной, лиризм сверхчувствительной и анархической души, которая находит покой лишь в

глубокой гармонии космоса. Это поэзия крика, экстаза, и она требует бурных выражений, необычных слов, непривычных сочетаний, пренебрегая, «сметая» или переиначивая синтаксические нормы, ломая принятый языковой строй. Сам поэтический язык художника, следующего за взрывом и интенсивностью своих чувств, строится таким образом не на формальных законах, а на дисгармонии.

Уже первый сборник Благи «Поэмы света» и свидетельствует о стремлении молодого поэта использовать в своем творчестве те широкие возможности, которые открывал экспрессионизм. В нем намечаются те особенности фоники, ритмики, метрики, строфики, те образы, мотивы и сюжеты, которые и составляют своеобразие жанровой системы стихотворений Благи. В этой системе преимущественное место уделяется, мы бы сказали, философско-пейзажной медитации, в которой нагрузку несет индивидуализированное умозрение, направленное на постижение сокровенных закономерностей бытия.

Показательна лексико-семантическая наполненность произведений первого сборника, как бы характеризующая доминанту поэтического обращения. Многократно используются слова (часто вынесенные и в названия стихотворений): земля, солнце, небо, ночь, свет, лунные лучи, звезды, горы, воздух, ветер, как постоянные элементы мира, как пространство неисчерпаемой жизни.

Останавливаясь в области «чистых ощущений» — спонтанных, сиюминутных, рисуя картины «физического свойства», Блага как бы открывает для себя и возможности импрессионистской интерпретации. К этому он приходит не без влияния художников-импрессионистов. Рассуждая о живописи, Блага удивительно метко очерчивает контуры импрессионизма: «Взгляните на картину Мане, Моне или Ренуара: сад, куст сирени, бег лошади или обнаженное тело. Реальное на этих картинах теряет свою материальность, предметы теряют свою устойчивость, все растворяется в игре света, все есть только и только расплывчатое ощущение. Линия растворяется в тени. Тень становится отражением цвета... Материя исчезает. Так же как и предметы»¹. Эти слова вполне можно отнести к импрессионистским стихам самого Благи, в которых расплывчатая размытая реальность, смутные, неопределенные образы дают такой же эффект, как если бы читатель видел перед собой не строки, а картину. Импрессионистические элементы присутствуют, например, в стихах о Пане в сборнике «Шаги пророка» (1921), в которых своеобразным смешением гейневской лирической иронии, метерлинковской символики Блага передает действия языческого божества природы. Импрессионистская размытость служила Благе как бы ступенью к освоению такого способа поэтического отражения, в котором сочетались, с одной стороны, конкретное обозначение предметов и реалий внешнего мира, с другой — явления трансцендентного порядка.

Можно утверждать, что на этом этапе творчества импрессионистские поиски соприкасаются у Благи с экспрессионизмом, вернее

сказать, «переливаются» в него. Импрессионизм и экспрессионизм в данном случае объединены спонтанностью и моментальностью «выдачи», «выхлеста» ощущений, исключающих всякую организованность и осложненность. Но если первый спокоен, то второй — всплеск, внезапность, если первый заземлен, стихия второго — вселенская бесконечность.

В сборнике «Шаги пророка» поэт продолжает воспевать жизнь, природу, но строки его пронизаны порой чувством безнадежности, страха и неуверенности. Здесь видна попытка защитить человеческую душу от материального мира. В стихах этого сборника ясно просматривается предвосхищение будущих тревог и волнений. «Шаги пророка» отличаются новым лирическим тоном, менее экспансивным, взрывным, более созерцательным и, по сути, более близким поэтической структуре Благи. Не оптимизм и жизненный восторг характеризуют здесь лирическую канву, а усталость, некий умиротворенный пессимизм:

.....
Лежу в тени маков
без желаний, без угрызений и покаяний
и без устремлений, я только тело
я только глина.
.....

«В поле»

Я был такой усталый и страдал.

.....
Я был такой усталый
от весен
и от роз,
от молодости
и от смеха.
.....

