



# Юлиуш Словацкий и Россия

**Р**ОДНІЄСЦЕ ГЕОС, РЫЦЕРЗЕ,  
НІЕХ ГРЗМІА ВОЛНОЌІ СПІЕВУ,  
ВСТРЪЄСНА СІЄ МОСКВУ ВІЄЗЕ,  
ВОЛНОЌІ ПІЕНІЕМ ВЗРУЄЗЕ  
ЗІМНЕ ГРАНІТУ НЕВУ;  
І ТАМ СА ЛУДЗІЕ – І ТАМ МАЈА ДУЄЗЕ,  
  
НОС БІЛА... ОРЪЕЛ ДВУГЛОВОУ  
ДРЪЕМАЛ НА ШЧЫЦІЕ ГМАХУ  
І В ШПОНАХ НІОЄ ОКОУ...

*Издание осуществлено  
при финансовой поддержке  
Польского культурного центра в Москве*

*Podnieście głos, rycerze,  
Niech grzmią wolności śpiewy,  
Wstrząsną się Moskwy wieże.  
Wolności pieniemię wzruszę  
Zimne granity Newy;  
I tam są ludzie – i tam mają duszę.*

*Noc była... Orzeł dwugłowy  
Drzemał na szczycie gmachu  
I w szponach nioś okowy...*

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ

ПОЛЬСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРНЫХ  
ИССЛЕДОВАНИЙ

ПОЛЬСКИЙ КУЛЬТУРНЫЙ ЦЕНТР

ЮЛИУШ  
СЛОВАЦКИЙ  
И  
РОССИЯ



Издательство «ИНДРИК»  
Москва 2011

УДК 821.162.1  
Ю 35

Ответственные редакторы:  
доктор филологических наук *В.А. Хорев*  
кандидат исторических наук *Н.М. Филатова*

Рецензенты:  
доктор филологических наук *А.Б. Базилевский*  
кандидат филологических наук *И.А. Герчикова*

**Юлиуш Словацкий и Россия** / Под ред. В.А. Хорева и Н.М. Филатовой. — М.: Индрик, 2011. — 208 с.

**ISBN 978-5-91674-123-0**

Тематика статей сборника сосредоточена вокруг широкого круга проблем, связанных с русскими контекстами творчества Ю. Словацкого. Это и осмысление поэтом взаимоотношений Польши с Россией, и интерпретация им древнерусской истории, и творческие связи Словацкого с русской литературой, и сравнительный анализ поэзии русских и польских романтиков, и особенности переводов и восприятия поэзии польского поэта в России, а также осмысление наследия Словацкого литературой XX–XXI вв.

© Текст, коллектив авторов, 2011  
© Оформление, Издательство «Индрик», 2011

От редколлегии .....	7
<i>А. Ковальчикова</i> (Варшава). Романтики в боях за гротеск: Гюго и Словацкий.....	8
<i>М. Трошиньский</i> (Варшава). Князь Михаил Тверской — русский аватар Словацкого.....	20
<i>Н.М. Филатова</i> (Москва). Вокруг «Кордиана». Образ великого князя Константина Павловича в польской литературе .....	38
<i>Х.И. Рогацкий</i> (Варшава). Несостоявшийся убийца Кордиан — герой Польши.....	53
<i>С.В. Клементьев</i> (Москва). Идеиная полемика Ю. Словацкого с А. Мицкевичем (драма «Кордиан»).....	63
<i>В.В. Мочалова</i> (Москва). Русская тема в «Бенёвском» Ю. Словацкого ....	71
<i>А.А. Илюшин</i> (Москва). Поэма Ю. Словацкого «Бенёвский» в переводе Б.Ф. Стахеева .....	88
<i>В.А. Хорев</i> (Москва). Сибирь в «Ангелли» Ю. Словацкого и у русских поэтов-декабристов.....	96
<i>Е.З. Цыбенко</i> (Москва). Ю. Словацкий в русских переводах и критике (до конца XIX в.).....	109
<i>Л.А. Софронова</i> (Москва). Бальмонт — Словацкий: русский перевод «Балладыны» .....	117
<i>О.В. Цыбенко</i> (Москва). Юлиуш Словацкий и русские поэты «Серебряного века» .....	130
<i>М. Крышчук</i> (Седльце). Расставание со шляхетской традицией в «Коро- ле-Духе» Ю. Словацкого .....	143
<i>С.Ф. Муслиенко</i> (Гродно). Наполеон: к вопросу о посмертном мифотвор- честве (на примерах стихотворений М.Ю. Лермонтова и Ю. Словацкого).....	152
<i>Л.А. Мальцев</i> (Калининград). Феномен Ю. Словацкого в самосознании В. Гомбровича.....	163
<i>И.Е. Адельгейм</i> (Москва). «Ибо был великим поэтом...» (Мицкевич и Словацкий в сознании младших литературных поколений рубежа XX–XXI вв.) .....	169

<i>Н.Е. Ананьева</i> (Москва). Некоторые лексические и другие особенности поэтического языка Юлиуша Словацкого.....	182
<i>А.И. Баранов</i> (Вильнюс). Литовские контексты творчества Юлиуша Словацкого .....	193
<i>П. Водзиньский</i> (Варшава). Новые перспективы режиссерского прочтения драм Ю. Словацкого.....	200

Сборник составлен по материалам международной научной конференции «Юлиуш Словацкий и Россия», проведенной Институтом славяноведения Российской академии наук совместно с Польским культурным центром в Москве в ноябре 2009 г. и приуроченной к двухсотлетию со дня рождения поэта. В конференции приняли участие ученые из научных центров России, Польши, Белоруссии и Литвы.

Сборник продолжает цикл исследований, выполняемых по совместному проекту Института славяноведения РАН и Института литературных исследований Польской академии наук «Русско-польские литературные и культурные связи в европейском контексте. Взаимное видение в литературе и культуре». Ранее были опубликованы коллективные труды «Поляки и русские в глазах друг друга» (2000); «Россия — Польша. Образы и стереотипы в литературе и культуре» (2002); «Миф Европы в литературе и культуре России и Польши» (2004); «Творчество Витольда Гомбровича и европейская культура» (2006); «Адам Мицкевич и польский романтизм в русской культуре» (2007); «Творчество Болеслава Пруса и его связи с русской культурой» (2008); «Русская культура в польском сознании» (2009).

Статьи данного сборника охватывают широкий круг проблем: осмысление поэтом взаимоотношений Польши с Россией — центральной политической проблемы его времени, творческие связи Словацкого с русской литературой, сравнительный анализ поэзии русских и польских романтиков, особенности поэтического языка Словацкого, переводы и восприятие его поэзии в России, Словацкий и современная польская литература и др.

Статьи сборника в своей совокупности показывают огромную роль и значение творчества Словацкого в постоянном диалоге культур, ведущемся между Польшей и Россией. Творчество выдающегося польского романтика, как и его знаменитого современника Адама Мицкевича, на два столетия определила облик польской культуры и романтическую парадигму мышления поляков, в которой заметное место занимает отношение к России, ее истории и культуре. На примере Ю. Словацкого исследования, представленные в сборнике, вносят вклад в изучение важных не только для истории, но и для современности культурных взаимоотношений между Польшей и Россией и способствуют более глубокому взаимопониманию между нашими народами.

## Романтики в боях за гротеск: Гюго и Словацкий

В истории польского гротеска долго не находилось места произведениям Юлиуша Словацкого. Гротеск был замечен лишь у писателей XX века Романа Яворского и Станислава Игнация Виткевича. А самые значительные произведения Словацкого в гротескном стиле — «Рассказ Пяста Дантышека герба Леливы о путешествии в ад» и драма «Серебряный сон Саломеи» — чаще всего замалчивались либо трактовались как плод болезненного воображения излишне впечатлительного поэта. Даже театролог Лех Сокол о «Пясте Дантышеке» заметил только, что здесь ад является существенным мотивом, лишь опосредованно ассоциируя таким образом поэму с гротескным стилем.

Представляется важным не только реабилитировать эти недооцениваемые прежде произведения, но и обозначить место Словацкого в истории польской гротескной литературы. Увидеть в контексте эпохи новаторский характер его произведений, которые настолько опережали тогдашние вкусы, что были отвергнуты, а их автор — высмеян.

Словацкий обращался к Шекспиру и Данте, восхищался гравюрами Гойи, Кало и Сальватора Роси, но основополагающий, современный ему контекст гротескного творчества образуют программные высказывания и драмы Виктора Гюго 1827–1832 гг. Я не говорю здесь о русском гротеске по той простой причине, что его не было, он не был предметом анализа и споров. Если в критике и появлялось это слово, то лишь в значении карикатурной деформации. На гротескные черты в творчестве Н. Гоголя обратил внимание В. Набоков, который в «Лекциях о русской литературе» писал, что в «Мертвых душах» имеется «дьявольски гротескная сцена, где жирный полуголый Чичиков отплясывает жигу в спальне»<sup>1</sup>. Но даже в новейшей русской энциклопедии понятие гротеска связывается лишь с вариантами деформации. Почему в России не было гротеска? Можно предположить, что из-за строгой царской цензуры — гротеск подрывал достоинство, в том числе власти. В пользу этой гипотезы говорят хотя бы творческие перипетии В. Гюго, находившегося под тройной цензурой: церкви, монархии, канонов традиционных обычаев. Сопоставим это со свободой пера Словацкого, которого французская цензура не угнетала, который мог беспрепятственно показывать чудовищный и гротескный мир.

Словацкий скорее всего не видел драм Гюго на сцене, но он хорошо знал атмосферу, в которой предпринимались попытки продвиже-

ния гротеска в театр, на суд общественного мнения. Автор «Эрнани» встретился после театральной премьеры с враждебной реакцией зрителей — так же несколько лет спустя были встречены и произведения Словацкого. Для В. Гюго бурные нападки были неожиданны: ранее его апофеоз гротеска в «Предисловии к драме „Кромвель“» (1827) был встречен с энтузиазмом.

Гюго представлял гротеск как язык нового искусства, отражающий облик мира. Он обращал внимание прежде всего на нарастание свободы художника и на эстетические достоинства гротеска, который порывает с монотонностью скучного высокого стиля, обогащает представляемый мир за счет безобразного, ужасного и шутовского, тем самым делая его более правдивым. Провоцируя читателя или зрителя, гротеск оживляет, придает свежесть возвышенному. Гротеск делает действие более динамичным и является одним из главных элементов прекрасного в драме: «Гротеск может быть паузой, частью сравнения, исходным пунктом, от которого можно подняться к прекрасному, он способствует свежести и полноте восприятия. [...] Он привносит в трагедию смешное либо ужасное»<sup>2</sup>.

Представленный мир Гюго моделировал как систему столкновения противоположных элементов. Гротескный характер могут иметь люди, а также события, сближающие прекрасное с безобразным, уродливое с возвышенным, вызывающие одновременно смех и отвращение. С одной стороны мира находится вся красота духовной природы, с другой — гротеск, играющий роль человеческой бестии, охватывающий все проявления смешного, все недостатки, уродства, страсти, пороки, проступки. Нарушение принятых канонов он считал выражением творческой свободы человека, гротеск под его пером становился оружием, аналогичным революционным выступлениям.

Текст «Предисловия» к драме «Кромвель» молодыми критиками был встречен на ура, но совсем иначе проходила рецепция пьес «Марион Делорм» и «Король забавляется», в которых автор постарался переложить свои теоретические суждения о гротеске на язык не только драмы, но и сценической практики<sup>3</sup>. Противоречий между постулатами «Предисловия» и возможностями введения нового стиля на театральную сцену преодолеть не удалось. Особенно интересны попытки Гюго перейти границу, которая минимизировала роль гротеска в театре (но не ограничивала свободы Словацкого-драматурга). Как выглядели бы драмы Гюго, если бы он не должен был постоянно думать о самоцензуре, и драмы Словацкого, если бы он писал их хотя бы с ничтожной надеждой увидеть их воплощение на сцене? Каким было бы сравнение места и характера гротеска в их текстах?

Причины конфликта между Гюго и публикой выясняла Анне Уберсфельд, автор монографии о его драматургическом творчестве. Она писала, что в течение нескольких лет, прошедших после публикации «Пре-

дисловия...» критика забыла о концепции поэта, объясняющей роль гротеска в искусстве, двусмысленную роль смеха. Она не поняла, что это коварный смех, не поняла специфики гротеска Гюго. Уберсфельд подчеркнула, что критики отвергали его, поскольку такой комизм не соответствовал нормам, навязанным классической эстетикой: гротеск Гюго не соответствовал тогдашнему культурному коду.

«Король забавляется». Несмотря на явное неприятие театральной публики, Гюго не отказался от попыток внедрить гротеск в театр. Еще большие последствия, чем в случае «Марион Делорм», имела постановка драмы «Король забавляется» (1832).

Мелодраматическая интрига, основанная на противопоставлении красивого короля его безобразным поступкам, а также короля как легкомысленного соблазнителя — его шуту, фигуре отвратительной физически и морально, была в русле канонов тогдашних театральных представлений, но предоставляла множество возможностей для гротескного стиля. А это было — в национальном театре! — скандальным новшеством. К тому же вульгарный язык бесчестил короля и первую парижскую сцену.

Премьера вызвала скандал. Гротеск был неожиданностью, борьба за свободу художника должна была вестись традиционно, с помощью протеста против конвенциональных пут и давления цензуры (как это было на премьере «Эрнани»). Подобные ожидания можно распознать по тщательным приготовлениям: клакеры в зрительном зале устраивали «освободительный» шум (как на «Эрнани»), распевали «Марсельезу» и «Карманьолу». Но по ходу спектакля уже раздавались крики публики, возмущавшейся вульгаризмами, профанацией королевского достоинства и первой сцены Парижа.

Гротескные эффекты воспринимались как высмеивание пьесы и исполнителей<sup>4</sup>. Гротескно выглядел шут, недопустимым было признано появление короля в шлафроке, комичными — причитания обманутой и изнасилованной им девицы. Красивая девушка при похищении была опозорена: у нее были растрепаны волосы, злоумышленник нес ее «по-луголю», переброшенную через плечо вверх ногами. Когда в последнем акте, уже смертельно раненная, она вылезает из мешка, — на ней разорванная и окровавленная рубашка (Гюго ради приличия написал в примечаниях, что невидимая зрителю часть ее тела в мешке прикрыта одеждой).

Сразу после премьеры пьеса была запрещена цензурой и снята со сцены<sup>5</sup> (обоснование: «нарушение нравов»). Через несколько дней она появилась в печати. Но произведение, известное нам по публикации, значительно отличается не только от первоначальной версии, но и от поправленной по просьбам актеров во время театральных репетиций<sup>6</sup>.

Об этих исправлениях мы знаем, в частности, из публикаций в ежедневной парижской газете «*Courrier des Théâtres*» о театральных сплет-

нях и спорах между автором и исполнителями. Споры эти касались чаще всего того что усиливало гротескные акценты: главным образом костюмов. Предметом спора часто была одежда актрис, которые не соглашались надевать немодные простецкие платья.

С точки зрения рецепции гротеска Гюго важен документ с рукописными поправками поэта, который сохранился в архиве «Комеди Франсэз». Гюго вписывал их сразу после премьеры, они должны были способствовать возвращению пьесы на сцену. Благодаря А. Уберсфельд, которая открыла этот документ, нам известен характер и объем поправок. Все они, как отметила исследовательница, сводились к нивелировке гротескных приемов. Поэт поспешно устранял слова, обозначающие части тела: «талиа» и «нос», определение торговки как «милой, доброй девушки» (оно не соответствовало образу убийцы), а также ее неприличное увлечение сексуальными достоинствами короля: «Юпитер! Прекрасное тело!». Он вычеркивал коробящие публику жесты и игру слов, которые создавали эффект комизма, прежде всего выдающие родство с гротеском раблезианского типа.

Публика, даже наиболее изощренная, не была готова принять шокирующие новшества. Внимание критиков сосредоточилось на том, что «портит» нравы и считается аморальным, что не дало возможности оценить показанного поэтом мира хаоса, в котором король выступает шутком, а шут трагичен. Желая отменить цензурный запрет, Гюго вносил поправки в текст драмы, ослабляющие ее гротескное звучание.

Словацкий не видел единственной постановки драмы «Король забавляется» на сцене, но в день ее премьеры (22 декабря 1832 г.) был в Париже, конечно слышал о скандале вокруг нее, вероятно знал ее текст и критические выступления в печати.

Сопоставление творчества Гюго и Словацкого не случайно: автор «Кордиана» читал «Кромвеля», когда еще был в Польше, в 1829 году. «Предисловие» Гюго было одним из первых текстов о гротеске, с которыми познакомился Словацкий. Во время своего пребывания в Париже он как фанатик театра наверняка следил за перипетиями постановки пьес «Марион Делорм» и «Король забавляется». Это обстоятельство представляется важным, поскольку Словацкий заимствовал и реализовал в своем творчестве многие концепции Гюго.

Если искать источники, формировавшие гротескное воображение Словацкого, следует вспомнить и иной, внелитературный парижский контекст: городской морг. В польской литературе о нем ничего не говорится, хотя эмигранты скорее всего там бывали и уж во всяком случае слышали о нем. Я не имею в виду Мицкевича или Красиньского, которые презирали развлечения такого рода.

Когда поэт поселился в Париже в сентябре 1831 г., городской морг, расположенный недалеко от Собора Парижской Богоматери, приобрел большую популярность. В 1804 г. было принято решение сделать его

доступным для посетителей, вход был открытым и бесплатным. Официальной причиной открытия морга для посещений были затруднения полиции с опознанием трупов, найденных на улицах города. Погибшие были главным образом жертвами убийств и катастроф, а также многочисленными самоубийцами, которые бросались в Сену или выбрасывались из окон на мостовую. Расходы по их погребению несли городские власти; если же тело было опознано, похороны должна была оплатить семья погибшего.

В двадцатые годы для морга было построено новое здание, расположенное между мостами Архидьякона и Св. Людовика. В его центре располагался обширный, высокий и светлый зал с рядом окон; стеклянная перегородка делила зал на две части, ближняя была предназначена для публики, в дальней размещались трупы.

Доступ в морг посетителей заставил позаботиться об экспозиции<sup>7</sup>. Трупы должны были быть хорошо видны и притягивать внимание. Поэтому они лежали по отдельности на двенадцати мраморных столах, на носилках, слегка повернутых к зрителям. Обычно они были раздеты догола, за ними сверху висела одежда (она могла помочь опознанию), стydливые части тела прикрывали пласты кожи.

Самой большой заботой было такое сохранение тел, чтобы они как можно дольше не подвергались «декомпозиции». Поэтому вверх были смонтированы краны с постоянно льющейся холодной водой, предотвращающей быстрое разложение тел.

Рихард Собб, изучая обстоятельства внезапных смертей в Париже в 1795–1801 гг., объяснял, что в бурные времена революции жители Парижа привыкли к виду трупов на улицах города<sup>8</sup>. Они не смущали парижан, не пробуждали сентиментальных порывов, а вызывали нездоровые эмоции и доставляли немалые затруднения городским властям. Поэтому власти заботились больше о привлечении публики, нежели о сохранении уважения к смерти, показывая умерших нагими, искалеченными, в разных стадиях разложения.