«Колыбель»

Одной из отличительных черт экспрессионистского движения было бегство от реальности, бегство в атмосфере всеобщего нигилизма, вызванное самим временем, как результат неоправданного расходования человеческих ресурсов, жесткого давления цивилизации. В творчестве Благи эта черта получает своеобразное преломление. Все большее место в его поэтике занимают понятия, отражающие изначальную тьму, из которой вышел мир. Мгла, ночь, сон наравне с днем, светом широко используются в образной системе Благи. Поэт словно жаждет вернуться в первоначальную ночь, в сон, который напоминает спасительную теплоту материнской груди, он не хочет видеть свет, ему от него больно:

.....
Боже, отними мое зренье,
или, если ты в силах, затми мне глаза
завесой,
чтобы не видел я больше
ни цветов, ни неба, ни Евы улыбок и ни облаков,
ибо знаешь — их свет меня мучит.

«Слезы»

.....
О, душа.
Сокрыть бы мне тебя в груди моей
как можно глубоко,
чтобы даже света луч тебя там не настиг.

«Осенние сумерки»

Поэт не только выражает жажду вернуться в мир изначальной тьмы, он использует элементы ночи для описания героев. Очень часто таким образом создается соотношение компромисса между дневным и ночным, словно глубокое слияние со светом может осуществиться лишь через тьму, т. е. в пространстве, в котором четкие линии индивидуальности как бы тают, стираются, исчезают в подвижной субстанции космоса.

Но «космизм» лирики Благи отнюдь не уводит его от тем «земных». Более того, поэт выступает против отдаления человека от его матери-земли. В первых двух сборниках — призыв к слиянию с природой, мысль об ее изначальной чистоте, надежности, способности приютить, уберечь, дать отдохновение. Лишь на лоне природы человек живет в гармонии с миром, с которым связан магическими нитями. На этом фоне особенно ощутим грех большого «беспощадного» («fārā milā») города, в котором человек теряет изначальное, данное ему природой ощущение жизни. Эта тема глубоко раскрыта в стихотворениях «Плуги», «Рабочий», «Душа села» — «Я верю: вечность родилась в селе». Современный город является для Благи, как и для всех экспрессионистов, искусственным монстром, всепожирающим, погибельным. В нем человек живет словно в карцере, действуя пассивно, как робот. Сама оппозиция человек (в его изначальной сути) и цивилизация (в ее содомном, городском аспекте) несет в себе апокалиптическое разрешение.

Наступление цивилизации, отчуждение человека от природы скрывают в себе некую таинственность и в то же время угрозу. Так Блага подходит к теме, составляющей лирическое ядро экспрессионистской литературы. Дух, разум привносят в природу страдание, дают понять, что движение — это в сущности смерть, «великий переход».

«Великий переход» (1924) — так и назван третий сборник, которому предпослан и соответствующий эпиграф: «Останови переход. Знаю, что там где нет смерти, нет и любви,— и все же прошу тебя: останови, боже, тот час, которым выверяешь наше разрушение». В нем еще пронзительнее передано ощущение отчаяния, заброшенности, тревоги перед неизбежным концом. Поэт обнаруживает неистребимую тягу к абсолюту смерти и тайны, он возводит их (как, впрочем, и в первом сборнике) в космическую плоскость.

Блага тем самым выступает певцом конца мира, певцом «метафизической печали». Весь современный мир выглядит обреченным и, вероятно, поэтому ожидание смерти, призыв ее звучит во многих стихах. В сущности весь цикл так или иначе насыщен апокалиптическими мотивами, что дает право говорить не о дионисийском, а об апокалиптическом экспрессионизме Благи¹². Автор цикла распространяет катаклизмы на весь неохватный мир. У катаклизмов нет конца, они делятся бесконечно, заставляя распадаться сами небесные порядки.

Некоторые румынские критики (П. М. Балш, например) утверждали, что эволюция поэта к метафизической печали означала отказ от самого экспрессионизма, однако анализ показывает, что это не так. И в последующих сборниках Благи под внешней оболочкой застывших линий «метаформа» остается по своей структуре динамичной, т. е. экспрессионистской. Почти в каждом стихотворении скрыта такая динамическая «метаформа» — маленькая сказка, действие-рассказ, в которых все время что-то происходит. Поэт широко использует фольклорный материал, элементы ересей, тайных верований, магических обрядов, придающих особый динамизм и драматизм его образам. В сущности на фольклорной основе он создает собственную мифологию, пронизанную экспрессионистическими духовными веяниями. Вместе с тем подобное сочетание обогащает новыми типовыми чертами и жанровую систему поэта.