Если намерением парижских властей было привлечение в морг как можно большего числа зрителей, то требовались дополнительные стимулы<sup>9</sup>. Процедура идентификации трупов напоминала скорее театральный спектакль. Этому способствовало помещение морга, напоминавшее разделение на сцену и зрительный зал, в котором, как в театре того времени, стоя толпилась публика. Представление получало тщательную «техническую оправу» и сценографию; экспозиция в течение лет постоянно совершенствовалась. Недостаточно было широко открыть двери для публики, требовались дополнительные приманки, такие, например, как размещение возле трупов отдельно найденных их частей — голов, конечностей. Женские трупы, которых было в несколько раз меньше, пробуждали больше эмоций, поэтому они подвергались театральной гримировке: им пудрили лицо, укладывали волосы, они должны были

создавать впечатление погруженных в спокойный сон.

Ежедневно в морге бывало до нескольких тысяч посетителей. Усиленное посещение наблюдалось после громких катастроф, например, после парижских волнений 5–6 июня 1832 г. (Словацкий был тогда в Париже). После нашумевшей катастрофы поезда Париж–Версаль (1842, Словацкий был в Париже) множество полицейских поддерживало порядок на переполненных зеваками ближайших улицах Парижа.

Охотно посещались также выставки, демонстрировавшие результаты убийств, особенно сенсационных, о которых писали газеты. Словацкий мог видеть жертв парижских беспорядков — например, труп двенадцатилетнего мальчика, которому убийца почти оторвал голову. Как особенно интересный экспонат, мальчик был соответственно одет, загримирован и посажен в кресло, лицом к зрителям. Экспозиция, на которую публика валила валом, продолжалась три месяца, пока убийца не был арестован. Сенсацию вызвал и утопленник, настолько уже разложившийся, что под напором льющейся воды от его тела отпадали куски, а лицо изменяло выражение, приобретая зловещую усмешку. Подобные убийства вызывали у парижан жгучий интерес.

Морг фигурировал в плане экскурсий по городу, в путеводителе Томаса Кука (он открыл свое бюро в 1841 г.) он был причислен к одной из самых популярных парижских достопримечательностей, наряду с бульварными театрами. Разница, однако, была существенной и в пользу морга — здесь преобладал аутентизм, а не игра, в главных ролях выступали подлинные фигуры, убийства были в самом деле совершены. Поддержка властями публичной демонстрации нагих изуродованных тел, разлагающихся на глазах жаждущей развлечения публики, отсутствие почтения к смерти и одобрение этого деятелями культуры — было переворотом в нравах.

Элементы ужаса стали частью культуры общественной жизни. Посещение морга было, как писала пресса, на протяжении всего XIX в. весьма популярным обычаем, местом встреч и предметом разговоров при общении: «Морг является центральным пунктом района, туда стремятся как за утренней газетой»<sup>10</sup>, «можно сказать, что морг был чаще всего посещаемым памятником XIX века»<sup>11</sup>. Среди посетителей бывали и романтики. Теофиль Готье вспоминал о морге во вступлении к «Мадмуазель Мопен», Виктор Гюго рассказывал анекдот о детях, играющих возле морга: это были «двое нищих мальчиков, одному из них могло быть десять лет, другому — семь; он были веселы, свободны и подвижны, в обносках, но здоровые и полные жизни, они смеялись и радовались. Младший сказал старшему: заглянем в морг»<sup>12</sup>. Писал о нем Жюль Янин, а труп Жерара де Нерваля был даже выставлен отдельным экспонатом<sup>13</sup>. Позднее морг появляется в романах натуралистов, уже в другой функции, подчиненной новому стилю. Э. Золя со всеми подробностями описал стадии процесса разложения тела в романе «Тереза Ракен» и в

одноименной драме. Новости из морга освещались в ежедневной печати, о них сообщалось также в полицейских рапортах.

Условия, в которых обозревались трупы, не способствовали сосредоточению и размышлениям; впечатление ужаса было преходящим, к тому же на него действовали, как при любом публичном действии, банальные комментарии присутствующих. Но наблюдения над трупами и поведением толпы пробуждали инвенции романтиков, были в духе «черной» литературы и живописи, обратившихся к извращениям и садизму<sup>14</sup>.

Ю. Словацкий, всегда любивший популярные развлечения, конечно, посещал морг. В сохранившихся документах, правда, нет информации на эту тему, но ведь не мог он сообщать о своих впечатлениях от посещения морга в письмах к матери, которые являются главным источником биографических сведений о поэте. А если он бывал в морге, то, подобно другим парижанам, испытал на себе воздействие ужасного зрелища (подлинного, не литературной фикции)<sup>15</sup>.

В публичном восприятии безобразного французами и поляками существовала, однако, существенная разница. Сомнения в целесообразности обращения к безобразному (и гротескному) во Франции, Германии, Англии 30-х годов объяснялись эстетическими и моральными причинами. Память о кровавых событиях революции и наполеоновских войн своеобразно осваивала факты смерти и жестокости, пробуждала интерес к тематике ужасного. Для поляков проблема была более волнующей: патриотическая скорбь после поражения Ноябрьского восстания побуждала демонстрировать грусть и серьезность, ограничивать интересы, выходящие за пределы родины; в свете тогдашнего морального наказа подчинения литературы патриотическому воспитанию, в свете заботы о достоинстве поляка, особенно эмигранта, о внедрении поэтики ужасного и безобразного нельзя было и думать. Нельзя было проявлять к ней интерес. Но он был у Словацкого.

Легко заметить, однако, что нет непосредственной связи между представлениями в морге и стилем гротеска в его произведениях. В морге показывали мертвецов, постепенное разложение тел. У Словацкого — смерть, причиняемая насилием, с элементами садизма, страдание и боль. Можно сказать, что морг приучал к ужасному, делал возможным наблюдение над явлениями и процессами, происходившими в действительности.

Гротескные элементы появляются в неоконченных и неопубликованных в то время драмах Словацкого. В «Яне Казимеже» кошмары придают динамику событиям, происходящим в осажденном Збараже, в «Горштынском» гротескные функции исполняют катящиеся по земле головы солдат, отрезанные москалями.

Современники поэта не замечали, однако, элементов гротеска, не понимали отведенной им роли. У Гюго они замечали нелепый комизм и

оскорбление нравов, а в ранних произведениях Словацкого словесную игру (а разве не было такой игрой само название «Король забавляется»? И разве не было такой игрой, отвлекающей внимание от направленности произведения Словацкого, определение «роман» в подзаголовке драмы «Серебряный сон Саломеи?»), а позднее — отвратительные, истекающие кровью плоды его воображения. К элементам гротеска у Словацкого относились с пренебрежением и презрением, настолько сильным, что поэта подозревали в психическом расстройстве. Даже Ю. Кляйнер, автор солидной монографии о Словацком и поклонник его творчества, считал, что странные гротескные сцены поэт создавал в болезненном состоянии ума.

Гротескный характер имеет поэма «Рассказ Пяста Дантышека герба Леливы о путешествии в ад» (1839). Ее главный герой, старый смешной пьяница — типичный образ гротескных произведений. Но здесь жалким пьяницей является освященный польской традицией патриот с сарматской генеалогией. Как и следует сармату, он ведет рассказ, запивая пивом горе утраты отчизны и пяти своих сыновей. Отправленный ангелами странствовать, как Данте, по аду (может быть, так показалось ему в пьяном угаре, а может, было на самом деле?), Дантышек видит муки грешников и рассказывает о них. Среди грешников — реальные лица современной истории — царица, великий князь Константин, Папа Римский, цензор Шанявский... Шляхтич идет по аду и пьяно бормочет, причитая над своей судьбой и судьбой родины.

Ужасное повсюду сплетено с возвышенным. Можно сказать, что ценимый В. Гюго принцип использования оксюморонов реализован здесь в максимальной степени. Противопоставления разного рода и типа сталкиваются постоянно. Отталкивающее, окровавленно-безобразное — с красотой цветов и легкостью мотыльков. Пяст — словно «увядшая маргаритка», в адских декорациях появляются цветы и бабочки, журавли и лебеди. Девушки в аду «прекрасны как розы» и как «белые нарциссы» в венке, а над котлом, в котором поджариваются грешники, совершаются «танцы, пляски и веселье», звучит «плач и смех», в розы и мотыльки превращаются камни. Постоянно переплетаются безобразное и комическое, жизнь и смерть. У царского трупа «как роза красные глаза», у сына «крутится ус, открывается глаз». Любовь к сыновьям Дантышек выражает языком, лишенным почтительности; он прижимает к себе окровавленные головки и вновь отбрасывает их в адскую бездну. Процветает каннибализм, поджариваются мозги и сердца поляков. Черви прогрызают цветы и сердца, а образ самого Дантышека создается с помощью анимальных сравнений, считавшихся тогда принижающими человека (Гюго при редактировании поэмы старательно их вычеркивал): он лает, как «хриплый пес», язык его «ворчит», «шипит как змея» — подобных определений в произведении множество.

Гротескный подход позволяет поэту оспорить важнейшие романтические стереотипы: возвышенность патриотизма и образа патриота. «Истинные поляки» изображены в поэме в той же конвенции, что и Пяст Дантышек. Это весьма специфическое прославление, подчеркивающее — вопреки стереотипу — заурядность их умов и характеров, достоинств и недостатков.

Какими же они представлены? Гротескные, полные противоречий, гордые и боевитые — но и слабые, неспособные к великим поступкам. *«Истинный поляк, когда напьется, // вспомнит о родине и слезами зальется, // Потом, как люди, потерявшие сознание, // Громко смеется, о ней позабыв»* (стих 641–644); *«Поляк в люльке и в гробу при сабле»* (626); *«Отчизна — кусок окровавленной грязи! // Поляк — изгнанник, мученик, сирота! // А значит пить и искать утешения в кружке»* (662–664); *«Веселость была украшением поляков, // Но подрезаны птиц золотые крылья, // И не летят они больше смотреть звездам в очи, // И гордые сердца нынче гложет червь»* (1067–1090). Польский шляхтич заливал тоску, сердцем всегда надеясь, что Польша *«должна воскреснуть»* (1706).

А что с родиной? «Пяст» — это первое произведение из цикла расчетов Словацкого с Польшей и польским патриотизмом, оно предшествует ставшему обвинением, предьявленным соотечественникам в «Могиле Агамемнона». Здесь образ значительно более мягкий: шляхта, лишенная родины, пьет, отчаивается, но не расстается с саблей и верой в воскрешение Польши. Присущая гротеску контрастность не допускает однозначности в прославлении или предании позору. Иначе будет годом позже, в «Могиле Агамемнона», где высказано осуждение и презрение всему народу, недостойному занимать место среди героев.

В «Пясте Дантышке» присутствует целостное гротескное видение: мир без Польши, в котором «не живет милая родина» (стих 647), отдан на растерзание дьяволам, погружен в хаос. Гюго писал о потребности «сплава гротескного и возвышенного», но в момент театрального воплощения эти его попытки были восприняты как недопустимая профанация возвышенного, так что автор был вынужден вносить поправки, искалечившие его текст. Словацкий не стоял перед столь трудным выбором, он придумал гротескную форму пафосу и возвышенному, создал целостную ужасную картину, сочащуюся страданием и кровью. Можно сказать, что ему было легче, ибо он выбрал жанр поэмы, предназначенной не для театра, а для чтения. Но жанровая специфика не играла роли: драм автора «Кордиана» никто не собирался тогда ставить на сцене, автор не должен был приспособливаться к уровню возможных зрителей. Никакая цензура не сдерживала свободы его высказываний.

Лирический пафос патриотических размышлений на фоне адских декораций казался историкам литературы совершенно неуместным. Юзеф Третьяк писал, что поэма «по замыслу автора должна была быть, вероятно, исключительно оригинальной, в исполнении же стала

странной и безвкусовой. А наиболее безвкусным в «Дантышке» является соединение юмористического тона, в котором обрисован образ Леливы, с высоким патриотическим пафосом, который звучит в разных местах поэмы<sup>16</sup>.

Действительно можно сказать, и так воспринимали это современники Словацкого, что гротескным стилем поэт профанировал высшую святость — любовь к родине. А также замарал стереотип поляка-патриота. Были высказаны подозрения о пошатнувшемся рассудке поэта. Ведь самые глубокие патриотические откровения Словацкий вложил в уста шляхтича, сармата, пьяницы.

Но если бы Дантышек не пил, мог ли бы он так красиво, так возвышенно говорить о родине? Только в пьяном виде можно не бояться быть смешным, не бояться самого возвышенного пафоса, только в бормотании пьяницы родина может явиться как «кусоч окровавленной грязи» (стих 662), как отчизна. «которая тонет в крови» (882).

Нелишним будет напомнить, что только как элемент гротеска можно, наверно, понять странное отождествление Дантышка со Словацким. Поэт снабдил героя собственным гербом Леливы и фрагментами своей биографии: переправа через море в Святую землю, ночь, проведенная у гроба Христа в молитве за убитых в Ноябрьском восстании. Поэт вписал самого себя в пространство гротеска и в образ пьяницы. Зачем? Для игры? Для придания Дантышке серьезности?

В драме «Серебряный сон Саломеи» (1843) Словацкий взялся за тему из истории (хотя и недавней): действие происходит в 1772 г. и касается казачьего бунта, безжалостно и кроваво подавленного польскими панями. Поэт мастерски соединил в драме легкость юмора с ужасами войны и резни, взаимного истребления участников конфликта с обеих сторон. И все это пронизано романтическим мотивом и остроумными диалогами, полными иронии, самоиронии, игры словами.

Но величие драмы не только в этом. Категория гротеска здесь поставлена на службу мистическому видению истории. Исторический процесс полон непредвиденных событий, хаос постоянно разбивает установленный порядок. Преступления совершенствуют, зло ведет к очищению. В кровавой резне Словацкий увидел облик величия, мысль о родине пробивалась в «Серебряном сне Саломеи» в памяти о преступлениях. В памяти о мертвой старушке, вытаращившей глаза на отрезанные головки детей, которые *«истекая кровью, бегали по земле. // Устрашая и вместе с тем забавляя»*, о трупке матери с разрезанным животом, куда вложили убитого щенка, о казаке, посаженном на кол и медленно умирающем.

Все эти мученические и кровавые события истории (их правдивость подтверждали известные Словацкому воспоминания, содержавшие детальное описание страшных событий) показывали, что историческое развитие имеет гротескный характер, проходит через отбрасыва-

ние очередных форм материи, сквозь кровь и страдание, к возрождению во все более совершенных формах. Кровавая резня отражает патологию истории, в монологах героев то и дело сталкиваются возвышенное достоинство смерти с поражающими воображение описаниями профанации тел.

Сопоставление опыта Гюго и Словацкого показывает, насколько важны были для придания формы гротеску, новой эстетической категории, введенной в романтическую литературу, сопутствующие контексты. Исторический — который давал шанс завоевать публику, и цензурный. Освобождение искусства от многих канонов и запретов вовсе не означало достижения творческой свободы. Гротеск под пером Гюго и Словацкого, несмотря на то, что вырастал из сходных художественных установок, принципиально различался. Гюго приспособлял тексты к требованиям сцены и цензуры. У Словацкого не было таких ограничений — и таких возможностей. Он не обязан был принимать во внимание какие бы то ни было барьеры, он мог подчинять свои тексты своему разгулявшемуся воображению.

А введение в качестве контекста парижского морга показывает в свою очередь, насколько ошибочна может быть наша оценка восприимчивости романтического поколения. То, что нам кажется этически недопустимым, не оставляло равнодушной тогдашнюю публику. Гюго пытался изменить анахроничные вкусы читателей и зрителей. У Словацкого, насколько мы можем судить, сцены в парижском морге, смешки и плоские шутки любопытствующей публики над разлагающимися телами дали толчок работе чудовищной фантазии, объединению в одном образе достоинства и насмешки над ним. Поэт дорого заплатил за это: оба рассмотренные нами гротескные произведения он ценил очень высоко, но вместо признания получил милосердное забвение поляков. Болезненные плоды больного разума.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 *Набоков В.В.* Николай Гоголь. Часть 3. Наш господин Чичиков // [http://gogol.gatchina3000.ru/Nabokov\\_3.htm](http://gogol.gatchina3000.ru/Nabokov_3.htm).
- 2 *Manifesty romantyzmu / Oprac. A. Kowalczykowa.* Warszawa, 1995. S. 308.
- 3 Годом раньше Гюго ввел элементы гротеска и гротескный образ шута в роман «Собор Парижской Богоматери». Восприятие литературного текста романа, совершается, однако, в воображении читателя.
- 4 См.: *Uberfeld A.* Le Roi et le bouffon. Étude sur théâtre de Hugo de 1830 à 1839. Paris, 1974. S. 509–534.
- 5 Драма не вернулась тогда на парижскую сцену. Но в 1833 г. она была поставлена во Французском театре в Берлине и там же вновь опубликована, вместе с репертуаром театра.

- 6 Варианту драмы, опубликованному 30 ноября 1832 г., было предпослано предисловие, по тону более напоминающее нашумевшее предисловие к «Эрнани», которое читалось в театре перед премьерой, нежели известное предисловие к «Кромвелю». В нем не говорилось специально о гротеске, речь шла о нарушении права на свободу слова и о цензуре. Дискуссия была продолжена — в декабре она шла в суде, в котором Гюго начал процесс о незаконном снятии пьесы со сцены.
- 7 *Bertherat Bruno*. Les visiteurs de la Morgue // L'Histoire. Revue mensuelle. Paris, 1994. № 180. S. 16–21.
- 8 *Cobb Richard*. La Mort est dans Paris. Enquête sur le suicide, les meurtres et autres morts subites à Paris, au lendemain de la terreur (1795–1801), 1978 (wyd. francuskie, tłum. D. Kouragine. Paris, 1985). Позднее, к концу века, об этом писали иначе — как «об отвратительном спектакле расчленения человеческого тела».
- 9 Ср.: *Bertherad Bruno*. Autour le l'oeuvre d'André Serrano: L'exposition du cadavre. Le cas de la morgue de Paris du XIX siècle // L'image de la mort. Montreal, 1995.
- 10 *Gozlan Léon*. La Morgue // Paris ou le livre des cent-et-un. T. 1. Paris, 1831. S. 304.
- 11 *Bertherat Bruno*. Autour... Op. cit. S. 29.
- 12 Гюго не раз вспоминал морг в эссе «Что я видел».
- 13 Он повесился 25 января 1855 г. «в мрачном и грязном, насколько только можно себе представить, переулке Vieille-Lanterne, возле люка городской канализации» (*Hartwig Julia*. Gérard de Nerval. Warszawa, 1972. S. 305). Тогда же были выставлены трупы двух актеров: Чарльза Лепентра (он бросился в Сену) и комика Вийяра.
- 14 Силу романтического увлечения извращениями и садизмом показал *Марио Праз* в книге «Чувства, смерть и дьявол в романтической литературе» (1966, польский перевод: Варшава, 1974), а также *Мария Янион* в своих многочисленных работах о френетическом воображении.
- 15 Отношение к превращению морга в место спектаклей и встреч постепенно менялось; во второй половине века все чаще раздавались голоса о том, что нельзя допускать в морге смеха и шуток, что экспозиция трупов может дурно воздействовать на мораль детей. В результате в 80-е гг. был запрещен вход в морг женщинам и детям, трупы было велено одевать, планировалось перемещение морга на периферию и, наконец, в 1907 г. он был закрыт для публики.
- 16 *Tretiak J*. Juliusz Słowacki. Kraków, 1904. T. 1. S. 138.