Специфически национальная окраска, воссоздание атмосферы баллад, заговоров, плачей, дойн — жанров румынского фольклора, познание изнутри особенностей их конструкций — все это характеризует и сборники «Хвала сну» (1929), «На водоразделе» (1933), «В чертогах печали» (1938). Они отличаются от предыдущих сборников и с точки зрения формальных средств выражения. Рифма, которая некогда столь упорно изгонялась и возникала в редких случаях, используется здесь все чаще. Но ритмическая неопределенность, вариантность остаются. Они по-прежнему — органичная необходимость. Это не мешает, не давит «на извилистую дорогу мысли. Отсюда эта совершенная идентичность между глубиной и формой, между стихом и мыслью, между ритмом и чувством»¹³. От формы свободного стиха, «разорванной» ритмики Блага все больше переходит к классическим размерам, сохраняя, однако, и углубляя «модерность» выражения.

Так, используя экспрессионистскую эстетику, Блага осуществляет оригинальный синтез ее с традиционализмом. После заката символизма, ярко воплотившегося в Румынии в начале XX в. в творчестве А. Мачедонского, и сэмэнэтизма, возможности которого исчерпывались, именно в поэзии Благи реализуется стремление румынской литературы найти свое специфическое место в мировой культуре, соединяя экспрессионизм с использованием местных традиций, веврований, накопленных народным гением богатств.

Разумеется это не означает, что Блага отказывается от экспрессионистского мироощущения. Один из примеров тому — стихотворение «Сентябрь» (сборник «На водоразделе»), в котором использованы образы немецкой экспрессионистской лирики. В сыром мху поэту видятся давно ушедшие сцены, «стертыес» впечатления молодости. Для него настало время мертвых иллюзий, сго «омертвляет» даже лес с его пастушьими трубами. Утеряна вера, и ничто не вызывает радость жизни.

Одной из стержневых мыслей сборников «На водоразделе» и «В чертогах печали», смягчающей печаль и тревогу поэта, является его глубокое убеждение и своего рода утешительный вывод: небытие, на которое обречен человек, это тоже мир, откуда он пришел. В сущности, поэт стремится обрести равновесие в себе, найти успокоение во всем, что есть: «...как низко склонился лоб//некогда жаждавший взлета!» («Вчерашний свет»). Отсюда новый характер стиха — классически медитативный, элегический. Символическое возвращение к свету на означает просветления, звезда, падающая с неба в сад, жжет руки поэта, мир не окутан больше мглой, а управляем одной невиданной болью: «В мир вошла боль, //без лица и без имени». («Боль»).

Уже сборник «Хвала сну» заставил критику говорить — о полной или неполной — вписанности Благи в традиционалистское течение. (Вспомним, что круг журнала «Гындиря» выдвигал именно традиционалистские ориентиры). Этому прежде всего, видимо, и способствовало изменение колорита стиха (о котором шла речь выше), соединение поиска современных средств выразительности с использованием живой традиции народного творчества, неустанным обращением поэта к тем интонациям фольклора, которые открывают самые разнообразные оттенки душевных состояний.

Сам Блага утверждал, что произведения сборника «Хвала сну» возобновляют связь с глубинами народной души, не испорченной ни романтизмом, ни натурализмом, ни самим традиционализмом. По мнению Благи, восприимчивость к экспрессионизму является как бы прирожденным качеством румынской духовности. Именно в народном искусстве, которое подчас абстрагировано от индивидуального и типического, существует предрасположенность к экспрессионистским элементам. Передавая явления в синтетической,

суммарной, т. е. сущностной форме, оно отвечает таким образом потребностям человеческого духа.

В сборнике «Хвала сну» поэт нащупывает тайные связи между объектами мира, туманно расчлененными во временном пространстве, отмеченными все той же печатью метафизической грусти. Процесс одухотворения жизни здесь более ощутим. Поэта преследует тоска по раю, он пытается преодолеть земное пространство, проникнуть в потусторонние пейзажи, войти в прародительскую глубину: «Во мне кровь моя словно волна//течет из меня//обратно в родителей». («Сон»). Мир видится Благе как «распадающийся рай» (*«paradis īn destremare»*). Он рисует хаос первого дня творения, невозможность возвращения к первоначальному смыслу, неспособность человека переживать реальность как космический порядок, в котором частица подчиняется закону целостности. Своеобразным эпиграфом к сборнику могли бы послужить строки из стихотворения «Отрицания»: «Везде печаль. Отрицание. Конец.»

Стихи, объединенные под названием «Хвала сну», так же как и некоторые более ранние, являются важным этапом драмы познания, ибо сон — как божественное состояние — означает для поэта тот же путь познания, пророчества (и разве сон эмбриона, защищенного материнской утробой, не есть олицетворение райского существования?). Сон, по мироощущению Благи — более сложная форма существования человека, чем дневное бодрствование. Там на престоле душа, т. е. то, что и является предметом поэзии. Сон связан с тайнами души и мира (а с другой стороны и в то же время — со смертностью человека, т. е. великим переходом: «Словами, зажатыми в устах//я пел и еще пою великий переход//сон мира...») (*«Биография»*), а обращение к тайне — это путь их познания. Сон способствует проникновению за пределы реального, приближает человека к потустороннему и к его духовному миру, исследование которого и есть цель поэта, «склонившегося над вопросами мира» (*«Письмо»*). Разумеется, цель эта реализуется не средствами научного рационализма (рационализм, по мнению Благи, относителен: он дает возможность выявить истину, отыскать информацию лишь о явлениях, взятых или рассматриваемых изолированно), а средствами поэтического мышления, позволяющего искать и находить в действительности, минуя обычный порядок вещей, совпадения и сходства, отличия и контрасты.

Поэзия для Благи не есть просто игра образов и средство выражения чувств. Она в первую очередь поиск новых смыслов и значений, мистическое толкование жизни, откровение, экстаз, интуиция. Поэзия таким образом и обретает значимость средства познания. Используя средства «экстатического интеллекта», Блага обращается к области «минус-познания»¹⁴, в которой тайны не высветляются, а наоборот, усиливаются и тем больше, чем больше их стремятся раскрыть. «Наш долг по отношению к истинной точке

зрения заключается не в том, чтобы ее объяснить, а углубить ее так, чтобы превратить в еще большую тайну»¹⁵, — писал Блага. Лирический акт превращается у него, следовательно, в трагическое приключение духа и сознания, которое открывает поэту дисгармонию мира и заставляет пережить внутренний неразрешимый кризис. Можно видеть, насколько близко такое высказывание воззрениям французских символистов (ср.: мысли Бодлера, который считал, что художник призван раскрывать таинственные знаки космоса, или, скорее, должен фиксировать смыслы, чтобы оставить их еще более непроницаемыми, или Ж. Мореаса, рассматривавшего в качестве предмета искусства «высшую реальность», лежащую за пределами возможности познания).

Итак, тайна (однако не таинственное, как это было у Рембо, Малларме или Бодлера) в поэтике Благи играет роль важнейшей субстанции поэзии. Культивируя тайну, он не выступает против рационализма и разума вообще, не замыкается в область оккультного, не впадает в мистику. «Я не давлю венец чудес, // Я не убиваю разумом тайну», — говорит Блага в одном из своих стихотворений именно потому, что убежден: человек может быть творцом, лишь отказавшись от абсолютного познания. «Существует ли большее понимание, чем — непонимание?»¹⁶. Этим вопросом Блага как бы открывает неограниченный простор воображению, недоступный рациональному познанию. Иррационализм, скрытый в этом вопросе, как и в поэтическом ответе на него, присутствует в каждом образном сравнении, нелимитированном реальными взаимосвязями явлений, отличном от четко рационального сравнения. «...именно иррационалист владеет логикой более свободно и более созидательно»¹⁷, — утверждал поэт.

Поэтика тайны и иррационального получает у Благи со временем все большее наполнение, а их источник он ищет зачастую в ста-родавших эпохах и началах истории. Из своего городского механизированного настоящего поэт обращается к эпохе мифов. Вот почему в его циклах встречаются мотивы языческих мифов, связанных с Дионисом, отражающих радость и полноту жизни, или богом Паном, символом растительной природы. От языческих он переходит к мифам христианским, и героями его произведений становятся Христос, дева Мария, св. Георгий. Миф для поэта — своеобразная точка опоры. В мифической форме, в «магическом познании» он ищет объяснение жизни. Тяготение к мифу — это собственно выражение стремления к сущностному (то, что в философии соответствует понятию метафизического). Не случайно Блага напишет в 1947 г., как бы в ответ на открытие Эйнштейна: «...с точки зрения философской утверждение, что в мире существует только то, что поддается измерению, является просто-напросто жалким тезисом»¹⁸. Он говорит также, что «мифологическое мышление», «магическое мышление», проникая в философскую си-

стему, и осмысливают понятие трансцендентного, без которого невозможна никакая система.