Перевод В. Хорева

## Князь Михаил Тверской — русский аватар Словацкого

Русская тема для Словацкого была более неудобной и «скользкой», чем для Мицкевича — пасынку доктора Бекю труднее было «сподобиться на объективное суждение» (о России)<sup>1</sup>. Северин Полляк видел причину этого в специфике контактов поэта с русскими: «Естественная юношеская реакция на поведение отчима в вильненском деле, на его закулисные связи с Новосильцевым, затем атмосфера восстания, начало которого он пережил в Варшаве, контакты с русскими, сводившиеся лишь к встречам с царскими чиновниками, ранняя эмиграция — все это были предпосылки, которые — без противовеса, как у Мицкевича, непосредственно общавшегося с поэтами-революционерами, без возможности личных наблюдений над русской жизнью — могли создать почву для негативного отношения к России и русским»<sup>2</sup>.

Лишь поселившаяся в швейцарском пансионе госпожи Патте русская семья Потоповых пробуждает у поэта обыкновенную человеческую симпатию. У госпожи Потоповой «очень доброе сердце, она кротка как ангел и простодушна». Словацкий доброжелательно представляет всю семью, пишет, что беседует с ними по-русски, и добавляет: «С этими людьми у меня наилучшие отношения»<sup>3</sup>.

Непосредственной причиной интереса Словацкого в 40-е гг. к истории России считаются парижские лекции А. Мицкевича, в которых обильно цитировался Карамзин. Мицкевич «сосредоточился, однако, главным образом на трагических ситуациях [...] с Иваном III и Иваном Грозным»<sup>4</sup>. Было, впрочем, замечено, что уже в авторском комментарии к своей первой драме («Миндовг») поэт ссылается на «несколько мест из истории Карамзина». Его внимание привлекает «гомерическое убожество тогдашних королей», о котором, как он писал, «не раз с удовлетворением читал»<sup>5</sup>. Лекции Мицкевича могли быть лишь своевременным напоминанием либо даже просто совпадением по времени. Тема висела в воздухе.

В «Записках» (1843–1849) Словацкого русскую тему можно считать доминантной. Она неизбежно появляется тогда, когда в кружке Товяньского проступила «тяга к России», а затем присутствует на многих страницах заметок по истории России. Это выписки из труда Карамзина, а также других работ по истории.

Первым импульсом к занятиям поэта Россией были актуальные споры в связи с адресом польских эмигрантов из кружка Товяньского царю Николаю. Заметки Словацкого по этому поводу являются сви-

детельством его глубокого возмущения этим актом подлости и предательства, тем более ужасным, что адрес был подписан и Мицкевичем. Другие заметки в «Записках», посвященные России, касаются глубокого средневековья. Они охватывают четыре столетия — с 1169 до 1560 г. Выходя за пределы истории России, объединенной Великим московским княжеством, Словацкий сосредоточился главным образом на периоде от возникновения Новгородской республики до ее уничтожения, до известной новгородской резни в 1570 г.<sup>6</sup>. Эти заметки Словацкого являются итогом прочтения им шести томов истории России.

Творческим результатом интереса поэта к России явились герои его произведений, которые иначе, нежели в ранних сочинениях, представляя русских. Появляется благородный русский майор Вольдемар Гаврилович (в драме «Фантазий»), а также князь Михаил Ярославич Тверской. Оба эти образа являются убедительными знаками истинных ценностей, которые возвышаются над всеми трудными переплетениями польско-русской истории и современности, показывают не этнический — универсальный характер духовных ценностей.

«Россия как республика князей»<sup>7</sup>, присутствовавшая в сознании Словацкого со школьных времен, появляется у него в период, когда свои тексты он подписывал как «Республиканец по духу». Ранее он доискивался республиканских образцов в эпопее Гомера — предшествующие отдельным эпизодам эпопеи соевещания богов он рассматривал как прообразы парламентских институций. Реабилитирован был даже принцип veto в шляхетской Речи Посполитой — ведь сам поэт воспользовался им по отношению к кружку Товьянского. Но самым важным демократическим институтом он считал конфедерацию, то есть демократию большинства, которую пропагандировал среди эмигрантов.

Словацкий-драматург сконцентрировался на том фрагменте истории России, о котором современный историк пишет: «Соперничество между Москвой и Тверью продолжалось почти два столетия, в большой мере решая вопрос о том, которое из этих княжеств объединит русский народ, а также придавая периоду феодальной раздробленности большую драматургию, насилие и жестокость»<sup>8</sup>. Кровавое насилие и жестокость в драматической оправе истории были именно теми аспектами, которые должны были привлечь внимание автора «Серебряного сна Саломеи» и 1-го рапсода «Короля-Духа». Так возник драматический текст, названный издателями «Князь Михаил Тверской», первоначально опубликованный как «Отрывок драмы из истории Великого Новгорода»<sup>9</sup>. Это не самый маленький текст из шестнадцати фрагментарных драм<sup>10</sup> в наследии поэта. В последнем периоде его жизни на одну законченную и изданную драму приходится две неоконченных. Такая пропорция не привела, однако, к исследованиям фрагментарных драм, несмотря на их очевидную значимость. Вместо соотнесения этих драм с завершенными произведениями и попыток реконструкции их продолжения следовало

бы анализировать их как отдельную группу произведений, обладающих своеобразной субъектностью<sup>11</sup>.

Внимание Словацкого привлекли перипетии князя Михаила Тверского, личности начала XIV в., окончившиеся (об этом мы знаем из истории) лишением его власти и жестоким убийством будущего святого и мученика православной церкви. Князь нашел свое место в памяти и сердце Словацкого и вновь появился в творческих планах поэта, пишущего дальнейшие рапсоды «Короля-Духа». Как полагал Юлиуш Кляйнер, князь Михаил должен был быть одним из его воплощений, после Болеслава Смелого. Мать Болеслава была русской княжной. Ей «объявился дух» особы, в которой пульсирует кровь святого Владимира и которая погибнет за Россию, принеся себя в жертву. Эту особу Кляйнер видел в Михаиле. Цитируя упомянутую октаву<sup>12</sup>, исследователь заключает: «Болеслав воплотится в русском мученике, [...] за Россию понесет кровавую смерть, [...] предсказанное в клятве мученичество наступит через три века, то есть в первой половине XIV века»<sup>13</sup>. В соответствии с этой гипотезой, не обращая внимания на собственные аргументированные сомнения<sup>14</sup>, в своем издании «Короля-Духа» (в «Зачатках или началах других рапсодов») среди польских королей (Мешко II, Казимежа Обновителя, Хенрика Побожного, Владислава Локетка и Владислава Ягелло) Кляйнер поместил фрагмент, названный им «Князь Михаил Тверской»<sup>15</sup>.

Независимо от замысла, связывающего образ князя Михаила с продолжением «Короля-Духа», его судьба является по логике творчества поэта вариантом несгибаемых рыцарей, таких как Дон Фернанд или Завиша Черный — личностей, представленных в манере *auto sacramentales* как фигура Христа — невинными жертвами, принимающими смерть во имя идеи, ради общего блага.

Драма Словацкого мало исследована — в библиографии значится всего лишь несколько небольших текстов. Последний из них — и наиболее весомый — часть раздела монографии Эльжбеты Кисляк<sup>16</sup>. Анализируя фрагмент драмы, исследовательница отмечает его ценность, утверждая, что «этот отрывок свидетельствует о несомненном величии нереализованных планов»<sup>17</sup>. Она видит в нем «блеск неоконченного шедевра и потрясающее видение истории России»<sup>18</sup>. Полувеком ранее Вацлав Ледницкий, предтеча исследователей русских мотивов у Словацкого, писал без тени сомнения: «Признаться, я плохо понимаю, о чем идет речь в этом слабом, на мой взгляд, фрагменте. Неполноценный этот отрывок сам по себе мало интересен — мне трудно представить по нему, хотя бы приближенно, целое, частью которого он является...»<sup>19</sup>. Эти два суждения характеризуют эволюцию не только эстетических оценок, но и методологии, которая сегодня не позволяет так пренебрежительно относиться к не законченным автором произведениям.

Читатель вряд ли знает малоизвестный текст. Изложим поэтому его краткое содержание. Как объясняет Кляйнер, сохранившиеся сцены яв-

ляются почти готовым материалом первого акта. Вот его содержание: Димитрий, сын Михаила Тверского, завоевывает Новгород и требует выдачи изменников. От имени города выступает архимандрит, представитель вольного города, подвергающегося опасностям нападений и татарского ига. Димитрий узнает, что его отцу угрожает смертельная опасность — тот во власти великого хана Узбека. Это смягчает его намерения — он предлагает Новгороду союз. Хор, завершающий первую сцену, предвещает мученичество Михаила и гибель его войска.

Вторая сцена происходит в стане Орды. Кавгадый, приспешник хана, на льстивые, произносимые по-французски тирады папского посла Рубруквиса отвечает ударами кнута. В момент прибытия хана князь Михаил, участник этой сцены, падает ниц и в этой позе остается почти до конца действия. Тем временем хан, критически оценивая подаренные ему произведения парижского и русского ювелиров, декларирует безумные, космические видения своей миссии. Наконец, после неоднократных напоминаний своего министра, он позволяет князю Михаилу подняться, угощает его кобыльим молоком, заставляя слизать капли молока, попавшие на его сапог. В очередной сцене Румянец подсказывает московскому князю Георгию мысль: для того, чтобы Михаил не был признан владельцем Новгорода, Георгию нужно притвориться, что в нем воплотился дух Мангу — деда великого хана Узбека. В последней сцене — прощания князя Михаила с матерью Узбека, по контрасту с предыдущей сценой теплого и сердечного, мы узнаем о запланированном браке дочери хана с Димитрием. Общая схема действия соответствует историческим хроникам Шекспира: речь идет об интриге вокруг завладения троном и о воспрепятствовании этому соперником.

Фактографической основой этих сцен являются три фразы выписок из Карамзина: «Михаил выехал в Орду к Узбеку, а Георгий завладел Новгородом. — Димитрий, сын Михаила, осадил город, затем прибыл Михаил с монголами и велел выдать князей, Афанасия и Федора Ржевского, которого послал туда Георгий. Новгород выдает их и платит дань, а Михаил теряет свое войско, пробираясь через леса».

Оригинальным концептом Словацкого в сравнении с историческими сведениями был замысел московского князя Георгия убедить хана, что в нем воплотился дух Мангу (внука Чингисхана). На этой интриге Кляйнер основывает свою реконструкцию дальнейшей части драмы<sup>20</sup>. Предположения о дальнейшем действии и его окончании высказывали и другие исследователи — ранний Бигеляйзен или поздний Грабовский<sup>21</sup>. Сегодня эти попытки реконструкции дальнейших частей драмы интересны лишь как свидетельство такой рецепции текста, которая основывает смысл фрагмента на неуверенных или даже ложных предположениях о несуществующем целом. Показательно, что сегодня такие попытки уже не предпринимаются.

«Искренне признаюсь в том, что мне трудно добавить что-либо к комментариям и объяснениям, которыми „Князя Михаила Тверского“ снабдил профессор Кляйнер», — писал В. Ледницкий<sup>22</sup>. Сегодня, после вдумчивого анализа драмы в монографии Э. Кисляк, ситуация выглядит еще более трудной. Однако положения исследовательницы не исчерпывают интерпретации драмы, а указывают путь дальнейших поисков. «Во фрагменте драмы о князе Михаиле Тверском, — пишет Кисляк, — обрисовано новое видение истории, видение, которое побуждает прозреть историю за ее кровавой маской»<sup>23</sup>.

Независимо от попыток реконструкции дальнейшего действия драмы были предприняты поиски соответствующего для князя Михаила места среди героев Словацкого. Чаще всего во фрагменте видели очередное воплощение «Короля-Духа». Интереснее (независимо от шекспировского мотива) проследить другой ряд образов — невинных жертв, продолжающих линию стойкого рыцаря Кальдерона де ла Барка. Как подытоживает Грабовский, «князь Михаил умеет лишь страдать, а не защищаться против брошенных ему князем Георгием обвинений. Это герой типа Дервида, Завиши, дона Фернанда...»<sup>24</sup>.

Интерпретация драмы через общую перспективу логики творчества того периода или попытки размещения титульного героя в галерее образов, воплощающих короля-духа, либо в галерее стойких князей не исчерпывают темы. К тому же это грозит искажением смысла, редукцией его до предположений, основанных на значении контекста. Но ведь если автор собирался написать новую драму, он наверняка хотел что-то сообщить, объявить, а не только повторить то, о чем нам известно из других его произведений. Драма в сохранившейся форме по-прежнему является интересным и невозделанным исследовательским полем — на что обратила внимание наиболее вдумчивая ее читательница Э. Кисляк<sup>25</sup>.

Уникальная возможность сравнения сохранившихся сцен с приготовленным поэтом доступным ему историческим материалом не использована полностью до сего дня. Как монолог Архимандрита с его апофеозом свободы, так и автохарактеристика хана в очередной сцене содержат интересные и недостаточно, на мой взгляд, экспонированные элементы. В контрастной сцене в стане Орды хан не является лишь каким-то вариантом образа Попеля из написанного несколькими месяцами позднее «Короля-Духа». — концепция его образа и исторической роли принципиально иная. Следовало бы также заметить влияние личности князя Михаила на самоопределение поэта в то время. Этим вопросам посвящены следующие разделы данной статьи:

1. Историческая хроника
2. Песнь свободы
3. Песнь гибели
4. В сторону Данте
5. Михаил Тверской — это я.

## 1. Историческая хроника

Ценность исторических записок раздела «Из истории России и монголов» оценил уже Хенрик Бигеляйзен, который обратил также внимание на непропорционально большой интерес в «Записках» Словацкого к истории Руси: «Относительно наибольшее место в них занимают подготовительные материалы Словацкого к драме „Из истории Новгорода“. Поэт конспектировал и делал большие выписки из труда Карамзина. План этой драмы позволяет нам приоткрыть завесу над тайной мастерства одного из наших величайших драматургов, он является связующим звеном в той таинственной цепи творчества, которая связывает первые проблески замысла с окончательным завершением произведения»<sup>26</sup>.

Главный исторический факт, лежащий в основе драмы, а именно признание Золотой Ордой князя Михаила владельцем Новгорода, имел место в 1304 г. Правда, сделал это не Узбек (как у Словацкого), а его предшественник и дядя — Тохта. Может быть, речь идет о подтверждении прав Михаила новым ханом в 1313 г.? Этот анахронизм является своего рода *licentia poetica* при использовании исторической основы в конструкции сюжета с целью завязывания драматического узла. Верными являются только общие хронологические рамки — первые годы XIV в.<sup>27</sup>.

В сохранившихся сценах первого акта происходят события из периода значительно более продолжительного, нежели тот, о котором идет речь в нескольких строчках выписок, касающихся непосредственно описываемых событий. Историческое время актуализируется прежде всего в монологе Архимандрита. Новгородский пастырь представляет историческую преемственность памяти, поэтому он имеет право воскрешать события из времен, отдаленных на целые столетия. Таким образом, это не просчет поэта, в котором упрекал его Бигеляйзен<sup>28</sup>, а концепция образа, представляющего опыт всего поколения, а не только свой индивидуальный.

Первый факт, упомянутый Архимандритом, — нападение на Новгород князя Мстислава Андреевича, которое имело место в 1169 г.<sup>29</sup>. В памяти сохранилось чудесное спасение города благодаря заступничеству Богородицы. Затем вспоминается неожиданный наезд «азиатского племени» — он имел место в 1223 г. Татары, однако, никогда не добрались до Новгорода, а ярлык был принят республикой позже, добровольно, с целью избежать войн и разрушений. Так что память простирается не только вглубь истории, охватывая почти три века, но и отмечает события, относящиеся к судьбе других русских земель.

Об этих поворотных моментах истории говорит Архимандрит. Но в этой сцене есть также предвестие исторических событий, которые могли бы составить основу дальнейшей части драмы: предсказана мученическая смерть князя Михаила и окончательное поражение его вой-

ска. Таким образом исторические факты, относящиеся к нескольким векам, встроены в сцену, в которой описываемые события не длятся даже одного часа. Внимательное изучение других реалий также приносит интересные наблюдения.

«У польских ворот твERICИ!» — этим криком, которому вторит звон колоколов, начинается драма. «Польские ворота» тоже взяты из исторических выписок, только вот находятся они в Киеве, а упоминание о их штурме относится к временам князя Ярослава, то есть к первой половине XI в. (он жил во время Болеслава Храброго, 979–1054). Несуществующие в Новгороде польские ворота понадобились поэту, чтобы показать духовную общность этого города с Польшей: «Новгородская республика открыта Польше, их соединяет общий тракт», — пишет. Э. Кисляк<sup>30</sup>. Позднее он будет использован, ибо духи новгородцев, перебитых опричниками, отправятся в Польшу и переселятся в польские тела<sup>31</sup>.

В сцене, описывающей прием князя Михаила в Орде, Словацкий использует мотив молитвы в псалме 55. При приближении свиты хана князь Михаил обращается к сопровождающим его игуменам с просьбой вместе прочитать слова этого псалма:

...Говорите шепотом ваш псалом, игумены,  
Сорок пятый... [...] Молитесь, отцы...  
Я иду... беда на мою бедную голову...  
Помилуй меня, Господи!..

Почти всю сцену князь Михаил проводит распростершись ниц перед ханом, который даже не замечает его. В словах игуменов («В одну могилу с червями меня бросили, а я верил Господу... и он поднял меня из могилы») слышится не только реминисценция псалма 55, который является жалобой Богу на недругов, но и эхо Книги Иова, а также Книги Даниила. Слова игуменов «И встал я на колени — восстал из могилы. И был я вновь записан в Книгу Бытия...» соотносятся с «записанными в Книге» в повествовании Даниила. Ранее, в первых словах цитируемого раздела, читаем: «И восстанет в то время Михаил, князь великий, стоящий за сынов народа Твоего; и наступит время тяжкое, какого не бывало с тех пор, как существуют люди, до сего времени...»<sup>32</sup>

От псалма, пробуждающего надежду, через ее осуществление в судьбе Иова, библейские тексты ведут прямо к эсхатологии. Ведь условием восстания из могилы является смерть. Названный в библейской книге по имени великий князь Михаил, соотнесенный со временем страшнейшего в истории угнетения, получает высшую из возможных санкцию. Книга Даниила в сокращенном виде заключает в себе содержание Апокалипсиса и выражает отношение к концу истории. Князь Михаил становится историческим представителем князя, напророченного в Библии.

Монологи Архимандрита отсылают к истории, будущие события предрекает хор. Сцена с Михаилом и Узбеком, которая окончилась демонстрацией милости со стороны хана, стилизована в соответствии с описанием смерти Михаила. Поэт использовал не только псалом с жалобой на недругов, — его значение усилено угрозой наступления конца света, предвещенного в Книге Даниила. Колесо истории обернулось и, хотя дело не дошло до смерти князя, так как ему позволено было уйти, — эмоциональный эффект был достигнут: ужас ожидания, недобрые предчувствия, неуверенность. В сохранившейся драме использован не только исторический материал, но и бытовой, этнографический. Ставка и шатер хана показаны во всей полноте местного колорита, катастрофа обозначена, победитель назван. Действие было остановлено. Мгновение, остановись?

## 2. Песнь свободы

В первой сцене сквозь крики жителей насилуемого города и тревожные звоны колоколов доносится голос Архимандрита. Он успокаивает взволнованную толпу словами «С нами Бог...спокойно, дети». Обращаясь к молодому захватчику, представитель Новгорода многократно подчеркивает аспект свободы. Прежде всего ему самому присуще чувство личностной свободы, которая придает ему мужество:

Но не боюсь я ... царского<sup>33</sup> сына,  
Я человек свободный...

Преждевременное анахроничное определение «царь» употреблено для того, чтобы даже большую разницу между «свободным человеком» и «царем» признать несущественной. Я не боюсь — потому что равен тебе. Я, как и ты, — свободен. Чувство личной свободы основано на многовековой традиции городского общества. Именно Новгород является столицей, «Где свобода, мать русского рода, Живет веками...».

Название свободы материю русского рода звучит почти кощунственно, вызываясь по отношению к обширным разделам польской литературы и публицистики XIX в. (впрочем, и более поздней). Свобода, которой гордятся новгородцы, не является случайной, трофеем или даром судьбы. Это корень русскости! Новгород — столица свободы, и свобода — его глубочайшая сущность. Он породил свободу, которая появилась не в результате следования традиции или перенимания чужих образцов, а является прирожденной, конститутивной чертой русского племени, *sine qua non*.

Когда под давлением силы Димитрий требует выдачи приспешников московского князя Георгия, Архимандрит подчеркивает, что это будет нарушение закона:

Нас принуждает сила и недоля  
Нарушить древние права  
Людей свободных.

Хор, завершающий первую сцену, увидит в насилии над Новгородом причину позднейших поражений его виновников:

Горе! Горе! На святой город,  
На людей свободных ты поднял руку...

Свободный город окружает ореол святости. Он появляется не только в последних словах хора, но и в первых словах Архимандрита, где Великий Новгород персонафицируется как тринадцатый апостол:

Не бойтесь... жители города,  
Христиане... С вами Бог!  
Новгород, тринадцатый апостол.  
В митре... с золотыми крестами.

Апостольство — миссия распространения Христовой истины, ибо «апостол» значит учитель. Это определение относится только к избранным ученикам, близким товарищам воплощенного Бога; оно связано также со способностью изгнания злых духов. Апостольство города — залог божественной опеки над ним и наряду с чувством свободы является источником духовной силы и спокойствия представителя города.

### 3. Песнь погибели

В первой половине 1845 г. создается «Князь Михаил Тверской», во второй половине того же года — первый рапсод «Короля-Духа». <sup>34</sup> В последнем мы встречаем фигуру Попеля, который устроил кровавую баню своему народу. Из этого его основополагающего деяния происходит этимология названия Польши, которое (Polska — Польша) объясняется как „na *bol skała*” (на *боль скала*). Хан Узбек, похоже, выполняет подобную миссию. Именно он — вождь, сильный духом. Такова унаследованная им роль, таково его сознание. Князь Михаил, хотя он и возможный в будущем прототип воплощения короля-духа, является невинной жертвой, зависящей от прихоти непредсказуемого хана Узбека. Временная милость, которая оказана князю, — не более чем каприз варвара. На хана не производит впечатления сила духа — здесь можно поверить разве что в силу молитвы игуменов. Но существует ли сходство между миссиями Попеля и Узбека? Можно ли все различия объяснить тем фактом, что Попель (подобно Ивану Грозному в будущем) является палачом собственного народа, а варвар использует свое племя для кровавой расправы с другими?

Для сцены с Михаилом важен контекст предшествующей встречи приспешника хана — Кавгадыя с папским послом. Их гротескный диалог, который был бы смешным, если бы не реплики — удары кнутом, демонстрирует абсолютную катастрофу общения. Неуместные в стане Золотой Орды высказывания Рубруквиса на французском языке контрастируют с ответами — болезненными ударами. Куртуазное приветствие со ссылкой на авторитет Папы Римского и вежливые формулировки, в которых хан называется Великим королем и Солнцем Востока провоцируют хана отдать приказание: «Кнутом его по спине!».

И на следующее высказывание посла, теперь на латинском языке, прославляющего хана, звучит ответ: «Всыпь ему кнутом!».

Безжалостные удары вслепую, «куда придется» папский посол комментирует: «кнутом меня ударил в глаз». В ходе этого диалога двух последовательно расходящихся дискурсов впервые отзывается князь Михаил, скромно стоящий со своей свитой сбоку. Его слова выражают удивление:

Ты терпишь... боль?  
Терпишь, что тебя бьет этот пес?..

В удивлении князя кроется намек на то, что удары монголов не должны приносить страдания, словно бы они были из другого измерения и, находясь вне его, их нельзя почувствовать. Князь Михаил удивлен, поскольку сам он подвержен своего рода анестезии. В момент появления хана князь тотчас же падает на землю и находится в этой позе почти до конца сцены, пока хан после многих напоминаний прислужников не соизволит посмотреть на лежащего. Узбек в отдельных репликах (он разговаривает с Кавгадыем, Хелимом, затем с Рубруквисом) проявляет свой нарциссизм. Его высказывания — это по сути дела автохарактеристики, постоянное самоутверждение. Уже в первом самоопределении он представляет себя как ипостась Бога:

Кто знает меня... знает Бога страшную натуру,  
Сгустившуюся за сто веков тучу,  
Которая стреляет молниями  
Либо мечом неожиданно бьет.

Это убеждение лежит в основе его понимания смысла существования в истории, в конкретном времени. Он: «Подготовлен к этому веку... веками/ Грехов людских...».

Эти самоопределятельные тирады выполняют роль *logos angelikos*: разговор о себе замещает красочными образами реальные и будущие последствия своей миссии. Страшные деяния отсутствуют. Кнут в руках Кавгадыя, наносящего удары по телу папского посла, выглядит как обыкновенная хулиганская выходка. Наполненные кровью и трупами

монологи являются метонимией кровавых деяний хана и подчиненного ему люда, деяний планетарного масштаба.

В самом продолжительном монологе звучат следующие определения:

Я — жизнь для этих псов, их путь,  
 Единственным я избран в этом мире,  
 Быть королем народов дух мой предназначен.  
 Я в тело облечен, как эти псы,  
 И я лишь щепка в длани Пана Бога  
 [...] и истреблю весь этот мир живой,  
 Я завершаю бытие — кладбище открываю  
 [...]  
 Во всей вселенной отучу людей рожать,  
 И Богу непотребные народы  
 я выкошу словно траву...  
 [...]  
 Я великий Божий гром и гнев,  
 Я желтый царь.

Смысл этих богохульных слов варвара, упивающегося своим (дословно) Божьим могуществом, Э. Кисляк определила так: «Бог, направляя монголов, творит историю народов, но они не являются избранным народом, не исполняют христовой миссии Слова, они лишены духовности: это не святое орудие святой божественной кары». Попель в эпопее Словацкого сеял гибель по собственной воле, его кровавое дело было как раз вызовом Богу как творцу всего сущего. Но есть и еще один важный, фундаментальный аспект различий.

Миссия хана Узбека имеет своей целью тотальное уничтожение. Он говорит об этом недвусмысленно:

...весь мир живой я истреблю.  
 Я завершаю бытие — кладбище открываю,  
 и человеческих могил вы не найдете!

Объектом его деятельности является **человечество**, а ее результатом — кладбище и земля, заваленная трупами. Его цель — окончательное уничтожение человеческого рода. Хан, считающий себя ипостасью Бога, не входит в число целей своих всеуничтожающих деяний. Он только выглядит как человек — но он уже «по ту сторону».

Пусть у меня руки человека и лицо,  
 Вы думаете, что я живой человек,  
 Белого духа... но я труп воскрешенный,  
 В который вступил красный ангел сна.

Он является своего рода зомби, оживший труп, который приходит принести миру тотальную погибель. Он — сама смерть, Хелим называет его Скелетом, а сам он воображает себя гигантской машиной уничтожения. Она описана как прототип ханского трона, которым является «огненный дракон с зубами наподобие хищных птиц».

Миссия Попела имела аксиологический характер — он была вызовом Бога на поединок: сколько зла может совершить человек, прежде чем переполненная чаша спровоцирует вмешательство Бога. Целью хана является уничтожение всего человечества как побочной линии эволюции. Человек — это неполноценное создание, в котором гниет дух и своими миазмами отравляет мир. Миссия хана имеет онтологический характер, она касается самого бытия. От нее зависит, быть или не быть человечеству. Она является исполнением приговора, вынесенного человечеству. Ставкой является уничтожение либо сохранение человеческого рода.

А что потом? После успешного завершения дела уничтожения? В нескольких местах монолога Узбека появляются какие-то гибридные создания, странные гротескные существа, которые должны заселить землю. Когда Бог

...род человеческий, подлых духов  
саблей из мира (хана) изгонит,

то не терпящая пустоты природа заполнит мир, создаст новые существа. В снах Узбека появляется «стадо лошадей с женскими лицами». У этих уродливых существ не только человеческие лица, но и «белые зубы в пасти [...], и синие хвосты, словно бичи, сплетенные из змей».

Хан — воплощенный Армагеддон — разрушительная сила природы масштаба библейского потопа или удара метеорита. Словацкий исходит здесь скорее всего из теории катастрофизма Кювье<sup>35</sup>, весьма модной в его время гипотезы. Согласно ей наша планета периодически подвергается катаклизмам, которые вызывают полное уничтожение существующих форм жизни и ее обновление в другом виде. Принятие этого положения принципиально изменяет оптику драмы. Изменяется ее накал — историческая угроза заменяется драмой окончательного решения, цена которого — бытие либо абсолютное уничтожение, конец человеческого рода. Чем же является в этой перспективе свобода — личная и общественная? Что происходит с чувством собственного достоинства? Все ценности оказываются иерархически зависимы от главной — существования.

Глубина самосознания хана контрастирует с инфантильной глупостью папского посла. Мир западной цивилизации со своей униженностью и куртуазностью по отношению к варвару кажется потрясающе наивным. Цивилизация слова и приязненного (если не сказать подхалимского) жеста по отношению к цивилизации меча и кнута обнаруживает свою беззащитность, является легкой добычей. Князь Михаил отдает себе отчет в существующей между цивилизациями пропасти и не вступает в словес-

ную дискуссию. Он разговаривает с ханом на привычном для того языке жестов: падает перед ним ниц, а на обращенные к нему в конце концов слова отвечает, не поднимая головы. Этим он удивляет хана, который убежден, что у князя есть ангел-хранитель, подсказывающий, как нужно себя вести. Князь поднимается лишь по явному приказу, когда хан угощает его кобыльим молоком, капли которого он должен слизать с сапога хана. Убедившись в милости хана, он уходит.

Пользуясь понятным хану языком жестов, князь Михаил существует в двух планах, одновременно пребывает как бы в двух измерениях действительности: лежа в пыли, он не унижен перед ханом в своем не княжеском — человеческом достоинстве. Потому что хан — это смерть, хан — это погибель, и в ее присутствии не имеет значения, являешься ли ты героем, просто смельчаком или трусом. Даже если ты не признаешься в этом, она продемонстрирует свое могущество, склонит каждого к своему *dance macabre*. Слова князя выражают это его двойное присутствие: «Я жив для мира, хоть и не живу на свете». Не подвергнутый физическим истязаниям, он испытывает духовные страдания. «Ад болезненный во мне», — говорит князь, поднявшись с колен. Пребывая в мире чуждой цивилизации, с которой он умеет войти в контакт, он в то же время живет согласно собственным культурным стандартам, и это столкновение является причиной его духовных страданий. Князь Михаил полностью осознает выражаемые ханом тоталитарные намерения, но умеет сохранить себя. Он понимает, насколько высока ставка в этой игре. Быть или не быть князя Михаила Тверского касается не одного человека или племени, как в «Лилле Венед», а всего человеческого рода. Именно в этом смысле можно согласиться с эмфазой Кляйнера, который определил замысел этой драмы как «один из самых мощных поэтических планов в мировой литературе»<sup>36</sup>.

#### 4. В сторону Данте

Избранный эпизод из истории России имел место около 1300 г., пасхальное время которого навеки запечатлено странствием Данте по загробному миру, описанному позднее в ста песнях «Божественной комедии». Словацкий, большой поклонник Данте, должно быть осознавал эти неслучайные ассоциации. Флоренция и Великий Новгород были одними из немногочисленных оплотов республиканизма в средневековье. Борьбу за влияние между Гибеллинами и Гвельфами прекрасно имитировал конфликт между Тверью и московским княжеством. Осознание этого внешнего сходства влечет за собой поиски реминисценций из поэмы Данте. Наиболее явственной реминисценцией являются слова хана, который хвастается приписываемой монголам способностью видеть человеческие грехи. Они представлены с использованием видений Данте:

Увидят... грехи их — распутство — вины,  
 Людей, сплетенных с собою как змеи,  
 Лица, смещенные с голов, — к брюху и лону  
 Прилипшие... или головы, обращенные  
 Назад... и глядящие через плечо  
 На прошлое... которое сегодня... было... и умирает.

Осознание происхождения этого образа влечет за собой очередное изменение перспективы. Кровавые образы усеянной трупами земли вызывают в памяти пейзажи потустороннего мира в «Поэме Пяста Дантышека...». Хан становится истинным исполнителем Божьих приговоров. Историческое измерение исчезает, оно служит только поэтическому воображению последней схватки между добром и злом. На всю эту трупно-кровавую сценографию ложится тень «Божественной комедии», усиливающая эсхатологическую перспективу. Хан, охотно говорящий о себе как о посланце Бога, оказывается им только в своем собственном узком видении. Он является им точно в такой степени, как Люцифер и шайка дьяволов, могущество которых ограничено дьявольской дырой в земле и людьми, в нее попавшими.

Независимо от конкретных переключек, вся атмосфера «Князя Михаила Тверского» таит в себе угрозу, которая порождена не банальными в конце концов историческими событиями, как осада города или кровопролитные битвы. Реминисценции из псалмов, Книги Даниила, Апокалипсиса и произведения Данте переносят временные столкновения в трансцендентальную сферу. Время Великого поста не кончилось, адвент продолжается. Князь Михаил встает из земного праха. В драме Словацкого князь Михаил, сохраненный для жизни, не убитый жестоко, расставаясь с ханом, произносит: «Я жив для мира — хоть и не живу на свете».

## 5. «Князь Михаил — это я!»

Титульный герой драмы произносит немного слов. Во время представления драмы на сцене он был бы не виден из зрительного зала — это человек, лежащий на земле. Он не движется — ибо запрещен любой жест, и, отвечая, не поднимает головы. И так, его не видно, а услышать можно лишь спорадически. Когда ему уже можно встать, он должен еще раз унизиться, чтобы слизать капли молока с сапога хана. Но мощь сильных духом героев такова, что поверженные, в прахе, нищете и унижении — они влияют на мир, становясь образом воплощенного Бога.

В драме не осуществляются все предсказания скорой смерти князя Михаила. Поведение Кавгадья, тирады хана, тревога, овладевшая князем перед прибытием хана, хор, предвещающий гибель, — все это неисполненные угрозы. Смерть, которая не стоит за порогом, а господствует на сцене, минует князя Михаила, который явно боится ее. При прибли-

жении хана он говорит: «чувствую огромную тревогу» и просит своих спутников-игуменов читать молитву. Сам он просит Бога о милости. Уходя, он выражает дуализм своего восприятия бытия — он живет, по его словам, «для мира», но не «на свете».

Князь Михаил, соперничающий с ханом, видящий над собой великую борьбу духов, стал близок поэту. Словацкому не хватало друзей в видимом мире. Когда он писал свои письма и заявления, обращенные к кругу Товяньского, он чувствовал себя одиноким в своей борьбе. Он знал, что материальная сила ни на что не пригодна, ибо «правда Божья не материальной силой, не кнутом вбита в человечество — она должна завоевать его спокойно, самим ангельским разъяснением мира».<sup>37</sup> Это он был носителем правды, испохабленной недавними братьями, которые выслали верноподданнический адрес царю Николаю. Этот адрес не только «принесет ущерб польскому духу», но заслужит презрение самого царя Николая, который «к явным врагам относится сурово, а к предателям — с презрением».<sup>38</sup>

В этой борьбе его товарищем и естественным патроном стал русский святой и мученик князь Михаил. Тот, кто развернул борьбу с московским духом тогда, когда тот лишь начинал свою борьбу за господство над русскими землями. По образцу князя Михаила поэт молился словами пятьдесят пятого псалма: «Кто даст мне свободу? и кто позволит мне отдохнуть? Взываю словами псалма Давида: Кто даст мне крылья как голубице — я взмою ввысь и полечу».

Письмо сторонников Товяньского и выписки по истории России, находясь в той же тетради, что и цитаты из псалма 55, их разделяет всего пятнадцать страниц<sup>39</sup>. Для князя псалом стал увертюрой к последним минутам перед жестокой смертью. Слова псалма, которые не вошли в драму, были использованы поэтом в частной беседе. Они сыграли свою роль в театре жизни польских эмигрантов в Париже в конце 1844 г. Польский поэт, увлеченный историей республиканской России, погружается в историю князя Михаила. Князь Михаил указывает ему на спасительные псалмы. Поэт повторяет молитвенный жест князя.

Таким образом Словацкий воплотил в себе образ князя Михаила, святого, героя истории России, героя своей драмы. Он не мог продолжить произведения, в котором должен бы был — в соответствии с замыслом — умертвить героя. Ведь князь Михаил — это он сам. Смерть близка, она уже предсказана. Было огненное видение, была кровь на платке. Но это драма о тотальном уничтожении человечества, о катастрофе масштаба доисторических эпох, когда вымирали целые виды. Но жизнь победила в очередной раз, притом жизнь такого вечного, заблуждающегося создания, каким является человек. Поэтому князь Михаил должен жить. Так, как он сказал: «Я жив для мира — хотя и не живу на свете».

## Эпилог

Как отличить истинный свет от ложного? Как отличить пророка от узурпатора? Словацкий выдерживал (формально) духовный гнет приверженцев учения Товяньского в течение года. Но в Париж с сенсационными рассказами о страшных преступлениях над монахинями приехала Марина Мечиславская, настоятельница женского монастыря базилианок. Ю. Кляйнер писал: «Князь Михаил должен был стать стойким славянским князем. Но его в этой роли заменила настоятельница Марина. В ней Словацкий увидел полное осуществление кальдероновского идеала — и с ней закончил галерею стойких князей»<sup>40</sup>.