Благу интересует не материальная реальность, которую можно прочувствовать и измерить, не истина, которую предоставляет нам силлогическая дедукция, а внутренняя реальность духа и снов, истина страстей и порывов, строящих «я» человека. Новая реальность, тайное лицо мира рассматриваются им как достоверность. Общение с ним невозможно лишь через законы разума. Усвоив, так или иначе приняв (или не совсем) призыв Бергсона к постижению жизни посредством интуиции, утверждение Ницше о реализации познания лишь через пережитый опыт, мысли Клоделя о воспевании радости жизни через согласие с богом в космическом единении, Блага пытается найти новые, более «высокие» способы познания. Его «пороком», «демонической страстью» все более становится метафизика. От мифа, тайны, космического к метафизическому, абсолютному, трансцендентному — вот главные вехи поэтического познания Благи. Таким образом в его поэзии своеобразно выстраивается линия: тотемизм — язычество — христианство — интеллектуализм, как путь хроногенезиса человеческого духа¹⁹.

Подобное философско-поэтическое мировидение предполагает и особые поэтические средства. Блага использует соответствующий «экспрессионистический» язык: экстатический, пригодный для изображения исключительных, необычных ситуаций. Отказ от подробностей, частностей жизни приводит к однолинейности характеров, психологии, и отношений персонажей, превращавшихся в то, что Кафка назвал «конструкцией».

Не обыватель в его обычном ракурсе и окружении, а человек-разум, человек вне социальных форм, вне законов и обычной психологии, сверхиндивидуальные ценности становятся важными для художника²⁰. Отсюда — стремление находить духовные связи с космосом, отсюда мистика экспрессионизма, нацеленного на вечный поиск божественного, скрывающегося за действительностью. Личность лишается своей индивидуальности, исчезает, растворенная в окружающем хаосе, но как живой организм, в котором материализуется абсолют, она обретает символическое величие. Психологизм постепенно отбрасывается. Вместо характеров, насыщенных бесконечными психологическими нюансами, кризисами сознания, все большее место занимают существа, в которых конденсируется энергия, жизнь в ее многообразных проявлениях, порывы духа.

Поскольку различие и индивидуализация невозможны, ничто не является относительным, случайным, однородным. Все само собой разумеется, изначально предопределено, каждое явление извечно. В этих условиях индивидуализм выступает как бесплодное честолюбие. Единственная реальность — это анонимность, слияние с «великим целым», с абсолютом. Возникает же

это слияние на почве инстинктивного, интуитивного, в состоянии экстаза и созерцания.

Говоря о различных концептуальных элементах поэзии, Благи на первое место ставит слово, которое несет у него большую смысловую и образную нагрузку, оно обладает экспрессионистской мощью, ибо до предела насыщено «жаждой сути». Слова, по мнению Благи, «должны стать символами реальности более глубокой, нежели действительность, ибо они и есть носители энергии», они «трансцендентируют предметы, обнажая их связь с космическим, абсолютом, безбрежным»²¹. Они — мистические тела, подобные храму. Под мистическим опять-таки понимается не нечто оккультное, а смысловая полнота слова. В словах раскрывается и мифологическая миссия поэзии в ее широком значении. Слова — это не просто средство общения, они эстемы»²², иначе говоря, благодаря своей звучности, ритму, музыкальности, контексту и месту во фразе они обретают особую поэтическую выразительность и значимость, которых лишены в обычной речи.

В экспрессионистской лирике Благи слово становится криком, выражая взрыв, всплеск. Экстатический лиризм невозможно передать унитарным гармоническим языком, он требует бурных выражений, нарушения синтаксических норм, постановки рядом слов, не связанных грамматически. Иначе говоря, экспрессионистская лирика опирается, как уже отмечалось, не на формальную гармонию, а на дисгармонию. У нее порой нет ритма, долгого и монотонного, как в песне. Она скорее напоминает звучание оркестра с бесчисленными инструментами. Эта анархическая и дисгармоническая поэзия, как сплошное движение, взрыв, использует преимущественно динамическую силу глагола и меньше — статическую «лень» существительного и прилагательного²³.