Великого духом стойкого русского князя, страдающего праведника и истинного мученика, заменила простая хитрая крестьянка со своим вымышленным повествованием о мнимом мученичестве. Горькая ирония истории.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 *Pollak S. Sprawy rosyjskie w poezji Słowackiego // Kuźnica. 1949. S. 13.*
- 2 *Tamże.*
- 3 *Korespondencja Juliusza Słowackiego / Oprac. E. Sawrymowicz. T. 1. Wrocław, 1962. S. 205. Письмо матери из Женевы 23.08.1833.*
- 4 *Lednicki W. Tematy rosyjskie w twórczości Słowackiego // Juliusz Słowacki 1809–1849. Księga zbiorowa w stulecie zgonu / Red. W. Folkierski, M. Giergielewicz i S. Stroński. Londyn, 1951. S. 309.*
- 5 *Słowacki J. Mindowe // Juliusz Słowacki. Dzieła wszystkie (dalej: JSDW). T. 1. S. 185–186.*
- 6 Республика Господин Великий Новгород существовала в 1136–1478 гг.
- 7 *[Z dziejów Rosji i Mogołów] JSDW XV. S. 447.*
- 8 *Riasanovsky Nicholas V, Steinberg Mark D. Historia Rosji. Kraków, 2009. S. 99.*
- 9 *Echo Muzyczne i Teatralne. 1884. № 26–28.*
- 10 *Драматические фрагменты — это небольшие отрывки, о поэтике которых трудно сказать что-либо определенное. Я сознательно использую термин «драматические фрагменты», чтобы подчеркнуть первую часть термина, поскольку это все же драмы, а определение «фрагментарные» соотносится с целым согласно канонам классической поэтики (которым, полагаю, Словацкий осознанно не следовал). Число этих фрагментов зависит от квалификации издателей и может быть разным в зависимости от принятых критериев.*
- 11 *Подробнее об этом — в моей статье «Словацкий пишет драму» (в печати) на основе доклада на конференции «Словацкий — реактивация» (Вроцлав, 10.12.2009).*
- 12 *Król-Duch. Rapsod IV, pieśń 2, oktawa 3. (JSDW 16. S. 443).*

- 13 *Kleiner J.* Książę Michał Twerski. Czarne wcielenie Króla-Ducha // Tygodnik Płustrowany. 1906, 2 półrocze. S. 1042–1043.
- 14 «Одно только обстоятельство, — писал Кляйнер, — вызывает серьезные сомнения: в поэме о русском князе автор не должен был бы говорить о костеле и вводить латинскую песню монашек» (Тамże. S. 1043).
- 15 JSDW 17. S. 891–892. Между прочим, это наиболее обширный фрагмент, почти восемь октав, тогда как другие «зачатки» редко превышают объем одной октавы.
- 16 *Kiślak E.* Car-trup i król- duch, Warszawa 1991. См. первую часть раздела «Краткий очерк истории российского духа» (с. 302–315). См. также: *Powązka Elżbieta.* Mit genezyjski wpisany w historię Księcia Michała Twerskiego // Dramat w historii — historia w dramacie. Kraków, 2009.
- 17 Ю. Кляйнер был склонен даже переоценивать значение фрагмента, когда писал: «это один из самых мощных поэтических планов в мировой литературе» (*Kleiner J.* Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości. T. 4. Warszawa, 1927. S. 241).
- 18 Тамże. S. 302.
- 19 *Lednicki W.* Op. cit. S. 308.
- 20 «Наиболее интересным собственным добавлением автора является дьявольская уловка Юрия, которая должна быть главной пружиной действия. Сочетание этой идеи с историей допускает, что московский князь, от имени которого якобы вещает Мангу, склоняет Узбека изменить планы, вместе с татарами выступает против Михаила, перед этим взяв в жены невесту Дмитрия, дочь Узбека Кончаку [...] Михаил, в соответствии с исторической правдой, побеждает и берет в плен Кончаку, которая умирает в Твери. Не отравил ли ее из мести Румянец? Но Юрий обвиняет в отравлении Михаила. Тот едет к Узбеку оправдаться — и после ряда издевательств и унижений, несправедливо осужденный, принимает мучительную смерть, до конца сохраняя стойкость и смирение» (*Kleiner J.* Op. cit. T. 4. S. 251).
- 21 У Грабовского эта реконструкция выглядела следующим образом: «Путь к реконструкции, возможно, указывают „Записки“, где вслед за Карамзиным описаны дальнейшие страдания героя. А стало быть, утешения со стороны бояр для страдальца, затем чтение псалмов, в которых можно увидеть намеки на положение мученика, затем отказ от планов побега и, наконец, смерть от ударов плетями и ножом в сердце. Таким образом, мы имеем дело как бы со святой легендой, разбитой на сцены. Очевидно, поэт глубоко изучал эпоху, поскольку „Записки“ содержат и другие эпизоды из Карамзина — описание флорентийского собора, борьба за власть в Москве, осада Казани. Его трагедия стала бы в случае ее окончания чем-то вроде мистерии о прекраснейшем состоянии души — уподоблении ангельской» (*Grabowski T.* Juliusz Słowacki. Jego życie i dzieła na tle epoki. Poznań, 1926. T. 2. S. 253).
- 22 *Lednicki W.* Op. cit. S. 308.
- 23 *Kiślak E.* Op. cit. S. 281.
- 24 *Grabowski T.* Op. cit. S. 253.

- 25 *Kišlak E.* Op. cit. S. 281.
- 26 *Biegeleisen H.* Pamiętnik Juliusza Słowackiego. Warszawa, 1901. S. 66–67.
- 27 Князь Дмитрий говорит в драме: «Мне шестнадцать лет». Его исторический прототип родился в 1299 г. — стало быть действие драмы должно происходить в 1315 г. Признание ханом князя Юрия относится к 1317 г. Эти уточнения имели бы смысл, если бы у нас была ясность, в какой момент поэт начинает действие, объединившее события, отстоящие друг от друга на много (несколько) лет.
- 28 *Biegeleisen H.* Op. cit. S. 66–67.
- 29 Это и первая запись поэта в разделе «Из истории России и монголов»: «25 февраля Новгород осажден Мстиславом Андреевичем, сыном московского князя — оборона продолжалась четыре дня...».
- 30 *Kišlak E.* OP. CIT. S. 314.
- 31 *Korespondencja Juliusza Słowackego.* Op. cit. T. 2. S. 65. В письме Войцеху Штаттлеру от 1 января 1845 г. Словацкий писал о миграции русских духов, которые «сбежали из-под топора Ивана Грозного и спрятались в польских телах, где они дрожат, все еще страшась дьявольщины одного человека...».
- 32 Книга Пророка Даниила. Гл. 12 // Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового завета. Канонические. М., 1988. С. 1005.
- 33 «Царский сын» — это анахронизм. Первым русским царем был коронован Иван IV Грозный, уничтоживший Новгород в 1547 г.
- 34 В случае «Князя Михаила Тверского» датировка гипотетична, как и всех других произведений из посмертного рукописного наследия поэта, и к ней следует относиться с осторожностью.
- 35 Труд Кювье Словацкий отмечает в перечне «вспомогательных работ к роману» «Pan Alfons» (JSDW 10/67), написанному, по-видимому, в начале 1842 г.; реминисценции теории Кювье встречаются уже в «Кордиане».
- 36 *Kleiner J.* Juliusz Słowacki. Op.cit. T. 4. S. 241.
- 37 *Słowacki J.* Projekt zdefektowany pisma przeznaczonego dla Towiańczyków. JSDW 15.260.
- 38 *Słowacki J.* Do Koła całego tak nazwanych Towianszczyków, czyli uczniów pewnego Andrzeja Towiańskiego na ręce zastępcy Mistrza Onego, Adama Mickiewicza. JSDW 15.258
- 39 *Słowacki J.* Raptularz 1843–1849. Warszawa, 1996. Первое полное издание вместе с копией рукописи. Издание, вступительная статья, указатели Марек Трошиньский. Цитата из псалма в письме товяньчикам — находится на листе 75, а как предсмертная молитва князя Михаила — на листе 90.
- 40 *Kleiner J.* Juliusz Słowacki... S. 257.

Перевод В. Хорева

## Вокруг «Кордиана». Образ великого князя Константина Павловича в польской литературе

Романтическая драма Ю. Словацкого «Кордиан» (написанная в 1833 г., а годом позже вышедшая из печати), наряду с «Дзядзiami» А. Мицкевича, — крупнейшее произведение польской литературы, в котором отражены взаимоотношения поляков с царской властью в эпоху конституционного Королевства Польского (1815–1830). Влияние романтизма на польское историческое сознание трудно переоценить. Романтики создали канон интерпретации национальной истории, определяющий особенности ее осмысления как самими поляками, так и мировой культурой в целом. По словам М. Янион, польские поэты-романтики выработали не только актуальный до сих пор набор романтических жестов, типов поведения и символов, но также и набор стереотипов, ставших с того времени ориентирами как для апологетов романтизма, так и для его критиков. Другой крупнейший исследователь польской литературы XIX в. Р. Пшибыльский отмечает: «Понять наш романтизм значит понять суть национальной ментальности, смысл нашей истории...»<sup>1</sup>. Все это относится и к драме «Кордиан», которая продолжает оказывать воздействие на польское историческое сознание и по сей день. Достаточно сказать, что в XX в. она претерпела три телевизионных постановки. Дискуссии об интерпретации этого сложного произведения длятся по настоящее время<sup>2</sup>. Но несмотря на продолжающиеся поиски глубинных смыслов этой драмы уже в русле современной культуры, ее новаторские прочтения, можно констатировать, что созданный Словацким и ставший каноническим образ эпохи не потерял своей актуальности. Во всяком случае, с момента своего создания он надолго определил художественное видение противостояния Польши с династией Романовых. Повлиял «Кордиан» и на закрепившийся в художественной литературе образ главнокомандующего польской армией, а фактически — наместника Королевства Польского великого князя Константина Павловича.

Ключевая фигура эпохи конституционного Королевства Польского, Константин Павлович охарактеризован многими современниками — в воспоминаниях, переписке, исторических сочинениях<sup>3</sup>. Будучи сам современником Константина Павловича, Словацкий, безусловно, отразил в своем произведении как подлинные черты этой неоднозначной исторической личности, так и особенности прижизненного восприятия царского брата поляками. Однако верификация подлинности образа и его сравнение с оценками, содержащимися в текстах иных жанров — не наша

задача. Это успешно сделали в свое время М. Бизан и П. Гертц, в своих комментариях к «Кордиану» взявшие на себя труд выявить возможные источники тех или иных сюжетов драмы, показав ее укорененность в исторических реалиях<sup>4</sup>. Нашей целью является исследование мира художественного вымысла, отличного от претендующих на документальность сообщений свидетелей эпохи — более объективных, однако в конечном итоге оказавшихся на обочине памяти культуры. Мы попытаемся проследить, как, начиная с эпохи романтизма, развивался образ великого князя Константина в польской художественной литературе.

Я.М. Рымкевич в историко-художественном эссе «Великий князь, а также рассуждения о сущности и свойствах польского духа» заметил: «Ни один из польских королей не был у нас столько раз объектом психологического анализа, сколько этот чужой нам властитель. [...] Увлеченность им проявляется в несомненных преувеличениях, которые налицо в описаниях личности и поступков великого князя». Эти преувеличения сложились, по словам Рымкевича, в «необычайную легенду, причудливую сказку — о звере, который жил в Бельведере. Этому зверю приписано в той легенде множество низких чувств, которые он, наверняка, никогда не испытывал, и множество необычайных преступлений, которые он, наверняка, не совершал»<sup>5</sup>.

Действительно, создавая в «Кордиане» образ великого князя Константина, Словацкий, в первую очередь, создавал образ деспота, тирана, жестоко и бесчеловечно измывающегося над Польшей. Это великий князь в сцене коронации Николая I в Варшаве бьет женщину с ребенком на руках, в результате чего ребенок падает и разбивается насмерть. (Правда, душераздирающая сцена предваряется уничижительным замечанием человека из толпы о том, что «великий князь там с бабами воюет»<sup>6</sup>, что снижает поведение деспота до уровня, достойного осмеяния.) Это он в сцене на Саксонской площади сам во всеуслышание заявляет Кордиану о своей дьявольской жестокости и склонности к мучительству: «Мне императором ты отдан на расправу! Теперь из рук моих тебя не вырвут черти» (Словацкий, 666); «Во мне ты волчий вызвал аппетит!» (Словацкий, 667). Его почти звериную злобу призваны подчеркнуть ремарки: «подбегает в бешенстве», «с бешеной злобой», «ударяет кулаком в грудь Кордиана», «скрежещет зубами» (Словацкий, 666–667). О том, что объектом его измывательства являются именно поляки, свидетельствуют унижающие польское достоинство обращения: «Ха, польский пес!», «Эй, лях!», «Вы, зайцы польские!» То, что при этом их мучителем является «чужой», видно из русизмов: *wor*, *raskolnik*, *mój druhi* и т.д.

Именно благодаря Словацкому увековеченными в польской памяти оказались две истории-легенды из жизни Константина Павловича. Обе они основаны на слухах, передававшихся из уст в уста и зафиксированных некоторыми мемуаристами. Одна из этих легенд рассказывает о

том, как великий князь, разгневанный на некоего офицера-кавалериста за промах на учении, приказал ему взять верхом на коне барьер из штыков, составленных пирамидой остриями вверх. По сообщениям находившегося на службе в расположенном в Варшаве Уланском Его Высочества Цесаревича Константина Павловича полку Г. Гарринга, передававшего этот рассказ с чужих слов, подобная история имела место в Петербурге (воспоминания Гарринга были впервые опубликованы в 1831 г.)<sup>7</sup>. Из воспоминаний Гарринга можно заключить, что рассказы об этом ходили по Варшаве, во всяком случае были известны в военных кругах. Словацкий, перенося эту историю на Саксонскую площадь, делает ее главным героем польского офицера — Кордиана<sup>8</sup>. Прыжок, который совершает он по приказу великого князя, демонстрирует, с одной стороны, героизм и мужество поляков, находивших в себе силы отстаивать свою честь в условиях деспотизма, с другой — призван показать всю изощренность тирании и самодурства Константина, во власти которого находится Польша.

Другая история из жизни Константина Павловича, запечатленная в «Кордиане», — это история прямого преступления: отказавшая великому князю во взаимности женщина была по его приказу изнасилована ротой гвардейцев и от этого скончалась. Слухи о подобном эпизоде из ранней молодости Константина нашли отражение в мемуарах современников — как русских, так и польских<sup>9</sup>. Согласно наиболее достоверным источникам дело произошло в Петербурге в 1802 г. и жертвой бесчинства стала жена французского торговца, придворного ювелира (в некоторых интерпретациях — вдова португальского консула) Араужо, найденная изнасилованной и вскоре умершая<sup>10</sup>. Слухи о том, что в этой истории замешан великий князь Константин, были столь настойчивы, что Александру I пришлось назначить расследование. Созванные им комиссии постановили, что Араужо умерла от неизвестной внезапной болезни. Но хотя достоверность этого преступления и степень участия в нем Константина Павловича и его приближенных так и не были прояснены официально, упорные разговоры о нем значительно повлияли на отношение к великому князю в русском обществе.

Польские мемуаристы — в том числе П. Вильконьская, Ю.У. Немцевич — также не обошли вниманием случившееся. Интерпретации этого эпизода из биографии Константина польским обществом различались: согласно одной из версий, насилию в Варшаве подверглась юная сирота англичанка. Словацкий, впечатленный будоражившими Варшаву рассказами, неслучайно выбирает наиболее страшный вариант этой истории, расцвечивая его леденящими душу подробностями в духе готических романов. Это юность, чистота и невинность жертвы («Была почти дитя. [...] В свои шестнадцать лет / Бела, как снег, чиста, как голубица» (Словацкий, 680)), преданный насильнику соучастник преступления, нанявший квартиру и поместивший туда шкаф с трупом девушки, и от-

крывшийся вдруг гостям скелет в шкафу со сверкающим перстнем на пальце. Здесь вступает в силу эстетика ужасного. Душа деспота, в представлении поэта, должна быть темна и отягощена необычными, выходящими из ряда вон грехами.

Так слухи, ставшие основой исторического образа, вошли в художественную реальность, которая в сознании многих читателей подменила реальность историческую. С помощью художественных средств, гиперболизировавших подлинные черты великого князя и трансформировавших эпизоды из его биографии, был создан классический образ тирана-злодея. Созданный Словацким образ тирана приобрел к тому же демоническую окраску, был дополнен элементами демонического зла. На черты демонического в образе Константина указывают также слова дьявола, являющегося Кордиану на пороге спальни царя: «Я там душил царя, но дело до конца / Я не довел: походит он на моего отца!» (Словацкий, 653) Намек на убийство Павла I позволяет спорить, является ли здесь дьявол воплощением самого Константина или мысли Кордиана о Константине. Однако характерно, что в некоторых театральных постановках «Кордиана» дьявол, приобретающий разные облики, являлся и в облике великого князя Константина тоже.

Важная психологическая линия, через которую раскрывается образ Константина — напряженность отношений между ним и царем Николаем I, его родным братом. В ходе пьесы нагнетается подозрительность царя — он заявляет, что черт «указывает ему на брата в каждом враге»<sup>11</sup> (ср. неточный перевод в: Словацкий, 654). Дело доходит до открытого конфликта. Судьба главного героя — Кордиана — становится игрушкой в руках двух деспотов, с помощью которой они выясняют отношения. Согласно Словацкому, в царской семье отсутствует родственная любовь, ключевое для романтиков понятие; если что и связывает братьев Николая и Константина, то это пролитая кровь и круговая порука за совершенные преступления. Николай I мучается подозрениями в том, что покушение на него подстроено братом, во всем ему мерещатся козни Константина, душа родного брата представляется ему «смрадной могилой» (Словацкий, 677). Соперничество за власть оказывается сильнее братских чувств. (Характерна сохранившаяся в польском сознании до наших дней и восходящая к романтизму уверенность в том, что родственная любовь невозможна между претендентами на царский трон. Так, Я.М. Рымкевич пишет, комментируя восприятие фигуры Константина поляками: «Не уверен, что царь и царский брат могут вообще любить друг друга — т.е. не уверен, могли ли люди с таким генетическим предопределением и в такой странной ситуации питать по отношению друг к другу такое человеческое чувство...»<sup>12</sup>.)

С линией скрытой ненависти между братьями тесно связана, пожалуй, основная для Словацкого (а также для последующего восприятия его персонажа в Польше) психологическая линия, намеченная в образе

Константина Павловича. Это его двойственное, амбивалентное отношение к Польше и полякам, колебания между тем, на чью сторону стать, с кем себя идентифицировать.

Подлинное поведение Константина, прочно осевшего в Королевстве Польском, женившегося на польке Иоанне Грудзиньской, постоянно окруженного польским генералитетом и адъютантами и считавшего польскую армию своим любимым детищем, безусловно, давало повод для подобных размышлений. Известно и его эксцентрическое поведение — появление в Петербурге в польском мундире, в то время как в Королевстве Польском он, наоборот, носил мундир русской гвардии, «неуместная» радость при виде атаки польских частей во время войны 1831 г. и т.д. Историки всерьез пишут о переменах, произошедших с Константином Павловичем за время его жизни в Польше, о его «оплячивании» и отстаивании польских интересов перед Николаем I в последние годы перед восстанием<sup>13</sup>.

Приметы своеобразной любви (пусть и с садистским уклоном) Константина к полякам и польской армии, гордость за нее читатель находит в «Кордиане» («Я всюду говорил: не знают ляхи страха...» (Словацкий, 667), «Хочу я царственного брата в том убедить, что мой варшавский воин куда ловчее русского солдата!» (Словацкий, 668–669)). Знаменателен его приказ «играть Домбровского» во время парада на Саксонской площади. Под влиянием рассказов о поведении великого князя во время русско-польской войны 1831 г., когда, по словам очевидцев, последний, глядя на продвижение частей польской армии, принялся напевать «Еще Польша не сгинела», Словацкий отступает от исторической правды. Ведь в бытность Константина в Варшаве эта патриотическая песня была запрещена. Однако поэту нужна была эта деталь, чтобы обозначить ею полонофильство Константина. Вложив в уста Николая I возглас «Мой брат... поляком стал!» (Словацкий, 683), Словацкий по существу задал камертон трактовке фигуры великого князя Константина польской культурой. Эта фраза и двойственность Константина потом наиболее часто комментировались исследователями. Данная психологическая линия оказалась наиболее востребованной польским сознанием и наиболее разработанной впоследствии. Константин стал рассматриваться как «свой» и «чужой» одновременно. Характерно, что подобное отношение к великому князю восходит именно к «Кордиану». «Если я скажу, что Константин не знал, кто он, кем ему быть, то, наверное, именно потому, что таким его увидел Словацкий», — пишет Я.М. Рымкевич<sup>14</sup>.

Развил этот сюжет поэт-романтик и в «Рассказе Пяста Дантышека герба Леливы о путешествии в ад». Наряду с царями — «врагами Польши» — Петром I, Екатериной II и еще живым во время написания поэмы Николаем I, великий князь Константин помещен в преисподнюю. Там его удел — терпеть муки от не поддающихся муштровке дьяволов-

всадников. Однако в глазах спустившегося в ад польского шляхтича страдающий князь заслуживает некоторого снисхождения:

Ведь к нам порой ты жалость проявлял,  
Кровавый Ирод! Даже почитал  
Христа в народе — с головой склоненной,  
Пока пред нашей саблей обнаженной  
Не стал ты извергом.

(Словацкий, 403–404)

И Пяст Дантышек облегчает загробные муки Константина.

Другое произведение романтической литературы, в котором фигурирует великий князь Константин Павлович, — это «Цесаревич Константин и Иоанна Грудзиньская, или Польские якобинцы» (1833) Яна Чиньского. Его автор, активный деятель польской эмиграции, более известный как публицист, интересовался русской и украинской теми и в последующем творчестве. Его перу принадлежат романы о Богдане Хмельницком и Степане Разине, написанные по-французски. Созданный им исторический роман-памфлет «Польские якобинцы» целиком посвящен Ноябрьскому восстанию и предшествующему ему периоду истории.

Хотя произведение Чиньского по своим художественным достоинствам и не выдерживает сравнения с творениями Словацкого, созданный им образ Константина также весьма характерен. Он более однозначен: великий князь предстает у Чиньского как законченный деспот и романтический злодей. На страницах романа он все время декларирует принципы деспотизма. Константин убежден, что «только на чисто деспотическом правлении основывается безопасность престола», и мечтает, чтобы «народ замолчал, уподобившись неживой субстанции»<sup>15</sup>. Он награжден следующими определениями: «дикий тиран», «мастер тирании», «дикий тигр», «самый непримиримый враг отчизны». Великий князь открыто исповедует террор, желая, чтобы все боялись его и дрожали: «Пусть террор воцарится в этой дерзкой стране. Лучше умертвить тысячу невинных, чем упустить хотя бы одного виновного» (Czyński, 220, 322).

Описание внешности, характера и манер Константина призвано подчеркнуть его дикость. Об этом свидетельствуют следующие цитаты из романа: «Этот своеобразный тиран, называемый повсеместно бельведерским Нероном, был так дик и непоследователен в своем поведении, что даже самые близкие его придворные не могли отгадать его настроения...»; «Некоторая дикость была заметна в цесаревиче даже тогда, когда он был в хорошем настроении...»; «черты его лица... прекрасно отражали его суровость, дикость и изменчивость чувств. [...] Его голос, отрывистый и хриплый, имел в себе что-то особенно неприятное» (Czyński, 76–79).

Жилище Константина сравнивается с тюрьмой, в которой сам он подобно узнику мучается кошмарами. Его посетители имеют бледный вид, опущенные глаза и в душе «приготовлены ко всякого рода мучениям» (Czyński, 83). Площадь после проведенного Константином парада вымирает и делается похожей на могилу (Czyński, 82). Мрачную картину представляет Варшава и ночью, когда творятся аресты и допросы, «а на улицах слышен только свист сабель и топот солдатских лошадей» (Czyński, 198). Очевидно, что функции Константина в романе — воплощать все то зло, которое несет в себе самодержавная власть. Сам он прежде всего представитель этой власти, который и сам творит произвол и желает, чтобы «все были ничем, а воля царя — всем» (Czyński, 69).

Кроме того, Константин у Чиньского — заклятый враг всего польского. Он не просто нарушает личную неприкосновенность и гражданские свободы, он хочет контролировать «все, что скрыто в сердце и мыслях каждого поляка» (Czyński, 85) и «искореняет все признаки национальности» (Czyński, 223). Ректора Варшавского лицея Линде он призывает запретить ученикам думать. В конце великий князь приходит до того, что заявляет: «Нужно искоренить это племя, а на его место поселить спокойный народ с берегов Волги и Невы» (Czyński, 319).

В конце романа в кошмарах и снах Константина реализуется тема убийств и ненависти в царской семье. Кульминацией этого мотива становится смерть великого князя, который в книге гибнет, отравленный графом Орловым. Так Чиньский увековечил популярную в Польше легенду, прочно связывавшую правящую в России династию со страшными злодеяниями.

Романтичен и крайне далек от прототипа и образ супруги князя княгини Лович, в девичестве Иоанны Грудзиньской. Она наделена в романе необычайным патриотизмом. Уже на первых страницах романа еще не знакомая с Константином Иоанна молится о том, чтобы Бог смилостивился над несчастным польским народом. Получив лестное предложение от великого князя, она думает лишь о том, какие обязанности перед страной может наложить на нее этот союз, а возможно, и российская корона. Национальное чувство говорит ей, что влюбленный в нее князь — злейший враг отчизны, но она полна надежды, что «сумеет смягчить тирана и составить одновременно его счастье и счастье Польши» (Czyński, 126). Таким же патриотизмом отличается ее отец (напомним, что в действительности Иоанна до замужества жила с матерью и отчимом А. Бронцем, гофмаршалом королевского двора, охотно принимавшим в своем доме русских). Грудзиньский патриот до такой степени, что из предложения, сделанного дочери, хочет «извлечь наибольшую выгоду для страны» (Czyński, 158). Обманувшаяся в своих ожиданиях и изолированная князем от государственных дел и внешнего мира, бессильная что-либо сделать для соотечественников Иоанна в

романе жестоко страдает и медленно угасает, мечтая, как бы она утешала вдов и сирот и смягчала суровые законы.

Рубеж XIX–XX вв. — время неоромантизма в польской культуре, когда патриотическая, национально-освободительная тематика вновь становится особо актуальной. Яркий пример тому — трилогия С. Выспяньского, посвященная восстанию 1830–1831 гг.: «Варшавянка», «Лелевель», «Ноябрьская ночь». «Связь между романтизмом и Выспяньским так велика, так обширна, что нельзя говорить об обычных „влияниях“ и „реминисценциях“...», — пишет В. Барбаш. — Прежде всего Выспяньский стал в истории польской культуры чем-то вроде синтеза Мицкевича и Словацкого ... В истории польской культуры Выспяньский является также живым свидетельством того момента, когда мысль и воля поляков искали новых путей и решений, отличных от высокопарного романтизма, но несмотря на это постоянно возвращались к пророкам [...] по психологическому типу Выспяньский всей своей сущностью, даже отрицательными чертами, — живое, богато одаренное дитя великих романтиков»<sup>16</sup>.

В этом ключе следует рассматривать образ великого князя Константина и его супруги Иоанны в «Ноябрьской ночи» Выспяньского (1904). Появление в этой драме множества реминисценций «Кордиана» видно невооруженным глазом. Выспяньского также прежде всего интересует двойственная натура великого князя: сочетание в нем черт тирана-угнетателя со скрытым влечением к Польше, которому он сам не в силах противостоять. При этом психологизм берет у Выспяньского верх: великий князь уже не предстает у него классическим деспотом, как у романтиков, его черты тирана в меньшей степени интересуют автора, чем сама по себе буйная натура и бешеный нрав. В драматических сценах Константин не в состоянии владеть собой, он движим страстями, у него постоянно меняется настроение. Он говорит отрывочными фразами, мешая русские, французские и польские слова, то пенится от злости, то переходит к мольбам («...я буду львом, я хочу крови, хочу сражаться, я чую кровь...»<sup>17</sup>; «покорный я, без гнева, уже растроган, уже целую и прошу прощенья» (Wyspiański, 221)). Можно сказать, что Константин у Выспяньского, как и его польская жена, близок к помешательству. «Безумие — моя сила, сегодня я безумный лев» (Wyspiański, 226), — заявляет он в одной из драматических сцен. Безумие Константина нарастает после нападения заговорщиков на Бельведер: ему мерещится ожившая статуя Яна Собеского. Потерявшийся и заговаривающийся, он не в состоянии отдавать команды послушным ему воинским частям — так, показав слабость и растерянность великого князя во время восстания, Выспяньский более приближает образ к реальности.

Вводя в драматические сцены мотив скрытого соперничества Константина с братом, постоянного присутствия царя в его мыслях, Выспяньский безусловно наследует романтикам. Этот мотив возникает и

в связи с мечтами великого князя стать «царем Польши», и в призывах Иоанны «сокруши царя, раздави его!». Мысли Константина о царе подобны кошмарам: не случайно в конце произведения возникает излюбленная польскими романтиками тема цареубийства. Срывая с себя ордена, которые ему «дал царь», Константин Павлович после неудавшегося покушения на свою собственную персону вспоминает об убийстве своего отца и восклицает: «Это брат, это брат, это брат, это брат, это брат!!» (Wyspiański, 418).

Можно утверждать, что Выспяньский до конца развивает намеченную Словацким тему привязанности Константина к Польше. Уже в первых сценах «Ноябрьской ночи» он мечтает превзойти царя и стать выше его — королем Польши. Здесь читатель находит множество переключек с «Кордианом»: великий князь заявляет Иоанне, что будет «поляком» (Wyspiański, 213) (ср. «Мой брат... поляком стал!» у Словацкого), что «поляки это львы. Они завоюют все...» (Wyspiański, 214). Притягательность польского начала воздействует на Константина и впоследствии. «Je deviens Polonais» (Я становлюсь поляком — *фр.*) (Wyspiański, 287), — продолжает говорить он о себе. Более того, находясь под впечатлением восстания и его размаха, он заявляет: «Вы не верите в Польшу? А я в нее верю» (Wyspiański, 416).

Воплощением Польши становится для Константина Иоанна. Ее польскость — предмет постоянного обыгрывания в «Ноябрьской ночи». «Polka» — так на французский лад обращается к ней муж, полькой с язвительной насмешкой называют ее заговорщицы, ворвавшиеся в Бельведер, чтобы убить Константина. Это во имя нее и ради нее строит свои планы Константин: «Я буду король Польши, и со мной твоя вера» (Wyspiański, 215); «Я сделаю тебя королевой в костеле Святого Яна» (Wyspiański, 229). Иоанна также, как и у Чиньского, становится у Выспяньского символом Польши, только вместо пассивности и жертвенности автор наделяет ее притягательной чувственной силой, будоражащей и привораживающей Константина. Его страсть к Иоанне — это одновременно и его страсть к Польше, именно через нее он проникается польским духом, ощущая магические чары этого духа.

А что, хотела бы ты — от моря, эх, до моря?

Ну, расправь свои крылья — раскинься в полете ... —

обращается он к возлюбленной.

Иоанна Грудзиньская, как и Польша, — жертва безудержной страсти деспота, невольница, которую он и любит и тиранит, признавая одновременно в ней силу, которая им владеет. Она представляет собой «захваченную великим князем Польшу, для которой он был наполовину деспотичным, жестоким властителем, наполовину любовником, во имя которой мечтал — в какие-то поэтические минуты — о короне»<sup>18</sup>.

Сама Иоанна в «Ноябрьской ночи» также раздираема противоречивыми чувствами и находится на грани безумия. Она разрывается между прогивостоящими друг другу мужем и польскими «братьями».

Романтические стереотипы изображения великого князя Константина оказались живучи и в другом литературном произведении начала XX в. — историческом романе Вацлава Гонсёровского «Княгиня Лович» (1908). Его героиней, как и в романе Чиньского, избрана супруга великого князя. Образ княгини Лович, как и у Чиньского, во многом далекий от реальности, видимо, оказался наиболее привлекательным для художественного «домысливания» и объяснения истории. Идея самой возможности того, что полька могла бы оказаться на российском престоле, вдохновляла польских авторов, побуждала придать образу Иоанны Грудзиньской национально-патриотическую окраску.

В романе Гонсёровского, вопреки исторической реальности (известно, что Иоанна Грудзиньская, выходя замуж за великого князя, отнюдь не приносила себя на алтарь отечества, а руководствовалась обычными мотивами девицы на выданье, которой улыбнулась судьба, предоставив возможность сочетаться браком с высокородной особой), супруга Константина Павловича также представлена как горячая патриотка и почти что мученица. Ее любимой героиней является польская королева Ядвига, пожертвовавшая личным счастьем во имя политических целей. О надеждах, возлагаемых поляками на супругу фактического властителя Королевства Польского, о ее великом предназначении напоминает Иоанне ксендз в костеле, где она хочет найти утешение в первые, разочаровавшие ее дни замужества, ее присутствие на параде вызывает волнение в народе. О своих высоких намерениях Жаннетта (так уменьшительно называли Иоанну близкие) заявляет Валериану Лукасиньскому на первых страницах романа. Впоследствии, уже будучи женой великого князя, она говорит, что «никогда столь искренне не чувствовала себя полькой»<sup>19</sup>. Мечтая, она думает: «Итак, она жена великого князя, она великая княгиня. Покорные подданные протягивают к ней руки, к ней тянутся их сердца. И она не подведет их. Она будет стоять на страже интересов народа, она будет одаривать его благодеяниями, она будет его добрым духом и защитницей» (Gaşiorowski, 108).

Явным плодом художественного вымысла, призванного придать истории польской супруги великого князя трагические и патриотические черты, является любовь к ней национального героя Польши Валериана Лукасиньского, которая якобы оставляет след и в душе самой Жаннетты. Эта сюжетная линия не находит никакого подтверждения в реальности, которая, напротив, могла бы послужить основой для других, соответствующих исторической правде сюжетов: например, соперничество за сердце великого князя его молодой супруги и бывшей любовницы — Жозефины Фридрихс (получившей в 1816 г. российское дворянство и фамилию Александрова, а перед женитьбой Константина

Павловича вышедшей замуж за полковника Вейса). Однако Гонсёровский не случайно ищет новые контексты самого по себе привлекательного для поляков сюжета о браке цесаревича Константина с полькой. Соперничество между ним и национальным мучеником, борцом за независимость Польши как бы заостряет противостояние Константина с попавшей под его деспотическую власть Польшей.

Судьба Иоанны Грудзинской, превратившейся в романе в покорную (не без некоторого мазохизма) жертву деспота, призвана ответить на мучающий польское сознание вопрос: «Как полька могла быть женой русского тирана?». Отвечая на него, Чиньский видит в Иоанне народную мученицу, Гонсёровский — женщину, невольно ставшую ограниченной и недалекой, Выспяньский же — жертву чувственной страсти.

Что же в изображении великого князя Константина заимствовал Гонсёровский у своих романтических предшественников?

Прежде всего, сам образ деспотической души, раздираемой противоречивыми чувствами, среди которых преобладают злоба и ненависть. Романтический злодей Чиньского и мучитель поляков Словацкого представлен здесь почти в тех же красках, только в более реалистическом ключе. Надо отдать должное писателю, Гонсёровский в чем-то старается следовать исторической правде, по крайней мере соответствовать тому образу великого князя, который запечатлен в воспоминаниях свидетелей эпохи. Отталкивающая внешность, вспыльчивость и отходчивость великого князя, нарушение им этикетных норм и, наконец, искренняя любовь к жене-польке — все это находит отражение в романе. Однако порой он стущает краски и читатель снова сталкивается с реминисценциями готических романов, которые должны усилить мрачные картины неограниченной власти Константина Павловича в Польше. Таковы изображения подземелий Бельведерского дворца, где содержатся заключенные по одному только распоряжению великого князя люди. В устах Лукасиньского вновь оживает тема замученной по приказу великого князя девушки. Только теперь «прекрасная англичанка» Словацкого превращается в сестру приближенного к великому князю П.О. Моренгейма. В словах Лукасиньского: «Молись, княгиня, за близкого тебе преступника, который вместе с Александром подослал к отцу наемных убийц, за того, кто собственными руками задушил сестру Моренгейма, а брату протекцией и орденами заплатил за труп сестры...» (Gašiorowski, 292) слышатся отзвуки слухов, связывающих эту грязную историю с варшавским секретарем Константина Павловича по дипломатической части. Как свидетельствуют некоторые мемуаристы, польское общество упорно считало, что особое расположение великого князя к Павлу Моренгейму куплено ценой забвения последним преступления, совершенного по отношению к его сестре (хотя на самом деле родственница Моренгейма могла быть лишь его косвенной свидетельницей). Об этом писал, в частности, Леон Сапега: «В молодости, когда

великий князь жил в Петербурге, ему понравилась некая Моренгейм, молодая девушка. Поскольку она не хотела уступить его грубой прихоти, он велел выкрасть ее у родителей и привезти к себе. Затем он позвал всех караульных солдат и предложил им позабавиться. А чтобы не было слышно ее криков и стонов, велел барабанщикам бить в барабаны, пока она не отдала Богу душу. Впоследствии, в качестве компенсации семье Моренгеймов, он взял брата замученной девушки к себе в секретари, дал ему титул барона, чины и ордена и имел в его лице самого верного и преданного слугу. Неизвестно, чему приходится больше удивляться: дикости господина или низости слуги. Этого самого Моренгейма мы знали в Варшаве как крупную фигуру»<sup>20</sup>.

Едва ли соответствует действительности садистское отношение великого князя к княгине Лович, которую он якобы уже в первую брачную ночь жестоко избил, а впоследствии нередко третировал так же, как и своих подчиненных. Опираясь на свидетельства современников, его никак нельзя заподозрить в плохом отношении к любимой супруге-польке и воспитывавшемуся при нем внебрачному сыну Павлу Александрову. Сама княгиня Лович не один раз недвусмысленно заявляла, что она счастлива в браке. Так, вскоре после свадьбы она писала сестре Антонине: «Я чувствую себя такой счастливой! Если бы ты когда-нибудь могла быть так счастлива, как я сейчас, если это возможно, хотя бы в приближении, потому что такого как он не может быть на свете!» (20 июня 1820 г.)<sup>21</sup>. В 1821 г., после периода омрачившей первый год свадьбы ревности к госпоже Вейс, Жаннетта пишет матери: «Однако я счастлива (насколько можно), даже, может быть, более того, а потому, мама, люби его и обо всем забудь»<sup>22</sup>.

Биограф княгини Лович Адам Чартковский утверждал, что по свидетельствам современников великий князь неоднократно являл доказательства любви к жене и сыну, а ранее — к его матери, своей многолетней подруге Жозефине Фридрихс. Например, в 1813 г. он в письме просил графа Васильева передать маленькому сыну, что отец его очень любит, и выражал сожаление, что при нем нет его семьи<sup>23</sup>. С этими свидетельствами полностью диссонируют сцены из романа Гонсёровского, призванные показать отсутствие родственных привязанностей у великого князя Константина. Это и сцена, в которой якобы не допускаемая до особы цесаревича госпожа Вейс молит отдать ей сына, и изображение в черных красках воспитания Павла, из которого великий князь усиленно хочет сделать лишь покорного подданного. Плодом вымысла писателя является и дурная наследственность Павла Александрова, проявление в нем самых плохих черт отца и деда Романовых. В романе Павел лишь изредка находится в обществе отца и его супруги, что, заметим, резко противоречит свидетельствам графа Мориолля, его гувернера. На последних же страницах книги, где описываются военные действия 1831 г., дело доходит до вооруженной стычки между Константином и ненави-

дящим его офицером Александровым, «сыном баронессы Фридрихс» (так, чтобы подчеркнуть его чуждость отцу, именуется Павел Александров Гонсёровским). Как в кошмарном сне слышит цесаревич за своей спиной среди адского шума «дикий, издевательский, скулящий хохот», слышит «голос сына баронессы Фридрихс» (Gąsiorowski, 368).