В произведениях Благи, особенно в первых сборниках, обычны переносы, несовпадения синтаксического членения с ритмической схемой, различная длина строк, ритмические перебивы. Поэт разнообразит и графическое оформление стиха, распределяя слова, фразы, строки, строфы в оригинальной манере:

.....
Cînd aș iubi
mi-aș înținde spre cer toate mărlile
ca niște vinjoase, sălbaticice brațe fierbinți,
spre cer
să-l cuprind,
mijlocul să-i frâng,
să-i sărut scliptoarele stele.
.....

Dar numai pe tine te-am trecătorul meu trup.

«Дайте мне тело, горы».

Распределение строк и строф, отступления между ними, разделение фразами или словами, которые отличаются по интонации всего стихотворения, использование пауз напоминают часто текст пьесы с авторскими ремарками:

La orizont-departe-fulgere fără de glas
zvîncesc din cînd în cînd
ca niște lungi picioare de păianjen-smulce
din trupul care le purta.

Dogoarc.

Pamîntu-nțreg e numai lan de grîu
și cîntec de lăcuste.

.....
«Лето»²⁴

Блага успешно использует верлибр, который не имеет ярко выраженного ритма, часто пересыпан прозаизмами; но он строго следует внутренней мелодии философски опоэтизированной мысли. При всей своей внешней «бесформенности» стихи Благи остаются музыкальными, и именно музыкальность передает тот экстаз, который свойствен экспрессионистическому звучанию.

Вызов традиционной конструкции стиха, отсутствие рифмы, свободный ритм — все это и характеризует большую часть экспрессионистской лирики Благи. Поэт не придает значения форме, или, возможно, как раз старательно придерживается новой формы. Порой, кажется, он искусственно «ломает» рифму, нарушая размер и ритмику стиха, например, вклинивая нерифмующееся или не вписываемоеся в размер слово или даже несколько слов:

.....
Azi am văzut în întîmplare
Cum slovele au crescut din cale-afară-uriașe.
.....

«Растут воспоминания»

Если же он сохраняет рифму, то часто за счет повторения одного и того же слова:

.....
Sufletul lui e în căutare
în mită, seculară căutare
de totdeauna,
și pînă la cele din urmă hotare.

El caută apa din care bea curcubeul.
El caută apa,
din care curcubeul
își bea frumusețea și neștiința.

«Автопортрет»

Есть основания утверждать, что взаимная соотнесенность указанных выше эстетически значимых элементов поэтики Благи и создают ту своеобразную жанровую модель, особенно характерную для сго лирики, которую мы назвали философской пейзажной медитацией. Нет сомнения, что экспрессионизм, возникший на волне нового мировидения и философского переосмыслиния действительности, сыграл в творческих поисках Благи значительную роль. Вместе с тем нельзя не видеть, что благодаря лирике Благи, столь влиятельной и значимой в румынской литературе XX в., экспрессионизм оказал заметное влияние на всю румынскую поэзию, обогатив ее новой содержательностью и оригинальными выразительными средствами.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Проблемы экспрессионизма в Румынии исследовались крайне мало. В 20—30-е годы, в период активного «вторжения» экспрессионизма в румынскую литературу, одни критики выказывали достаточно сдержанное отношение к новому течению, чаще всего не выделяя его из общего контекста авангардизма. Другие, не вдаваясь подробно в его анализ, говорили о нем с крайним недоверием. Третья полностью игнорировали его. Не столько экспрессионизм сам по себе как европейское литературное движение оставлял равнодушной румынскую критику, сколько веяния экспрессионистской эстетики в творчестве румынских писателей. Эти веяния расценивались обычно как весьма незначительные.

Столь странное, на первый взгляд, положение было неслучайным и обусловлено, по нашему мнению, следующими факторами. Прежде всего, на румынское художественное сознание сильное воздействие продолжала оказывать (при сильной оппозиции модернистов, западников, роль которых в общественно-культурном развитии была к тому времени уже достаточно ощутима) весьма влиятельная в румынской культуре традиционалистская концепция, сторонники которой ревностно оберегали все национальное, исконное, самобытное в духовности и культуре. Поэтому любые проявления «иноземного» присутствия встречались с недоверием, либо вовсе не принимались. Помимо этого, модернистское искусство носило в Румынии во многом синкретический характер: одни и те же художественные явления могли быть отнесены к разным течениям. Экспрессионизм также смешивали с другими течениями, и в частности, с импрессионизмом.