Отсутствие родственных чувств (вспомним Словацкого!) характеризует в романе отношения и между братьями Романовыми. Воспроизводя то же взаимное недоверие между братьями, доходящее до боязни за свою жизнь, Гонсёровский явно следует романтическим стереотипам. Сразу после свадьбы великий князь заявляет жене: «Помни, что у стен есть уши, что у императора есть свои шпионы, свои клеветы! Удавят нас, не дадут даже вздохнуть!» (Gąsiorowski, 138). Его сыну Павлу якобы сохраняет жизнь то, что «никто не осмелится пробудить в нем мысль о том, что в нем течет кровь наследника престола» (Gąsiorowski, 139). «Подлец, подлец, а не брат! [...] Слава Богу, что его черти взяли. [...] Лицемерный был», — отзывается Константин об Александре I (Gąsiorowski, 310). Что же касается Николая I, то цесаревич постоянно находится с ним на ножах из-за политики по отношению к польской армии, а перед варшавской коронацией царя высказывает открытые опасения: «Я отрекся от всего, от всего отрекся, чтобы быть из милости на содержании у Николая. [...] Нужно его бояться как огня! У него Орлов на первом месте! Орлов и сыновья Палена, знаешь, того, что царя Павла! [...] Он с ними заодно. [...] Скажет слово, и нас так коронуют, что в гроб нечего будет положить» (Gąsiorowski, 314).

Память Константина о насильственной смерти отца у Гонсёровского также выдвигается на первый план. Великий князь отзывается о семье Романовых как о тех, кто убил его отца и деда. В конце жизни Константин теряет все, кроме любви жены-польки, — сына, почести со стороны русских и поляков, семью Романовых: «Константин, начиная с ночи 29 ноября, был отрезан от мира. Петербург не заботился о нем, а на резкие письма великого князя отвечал едкими депешами, предписывавшими цесаревичу обращаться к Дибичу как к своему непосредственному начальнику. Гроховская битва, а скорее скандал с Паленом, и вслед за этим сплетни о том, что Константин склонил фельдмаршала прервать битву, что он разлагающе влиял на генералов, проявлял неуважение к русской армии, выражал сочувствие бунтовщикам, способствовал дезертирству и дезорганизации Литовского корпуса, — окончательно похоронили цесаревича, навлекли на него царскую немилость» (Gąsiorowski, 380). Как и в романе Чиньского — что показательное — Константин Павлович умирает, отравленный по приказу Николая I.

Таким образом, интерпретация образа русского главнокомандующего польской армией и в начале XX в. определялась сюжетными линиями, заданными писателями-романтиками, и если расширялась, то в тех же направлениях.

Говоря о стереотипах изображения Константина в польской литературе, следует упомянуть и «Закат вождей» (1939) Вацлава Берента. Писатель также рассуждал о «самодержавных склонностях» великого князя, о том, что ради любимой женщины он отказался от короны, о его ненависти к «москалям» и о двойственном отношении к угнетаемой им Польше: «В Варшаве эпохи Александра I он будет питать к польскому обществу, которое он тиранил и за которым он шпионил, какое-то, можно сказать, извращенное чувство. И это чувство превысит его позднейшие политические расчеты»<sup>24</sup>.

Так романтизм надолго определил как выбор ключевой фигуры польско-русского противостояния, так и художественные особенности изображения великого князя Константина польскими литераторами. Гиперболизация его дикости и жестокости, наделение его демоническими чертами, признаками полубезумия превращали его в интересный для читателя персонаж, формирующий устойчивое стереотипное представление об эпохе существования Королевства Польского под русским скипетром. Этому же крайне отрицательному образу служило и изображение семьи Романовых как разобщенной и преступной. Выведенные же на первый план особые отношения Константина Павловича с Польшей должны были подчеркнуть привлекательность польской идеи, способной подчинить себе даже дикого русского деспота.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Цит. по: *Keipiński A.* Lach i Moskal. Z dziejów stereotypu. Warszawa; Kraków, 1990. S. 72.
- 2 Пример тому — прошедшие в Варшаве в октябре 2009 г. и приуроченные к 200-летию со дня рождения Словацкого научные сессии: «Кордиан не хочет сходить со сцены» (16.10.2009, Мультимедийный центр) и «Три телевизионных постановки „Кордиана“ и интерпретационная емкость романтической драмы» (19.10.2009, Театральная Академия).
- 3 См.: *Каиштанова О.С.* Великий князь Константин Павлович в Варшаве в 1815–1830 годах (по воспоминаниям современников) // Столица и провинция в истории России и Польши. М., 2008. С. 111–132.
- 4 *Bizan M., Hertz P.* Glosy do «Kordiana» // *Słowacki J.* Kordian. Warszawa, 1972.
- 5 *Rymkiewicz J.M.* Wielki książe, z dodaniem rozważań o istocie i przymiotach ducha polskiego. Chotomów, 1991. S. 36–37.
- 6 *Словацкий Ю.* Избр. соч.: В 2 т. М., 1960. Т. 1. С. 628. Далее в тексте цит. как: Словацкий. Цифры в скобках указывают страницу.
- 7 *Harring H.* Memoiren über Polen unter russischer Herrschaft. Nach zweijährigem Aufenthalt in Warschau von Harro Harring, verabschiedetem Junker vom Kais. Russischen Leibgardelancierregiment Grossfürst Constantin. Deutschland, 1831. S. 82–85; *Harring H.* Poland under the domination of Russia.

- (Late cadet in the lancer regiment of the Grand Duke Constantine's imperial Russian body guard). Перевод с немецкого. London, 1831. S. 116–119.
- 8 Об источниках замысла данной сцены у Словацкого см.: *Bizan M., Hertz P.* Op. cit. S. 307–309; *Szpotański S.* Dzieje skoku Kordiana // *Kurier Warszawski*, 1935. № 111; *Hahn W.* Skok Kordiana // *Pamiętnik Literacki*. 1937. S. 86–91; *Świrko S.* Warszawa w «Kordianie» // *Juliusz Słowacki w stopięćdziesięciolecie urodzin: materiały i szkice*. Warszawa, 1959. S. 140–141.
- 9 См., например: *Греч Н.И.* Записки о моей жизни. М., 2002. С. 149; *Толстой Ф.П.* Записки. М., 2001. С. 140.
- 10 Об источниках, которыми мог пользоваться Словацкий, см.: *Bizan M., Hertz P.* Op. cit. S. 335–340, а также: *Askenazy Sz.* Na marginesie «Kordiana» // *Nowe wczasy*. Warszawa, 1910. S. 248–263; *Hahn W.* Sprawa Angielki w «Kordianie» *Juliusza Słowackiego* // *Teatr*. 1956. № 15/16; *Świrko S.* Op.cit.; *Maciejewski J.* «Kordian». *Dramatyczna trylogia*. Poznań, 1961. S. 176.
- 11 *Słowacki J.* *Kordian*. Poznań, 2000. S. 95.
- 12 *Rymkiewicz J. M.* Op. cit. S. 91.
- 13 *Janeczek Z.* Wielki Książę Konstanty a sprawa polska // *Powstanie listopadowe 1830–1831. Geneza-uwarunkowania-bilans-porównania* / Pod red. J. Skowronka i M. Żmigrodzkiej. Wrocław etc., 1983.
- 14 *Rymkiewicz J.M.* Op. cit. S. 140.
- 15 *Czyński J.* Cesarzewicz Konstanty i Joanna Grudzinska, czyli Jakubini polscy. Warszawa, 1956. S. 170–171. Далее в тексте цит. как: *Чыński*. Цифры в скобках указывают страницы.
- 16 *Barbasz W.* *Wyspiański na tle romantyzmu*. Lwów, 1932. S. 400, 430–431.
- 17 *Wyspiański S.* *Warszawianka*. Leleweł. Noc Listopadowa. Wrocław, 2003. S. 214. Далее в тексте цит. как: *Wyspiański*. Цифры в скобках указывают страницы.
- 18 *Ididem*. S. 281
- 19 *Gąsiorowski W.* *Księżna Łowicka*. Warszawa, 1960. S. 166. Далее в тексте цит. как: *Гąsiorowski*. Цифры в скобках указывают страницы.
- 20 *Sapieha L.* *Wspomnienia (z lat od 1803 do 1863)*. Z przedmową St. hr. Tarnowskiego / Wydał, wstępem i wyjątkami z korespondencji zaopatrzył B. Pawłowski. Kraków; Warszawa, 1912. S. 74.
- 21 Цит. по: *Czartkowski A.* *Księżna Łowicka*. *Portret biograficzny (1791–1831)*. Poznań, b.r.w. S. 56.
- 22 Цит. по: *Ibidem*. S.63.
- 23 *Ibidem*. S. 50.
- 24 *Berent W.* *Zmierzh wodzów*. Warszawa, 1939. S. 23–24.

## Несостоявшийся убийца Кордиан — герой Польши

«Кордиан. Часть первая трилогии. Коронационный заговор» — таково полное название произведения Ю. Словацкого, изданного анонимно в Париже в 1834 г. Собственно говоря, «Кордиан» — название всей трилогии, первая часть которой — «Коронационный заговор» — единственная существующая и известная. Над второй частью поэт, по всей видимости, работал, часть третью написал и объявил об ее издании, но потом уничтожил. Открывающие «Кордиана» части «Подготовка» и «Пролог» были написаны к предполагавшейся трилогии<sup>1</sup>. «Кордиан» вышел через два года после издания III части «Дзядов» Адама Мицкевича. Через год после появления «Кордиана» была напечатана «Небожественная комедия» Зигмунта Красиньского, которая, так же как и произведение Словацкого, вышла анонимно.

Все три перечисленные драматические произведения небезосновательно называют «архидрамами», поскольку они представляют собой примеры литературы, которая, согласно гениальному определению Бронислава Хлебовского, являлась «главным выражением жизни нации после потери независимости». Кстати говоря, эта фраза Хлебовского, произнесенная им в 1914 г., появилась в качестве подзаголовка в работе варшавского профессора о польской современной литературе, написанной по заказу Петербургской академии наук для «Энциклопедии славянской филологии»<sup>2</sup>.

Романтические «архидрамы» были свойственны всей литературе XIX в., но театральными подмостками они завладели лишь в эпоху Молодой Польши, а своего полного расцвета им пришлось ждать до 30-х гг. XX в., когда они как нельзя лучше подошли к идеалам сценария, написанного по канонам торжествующей в то время Большой Театральной Реформы<sup>3</sup>. Как нам кажется, определение «архидрама» бесспорно можно отнести еще только к одному произведению польской литературы и театра — к «Свадьбе» (1901) Станислава Выспяньского — произведению, рожденному в театре и в нем живущему.

Написанные в первой половине 30-х гг. XIX в. три романтические «архидрамы» выросли из созерцания пейзажа после битвы, пейзажа поражения Ноябрьского восстания — крупного свободоборческого порыва, который был частью регулярной войны, ведущейся марионеточным государственным организмом Королевства Польского с Российской империей — евроазиатской державой и столпом Священного

союза, — войны в конечном счете проигранной в 1831 г. Необычайные последствия этого поражения для национальной культуры можно считать результатом интеллектуальной концепции и творческих начинаний Адама Мицкевича. «Само влияние катастрофы 1831 года и ее последствий не отразились бы с такой силой на творчестве польских поэтов, если бы Мицкевич [...] в „Дзядях“ не дал им увидеть всей значимости и моральной красоты свежих событий и не показал мессианской идеи общечеловеческого исторического значения национальных задач и стремлений. Победенная [...] отчизна возрождалась после упадка, величием и великолепием своей жертвенной муки возвышалась до духовного проводника человечества. Глубокие и восприимчивые души ищут теперь освобождения от гнетущих страданий в историософских размышлениях, поиске в историческом развитии человечества фактов, подтверждающих веру в грядущий триумф справедливости и любви в межчеловеческих отношениях»<sup>4</sup>.

Три романтические «архидрамы» в центр своей проблематики ставили вопрос будущности нации и оценку ее действий, воспринятых сквозь призму современности, отвергающей соблазнительный стаффаж экзотики или историзма. Они пытались создать возможную картину будущего, одновременно являясь своего рода трактатами о поэзии — роль поэта-провидца и человека действия представляли как альтернативу для образа сомнения и разочарования. Фабула «архидрам» опиралась на два плана действия: земной и адско-райский, подражание исторической или повседневной действительности соседствовало с фантазмагорией, ониризмом, болезненными видениями, сумасшествием и всеми теми миражами, в которых как живые появлялись живописные герои, открытые и открываемые романтической антропологией. Романтические «архидрамы» — это литературные проекты театральных структур, подчиненные историческим условностям французского романтического театра, особенно массового и популярного, но одновременно совершенно правдоподобные, убедительные установки для театра воображения — плода индивидуального процесса чтения. В конце концов, это же программные реализации романтической «открытой формы», фрагментарности, отрывочности. Неясности и отсутствию однозначной концовки в них сопутствует сомнение: продиктовано ли это лишь требованиями поэтики жанра или это просто случайное недомогание, навязанное стечением внешних, нехудожественных обстоятельств<sup>5</sup>.

Однако прежде всего романтические «архидрамы» создают образы героев, героические модели и образцы гуманности<sup>6</sup>, предлагают чудесную «живую фикцию»: польских героев. Этим термином, взятом у Рышарда Пшибыльского<sup>7</sup>, следует определить тех, кого «Высшая сила» предназначила к свершению великих исторических поступков. «„Герой Польши“ идет к своей таинственной цели не по кругу, а [...] по линии, бегущей в темную бесконечность». «Романтическое „открытое

произведение“ поставило [...] героя Польши в ситуацию человека незащищенного, подверженного опасности, не ограниченного преградами, готового к очередным Протеевым перевоплощениям. Поскольку пред ним открыто Великое Целое, он готов на все. [...] Мы не знаем, что задумало по отношению к нему Провидение. Не знаем, согласится ли он с Его решением. Может, он станет избавителем порабощенного народа. Его унизили — поэтому он, возможно, вознесется на вершины, прославится. Смысл его существования — великая тайна Бога [...]. Но он сам не ведает этого. Не ведает этого и польский народ, судьбы которого растворяются в религиозной магии и теряются во мгле над трясиной, именуемой историей»<sup>8</sup>.

Герои романтических «архидрам» — образы-символы — представляют собой существа органичные и законченные<sup>9</sup>, способные вполне эффективно функционировать также и за пределами драматическо-театральных структур, в которых они берут свое начало. Это иконы культуры, мистические герои, сущности, населяющие массовое сознание. В театре, принимая лица и формы играющих их актеров, они становятся театральными образами<sup>10</sup>. Последние часто приковывают внимание поэтов, и актеры в роли героев Польши становятся не только субъектами литературной мифологии польского театра<sup>11</sup>, но в поэтических образах подтверждают тезис о том, что драматические герои Польши обладают статусом национальных героев.

В «Кордиане» мы встречаемся с необыкновенным примером судьбы героя Польши. «„Кордиан“, — как некогда заметил Анджей Киевский, — это не политический памфлет, а романтическая биография. Это произведение о самоубийстве, которое [...] стало для романтической литературы ключевым вопросом. Из-за чего стоит расстаться с жизнью? История Кордиана начинается с самоубийства из-за любви, заканчивается же самоубийством окончательным — духовным». «Блуждающий по свету Кордиан — это призрак [...], который ведет свою вторую жизнь [...]. Возможно, история Кордиана должна была стать серией смертей и возрождений — ведь Кордиан, выстрелив в себя в саду, потом прыгнет с вершины Монблана в пропасть, чтобы в конце концов предстать перед карательным отрядом»<sup>12</sup>.

В таком случае, кто же такой Кордиан? Живой или мертвец? А может, он иллюстрирует формулу романтической легенды о том, что «проклятого не убьешь»<sup>13</sup>? Может, это романтический мечтатель, разгоняющий своими видениями провинциальную скуку? Развитый не по возрасту ребенок<sup>14</sup> или настоящий сумасшедший? А может, существо с гиперсексуальным воображением? Он ведь ненавидит Отца, испытывает влечение к Матери, а его навязчивая идея — вагина... Утверждения, будто важнейшие открытия он подчеркивает актом мастурбации, звучат вполне убедительно...<sup>15</sup> Он вспыльчив, но, возможно, потому, что в литературном потустороннем мире услышал,

как террорист Чен в «Уделе человеческом» Андре Мальро утверждает, будто мужчина, который не убил, — девственник. Или же ему близки идеи Лафкадио из «Подземельев Ватикана», приверженца абсурдных и бескорыстных поступков...

Кордиан — личность, испытывающая постоянные травматические переживания — в своей беспокойной жизни скептика приходит к одному лишь позитивному умозаключению: в результате сенсуального видения он стал считать, что один человек может спасти весь народ, а один народ — все человечество. Трудность с воплощением этого в жизнь вызвана тем, что ни народ, ни человечество этого освобождения не хотят, не принимают его, не желают. Миф «кордианизма», как некогда охарактеризовала это явление вслед за Ежи Гротовским Марта Пивиньская, таким образом, касался бы «трагически смешной, никем не ожидаемой, отвергнутой жертвы»<sup>16</sup>. И был бы диагнозом миру, где свободоборческий поступок — лишь безумие.

Может, все же речь здесь идет о меньшем проявлении героизма — о намерении совершения поступка, его видимости, т.е., по существу лишь о бездействии, обещании? Ведь Кордиан, террорист-одиночка, лишенный полномочий, проигравший, царя так и не убивает. Его реальный грех заключается лишь в том, что он покинул свой караульный пост. Он подошел слишком близко к дверям царской спальни и потерял сознание. То, что он покушался на жизнь царя, — только предположение. Может, он, к примеру, просто-напросто сошел с ума?

В любом случае во всей романтической биографии Кордиана убийство царя — далеко не главное. Вспомним, что Кордиан, вернувшись в Польшу из поучительного путешествия по Европе, поступает в элитную школу офицеров пехоты и вступает в тайный заговор, участники которого намереваются совершить покушение на русского царя в день его коронации королем Польши. Готовящаяся акция выглядит как крупномасштабный террористический акт и должна стать убийственной для вражеской династии, призвана ликвидировать не только узурпатора, но также всех претендентов на трон. Чтобы вернуть Польше независимость, заговорщики собираются убить царя, царицу, царского сына и двоих царских братьев. Однако неожиданно тайная организация изменяет направление деятельности. Лояльность, уважение к его величеству, презрение к убийству из-за угла, боязнь интервенции иностранных государств, христианские моральные дилеммы, уважение к национальной традиции, которая не допускала пролития королевской крови, наконец, надежда на компромисс с восточным деспотом в польской короне и демонстративный апофеоз гражданского непослушания, ставящего реальную борьбу и сражение на поле битвы выше террористических революционных переворотов, — все это неопровержимо торжествует. Сторонники крайних мер в меньшинстве. Только пятеро заговорщиков голосуют за смерть царя, сто пятьдесят — за отказ от борьбы.

И тогда Кордиан с огромным пафосом и экзальтацией высокопарно объявляет, что в ближайшую ночь, стоя на карауле у спальни царя, убьет недостойного монарха и положит к ногам народа «пустой трон». Он решается стать террористом-одиночкой, смертником, заговорщиком-самоубийцей<sup>17</sup> и в конце концов устраивает великолепный, помпезный, оперный, впечатляющий спектакль одного актера, который идет убить Царя-Бога, Царя-Отца, идет пролить священную царскую кровь, идет как Авессалом против Давида, как Эдип, который вот-вот убьет Лая, как Гамлет, уничтожающий Клавдия — подлого убийцу, позорящего трон Дании. Фоном этого кошмарного марша-психомеханики служит анфилада комнат Королевского замка в Варшаве с видом на Замковую площадь, по которой тянется призрачный хоровод мертвецов, несущих собственные гробы. Хоровод, направляющийся к замку из склепов и подземелий расположенного неподалеку варшавского кафедрального собора — места коронации польских королей<sup>18</sup>.