² Вопрос о соотношении «художественного» и «философского», о том, кто берет верх в произведениях поэта — художник или мыслитель, ставился критиками уже в начале его творческого пути. Об этом писали, в частности, С. Пушкариу, Т. Виану и другие. Действительно, философия и поэзия Благи как бы взаимосвязаны. В определенной мере можно говорить о том, что его философия художественна, а поэзия философична.

³ Grigurcu D. De a Mihai Eminescu la Nicolae Labiș. Buc., 1989, p. 111.

⁴ Цит. по: Todoran E. Lucian Blaga și mitul modern al poeziei.— Studii de literatură comparată. Buc., 1968, p. 187.

⁵ Todoran E. Op. cit., p. 188.

⁶ Символизм, модернизм (более широко и обобщенно), импрессионизм,— в контексте этих явлений попараллельно рассматривали творчество Благи критики его времени. В связи с этим встает вопрос, интересный и важный, на наш

взгляд,— который может стать предметом отдельного исследования,— о своеобразном творческом эклектизме (в художнической концепции, формальных средствах и т. д.) Благи. Этот эклектизм отражает, конечно же, не только специфику поэта, но и характерные черты литературы определенного (и довольно длительного) периода, а также в известной мере подтверждает мысль о синкретизме художественного процесса. О взаимопроникновениях и взаимовлияниях в нем есть немало высказываний и у самого Благи. Так, например, под влиянием философии А. Бергсона, которого Блага считал «психологом» импрессионизма («физиологом» же этого течения выступал, по мнению Благи, Э. Мах), он рассматривал символизм как «импрессионизм в поэзии».

⁷ Цит. по: *Blaga L. Poezii*. Buc., 1967, p. XXVII.

⁸ *Blaga L. Fețele unui veac*. Buc. 1967, p. 115.

⁹ *Blaga L. Filosofia stilului*. Buc. 1967, p. 13—14.

¹⁰ *Crohmălniceanu Ov. S. Expressionismul în literatura română*. Buc., 1978, p. 48.

¹¹ *Blaga L. Poezii*. Buc., 1967, p. XXIII.

¹² *Ibid.*, p. LV.

¹³ *Ibid.*, p. 482.

¹⁴ См. об этом: *Crohmălniceanu Ov. S. Op. cit.*, p. 83.

¹⁵ *Ibid.*, p. XXXVII.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Blaga L. Epistolar.— Manuscriptum. 1979, 1/anul IX/*, p. 162.

¹⁸ *Blaga L. Poezii*. Buc., 1967, p. XXVII.

¹⁹ *Streinu V. Lirozofie sau doctrina lirei*.— *Lucian Blaga*. Buc., 1981, p. 94.

²⁰ См. об этом: *Crohmălniceanu Ov. S. Op. cit.*, p. 31—32.

²¹ *Blaga L. Filosofia stilului*. Buc., 1967, p. 68—69.

²² *Balotă N. Demers pentru o ontologie poetică*.— *Lucian Blaga*. 1981. Buc., p. 282.

²³ *Ibid.*

²⁴ В форме пьесы в стихах с развернутыми авторскими ремарками написано, например, стихотворение «Пустынник».

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---|-----|
| От редактории | 3 |
| <i>Мочалова В. В.</i> Становление эстетической функции в польских стихотвор- ных жанрах | 7 |
| <i>Софронова Л. А.</i> Жанровая системаполь- ского барокко. | 27 |
| <i>ПрокофьеваД. С.</i> Польская стихотворная гавенда | 40 |
| <i>Шведова Н. В.</i> Сонет в словацкой поэзии XIX—XX вв. | 53 |
| <i>Гугин А. А.</i> Народная и литературная бал- лада: судьба жанра. | 74 |
| <i>Гачев Г. Д.</i> Болгарский образ мира в поэ- зии Христо Ботева. | 93 |
| <i>Доронина Р. Ф.</i> Творчество Войслава Или- ча в жанрово-стилистической структуре сербской поэзии. | 126 |
| <i>Богомолова Н. А.</i> Поэзия Молодой Поль- ши. Канон и деканонизация. | 139 |
| <i>Будагова Л. Н.</i> «Зона» Аполлинера и чеш- ская поэзия 20-х гг. XX века. | 162 |
| <i>Масленникова Е. Н.</i> Эндре Ади и некото- рые вопросы мотивов и жанров романтической поэзии. | 191 |
| <i>Осипова Н. С.</i> Экспрессионистская лирика Лучиана Благи. | 206 |

20т