Если борьба Кордиана хоть внешне кажется революционной, то стоит помнить о том, что «революции XIX века имели в себе что-то от театра. Все время играли одну и ту же пьесу: французскую революцию, выбирая, видоизменяя и перемешивая сюжеты. Как революционеры, так и их противники вживались в свои роли и вели себя (не всегда осознанно) так, как этого требовал написанный сценарий. И для польских образованных элит в 1831 году французская революция была самым очевидным образцом для подражания. Подражание это происходило практически исключительно в вербальной сфере, ибо радикальной революционной политики в восстании почти не было»<sup>19</sup>.

Кордиан, как известно, царя не убивает, но из-за подозрений в террористической деятельности приговаривается к смертной казни и предстает перед карательным отрядом. Офицер, командующий казнью, поднимает руку к команде «пли!», но в этот момент на площади оказывается адъютант брата царя, по всей видимости, с письмом о помиловании. Финал этой сцены и дальнейшая судьба Кордиана остаются для читателя неизвестными. «Следует отметить, — пишет Михал Масловский, — мастерство театральной техники Словацкого, который последнюю сцену построил таким образом, что зрители, чью симпатию Кордиан завоевал, или те, кто с ним себя отождествил, хотят кричать вместе с людьми на сцене „Стой! Адъютант едет!“<sup>20</sup>, чтобы удержать руку офицера. Таким образом создается впечатление, что от напряжения воли, вложенной в крик, зависит спасение героя»<sup>20</sup>. Кто бы не хотел спасти героя Польши?!

Поэтому правильно автор биограммы Кордиана в «Словаре литературных персонажей» пишет в заключение: «Герой драмы Словацкого [...] в массовом сознании стал образцовым типом романтического индивидуалиста, который, пережив жизненные и любовные разочарования, посвящает себя службе родине и борьбе за освобождение народа. Эта борьба — одинока, отчаянна и часто в исторической перспективе

оканчивается поражением, и все же она ставит героя на самом высоком уровне человеческой жертвенности ради всеобщего блага»<sup>21</sup>.

Из вышесказанного следует: то, что Николай I — российский император и коронованный монарх Королевства Польского — не пал замертво от удара штыком, нанесенного Кордианом, не мешает последнему быть героем Польши. Мало того, я осмелюсь утверждать, что обоснованным можно считать мнение, что восхищение польским героем объясняется обоими его поступками: громкими фразами о желании умертвить царя и реальным отказом от убийства последнего царя поляков.

На вопрос, почему Кордиан так и не убил царя, отвечали пространно, цветисто, иногда путано и с пылом, достойным лучших поступков. Самого простого ответа, по всей видимости, так никто и не дал. Самого простого, т.е. подчеркивающего, что герой биографической исторической драмы не убивает царя просто потому, что Николай I не был убит во время варшавских коронационных церемоний.

А коронационный заговор действительно существовал. Его заключили молодые офицеры варшавского гарнизона и курсанты школы офицеров пехоты в 1829 г. Царя и его братьев намеревались убить на Саксонской площади или во время народных гуляний уже после майской коронации. Прототипы Кордиана располагали боевыми зарядами. Однако «первейшие» люди нации остудили пыл тридцати юношей, хотя кровавое и жестокое начало борьбы за независимость и казалось экзальтированным старцам «достойным пера Данте или Шекспира»<sup>22</sup>.

Вслед за Кордианом пошли и герои Ноябрьской ночи — момента взрыва национального повстанческого движения в 1830 г., настоящей войны с Россией. Так наз. «бельведерцы» — литераторы и студенты университета, а также двое профессиональных младших офицеров (всех вместе должно было быть пятьдесят человек, а было восемнадцать или четырнадцать) форсированным маршем (около тысячи шестисот солдатских шагов) дошли от памятника Яну III Собескому в парке «Лазенки» до Бельведера, чтобы убить великого князя Константина — брата царя, деспота и психопата, наместника Королевства Польского. Около семи часов вечера 29 ноября они подошли к Бельведеру и атаковали дворец спереди и со стороны сада<sup>23</sup>. «Атакующие спереди у ворот прибавили шаг и внезапно с ужасным криком „смерть тирану!“ влетели во двор. Несколько человек, находившихся там, тотчас убежали и закрыли за собой внутренние двери. Один атакующий ударил по дверям прикладом и с помощью других снял их с петель. Разбили стекло в нижних окнах, постоянно скандируя „смерть тирану!“ [...] Ворвались в верхний корпус через окна и двери. Вокруг — глухая тишина! Никакого сопротивления, никакого движения во всем дворце. Поднимаются наверх, открывают, точнее, выламывают, одни двери за другими, переходят из одной комнаты в другую — нигде ни одной живой души. Они производят невероятный шум, переворачивают в резиденции тирана все вверх дном, но его

самого так и не находят»<sup>24</sup>. Константин, совсем не по-рыцарски, спрятался в покоях своей польской жены, куда благородные заговорщики даже не постучали, а потом бежал из Бельведера. Его искали не слишком усердно и не преследовали. Он мог спокойно, вместе с верными войсками, выйти из Варшавы. Кровь царского брата и на этот раз не была пролита, хотя он и должен был пасть жертвой задуманного уничтожения династии уже полтора года назад, во время коронации Николая. Так, по крайней мере, первоначально задумал Юлиуш Словацкий в «Коронационном заговоре».

Во время варшавской коронации Николая I сопровождал малолетний наследник престола, будущий Александр II. Заговорщики предполагали тогда и его ликвидацию. Александр II стал царем России после смерти отца в 1855 г. Короноваться королем Польши он даже и не собирался, а после кровавого подавления Январского восстания (1864) это и вовсе перестало рассматриваться всерьез. Александр II, монарх, не однозначно трактующийся историей, стал мишенью польских заговорщиков<sup>25</sup>.

Первого, Кордиана-Не-Кордиана, звали Антоний Березовский. Он стрелял в Александра II в Париже 6 июня 1867 г. Ему было 20 лет и он был политическим эмигрантом, участником Январского восстания<sup>26</sup>. В царя он выстрелил только один раз, промахнулся, а второй выстрел разорвал ствол самодельного пистолета и ранил самого стрелка. Пойманного Березовского чуть не линчевала уличная толпа, которая посчитала, что поляк целился в Наполеона III. Когда выяснилось истинное положение вещей, неудачливый террорист обрел симпатию общественного мнения. Березовский действовал в одиночку, без сговора с кем бы то ни было. «Я один со своей родиной», — сказал он ведущим допрос. Прокурор требовал для него смертной казни, но присяжные приговорили Березовского «только» к пожизненной каторге, что было несомненной победой антироссийских настроений. Наказание он отбывал в исправительной колонии Новой Каледонии, работая садовником в тюремной больнице и дровосеком в военной пекарне. Постепенно Березовский сходил с ума. Много писал. В одной из сказок, темой которых неизменно была месть поляков России, он написал, что «руины российских городов послужат для осушения болот Полесья»<sup>27</sup>. В 1884 или 1886 г. галеры были заменены пожизненной колонией-поселением. Последнему прошению Березовского об амнистии было отказано в 1909 г. Он умер в полном забвении в 1916 г. на острове Нуу, скорее всего в изоляции, как сумасшедший, опасный для окружения. Польская общественность отреклась, по крайней мере официально, от его поступка. Даже будущий предводитель Парижской коммуны Ярослав Домбровский назвал покушение на Александра «нарушением правил гостеприимства» (царь гостил во Франции на Всемирной выставке), польские же консерваторы всех мастей, в свою очередь, соревновались в верности спасенному и раболепных уверениях

в лояльности. Только парижское анархическое Польское республиканское объединение написало в своем воззвании *expressis verbis*: «каждый поляк, если где-нибудь встретит царя, имеет право его убить»<sup>28</sup>.

Этим правом с успехом воспользовался двадцатипятилетний поляк — бывший студент Игнатий Гриневицкий<sup>29</sup>. В воскресенье 13 марта 1881 года, вскоре после 14.30, в Петербурге на набережной Екатерининского канала он бросил бомбу с расстояния двух-трех шагов прямо под ноги царя. Александр II некоторое время назад уцелел после уличного покушения и не ожидал повторного нападения. Но вот раздался оглушительный взрыв. «Клубы дыма, снег, обрывки одежды взлетели на воздух. Какое-то время ничего не видно. Когда дым рассеивается, открывается такая картина: Александр II сидит в луже крови и с трудом дышит. Низ живота изувечен, ноги держатся только на остатках кожи. Кровь льется потоком. И все же он в сознании. Рядом с ним лежат обрывки шапки и шинели. Неподалеку — раненый Гриневицкий. На тротуаре и проезжей части лежит более двадцати раненых и убитых. Казаки и гражданские. На снегу виднеются фрагменты одежды и окровавленные куски человеческого мяса»<sup>30</sup>.

Александр II скончался в Зимнем дворце в 15.40. Его убийца умер в военной больнице на Конюшенной улице в 21.30 — пережил царя почти на шесть часов. В сознание он пришел только на мгновение, но не выдал себя. Умирая, он, по всей видимости, не знал, удалось ли его покушение.

Александр II погиб в результате акции организации «Народная воля». Гриневицкий вступил в нее в 1879 г. Для осуществления теракта на царя были назначены он и двое русских. У первого не выдержали нервы, и перед покушением он сбежал, второй — Николай Рысаков — бросил бомбу, но не попал. Скорбное дело закончил только Гриневицкий. Полиция вышла на след всех организаторов и участников покушения. 15 апреля 1881 г. по приговору особого суда на плацу Семеновского полка были повешены пятеро приговоренных. У каждого из них на груди висела табличка «Цареубийца».

«Только после окончания процесса организация Народная воля в специальном заявлении объявила, что непосредственным исполнителем покушения на Александра II был поляк. Отрезанную от туловища и помещенную в стеклянную банку со спиртом голову Игнатия Гриневицкого выставили в холле полицейского участка в Петербурге. Вызванные на допрос студенты Технологического института, а также привезенные специально в столицу жители имения Большие Гриневицы, подтверждают, что убийцей был Игнатий Гриневицкий»<sup>31</sup>.

На похороны Александра II из Варшавы едет специальная делегация. Аристократы, помещики, плутократия. Венок от варшавских студентов привезла некая самозванная делегация. Поэтому один из проявивших особое рвение после возвращения публично получит пощечину от тогдашних истинных патриотов.

Однако это не меняет того факта, что Игнатий Гриневицкий без всякого сомнения не вошел в национальный пантеон и не стал героем Польши. Эта фигура проблематична для всех правительств, всех политических систем и всех партий в Польше. О нем столько умалчивается, что, верно, было бы лучше, если бы он вообще не существовал. Неловкость, стыд, смущение — все это появляется тогда, когда уже никак нельзя обойтись без упоминания о Игнатии Гриневицком. Может, это все потому, что он в большей степени Не-Кордиан, чем Кордиан...

Однако вера в оказание последнему в финальной сцене «Коронационного заговора» милости императора, свершенное в акте помилования неудачливого, к счастью, цареубийцы, не должна заслонять того факта, что эта милость бывала неоднозначной.

Ян Чиньский, участник Ноябрьского восстания и эмигрант, в романе «Польские якобинцы» написал: «Я сегодня возвращаюсь в Варшаву [...] и видел собственными глазами, как на Саксонскую площадь вели юношу, приговоренного к смерти за то, что он выступил против русского офицера. — Бедному юноше завязали глаза, а он кричал: „Братья! Я погибаю невинным, но предпочитаю с честью умереть, чем жить с оскорблением, нанесенным врагом моей Отчизны!“».

Старые гренадеры нацелили оружие, взвели курки — когда генерал Рожнецкий принес помилование — а знаете ли вы, что это за помилование?

Цесаревич смерть заменил тысячами смертей, на пожизненное заключение в крепости, в кандалах, прикованных к тачкам!»<sup>32</sup>.

Не дает ли поэтому романтическая «открытая форма» такую перспективу судьбы Кордиана, которую можно было бы отнести к сфере ужаса и по отношению к которой «Записки из Мертвого дома» выглядели бы идиллией? Но подходящие ли это декорации для Героя Польши? Принимающего, разумеется, позы, которые мы, поляки, особенно любим.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 См.: *Baltyn-Karpińska H.* Iskier leksykon dramatu. Warszawa, 2008. S. 269-271; *Maciejewski J.* Kordian. Dramatyczna trylogia. Poznań, 1961.
- 2 *Chlebowski B.* Literatura polska porozbiorowa jako główny wyraz życia narodu po utracie niepodległości. Lwów, 1965.
- 3 *Braun K.* Reforma teatru w Europie. Ludzie — idee — zdarzenia. Wrocław, 1984. S. 266–267
- 4 *Chlebowski B.* Op. cit. S. 169–170
- 5 *Maciejewski J.* Op. cit. S. 5–8.
- 6 *Masłowski M.* Dzieje bohatera. Teatralne wizje «Dziadów» «Kordiana» i «Nie-Boskiej komedii» do II wojny światowej. Wrocław, 1978.
- 7 *Przybylski R.* Słowo i milczenie Bohatera Polaków. Warszawa, 1993.

- 8 Ibidem. S. 279, 280.
- 9 Cp.: *Ortwin O.* Żywe fikcje // *Nasz Kraj*. (Lwów), 1908. T. VI. Z. 12/13.
- 10 Cp.: *Raszewski Z.* Krótkie historie teatru polskiego. Warszawa, 1978. S. 233; *Adamski J.* Aktorska analiza postaci // *Teatr*. 1969. № 23, 24.
- 11 Cp.: *Rogański H.I.* Mgła i zwierciadło. Obrazy teatru w prozie, liryce i dramacie okresu Młodej Polski. Warszawa, 2001.
- 12 *Kijowski A.* «Kordian» w moim kinie // *Dialog*. 1967. № 4.
- 13 Cp.: *Zmorski R.* Strzyga // *Polskie baśnie ludowe*. Warszawa, 1956. S. 107.
- 14 Cp.: *Kijowski A.* Kordian dziecko // *Twórczość*. 1970. № 4.
- 15 См. высказывания Дариуша Косиньского и Казимиры Щуки на научной конференции «„Кордиан“ — интерпретации» в Театральной академии в Варшаве 14.X.2009.
- 16 *Piwińska M.* «Kordian» w Teatrze 13 Rzędów // *Teatr*. 1962. № 8.
- 17 Cp.: *Horgan J.* Psychologia terroryzmu. Warszawa, 2008.
- 18 Cp.: *Krzyżanowski J.* Paralele. Warszawa, 1961. S. 379–381.
- 19 *Janowski M.* Narodziny inteligencji 1750–1831. Warszawa, 2008. S. 228.
- 20 *Masłowski M.* Op. cit. S. 64.
- 21 *Makowiecki A.* Z Słownik postaci literackich. Warszawa, 1999. S. 395.
- 22 *Łaski A.* Uwagi nad początkiem rewolucji polskiej... Цит. по: *Makowski S.* «Kordian» Juliusza Słowackiego. Warszawa, 1973. S. 97.
- 23 Cp.: *Tokarz W.* Sprzysiężenie Wysockiego i Noc listopadowa. Warszawa, 1987.
- 24 *Rzepecki L.* Pamiętna noc listopadowa czyli Dzieje wojny narodowej z r. 1830 i 1831. Poznań, 1928. S. 79.
- 25 Cp.: *Bazyłow L.* Historia Rosji. Wrocław, 1969. S. 317–323.
- 26 Cp.: *Złotorzycka M.* Berezowski Antoni // *Polski Słownik Biograficzny*. T. I. Kraków, 1935. S. 450–451; *Górski R.* Polscy zamachowcy — droga do wolności. Kraków, 2008.
- 27 *Górski R.* Op. cit. S. 82.
- 28 Ibidem. S. 73.
- 29 Cp.: *Płoski S.* Hryniewiecki (Hryniewicki) Ignacy // *Polski Słownik Biograficzny*. T. X. Wrocław, 1962–1964. S. 59–60; *Górski R.* Op. cit.
- 30 *Górski R.* Op. cit. S. 102.
- 31 Ibidem. S. 106–107.
- 32 *Czyński J.* Cesarzewicz Konstanty i Joanna Grudzińska, czyli Jakubini polscy. Warszawa, 1956. S. 117.

## Идейная полемика Ю. Словацкого с А. Мицкевичем (драма «Кордиан»)

Обращенное к различным сферам жизни и искусства романтическое миропонимание имеет различный облик. Имена А. Мицкевича и Ю. Словацкого находятся в центре польского романтизма и определяют направление художественного диалога, не исключая и прямой полемики, во всей польской литературе первой половины XIX столетия. Этот диалог нашел свое отражение в произведениях двух выдающихся художников слова.

О мощи воздействия А. Мицкевича на современников свидетельствует его постоянное незримое присутствие в произведениях его великого соперника — Ю. Словацкого. Последний создавал свою драму «Кордиан» в перспективе сознательной полемики с автором «Дзядов». О том, что произведение Ю. Словацкого полемически направлено против А. Мицкевича, мы узнаём из очевидных аллюзий текста «Кордиана», а также из признаний его автора. В письме к матери от 30 ноября 1833 г. Ю. Словацкий признается в желании соперничать с автором «Дзядов», в стремлении дать отпор его идейным концепциям, говоря, что свое новое произведение он напечатает без имени автора, чтобы «борьба с Адамом была равной»<sup>1</sup>. В том же письме, выражая свое негодование поступком Мицкевича, который в III части «Дзядов» весьма неприглядно изобразил доктора А. Бекю, второго мужа матери, он писал: «Мне остается одно: озарить тебя, мама, лучами такой славы, чтобы тебя не могли коснуться нападки людей»<sup>2</sup>. Желая затмить А. Мицкевича в глазах современников, Ю. Словацкий предпринял борьбу с ним и на поле поисков значительной национальной идеи.

В историософских концепциях польских романтиков Польша занимала центральное место, именно поляки, по их мысли, должны были с оружием в руках прокладывать другим народам путь к правде, свободе и счастью. Созданный польской литературой романтический герой обладал всеми качествами, необходимыми для освобождения страны от захватчиков. Поэтому присущее ему экзистенциальное беспокойство подчинено прежде всего патриотическим мотивам. Смысл своей жизни герой видел в служении отечеству, отождествлял свою волю с благом других, своеобразно преодолевал свой индивидуализм. Его судьбу, которая складывалась трагически, т. к. Польша не обрела свободу, предопределяла политическая ситуация в стране. Благодаря образам, созданным великими польскими романтиками, в сознание современников вторглась

современная история: примерами для подражания становились герои Ноябрьского восстания 1830 г. В реальной жизни точно так же, как персонажи книг Мицкевича или Словацкого, люди боролись и погибали, а вынужденные эмигрировать чахли от тоски по родине и были вне себя от отчаяния после ее утраты. В тогдашних условиях абсолютизация патриотизма требовала иррациональной веры в воскресение отчизны.

После поражения восстания 1830 г. в польской эмигрантской среде господствовало убеждение о непригодности тогдашних рационалистических историософских систем, провозглашавших рассудочный принцип реагирования на историческую необходимость. Ответ на мучившие вопросы эмигранты искали вне научного познания — прежде всего в литературе и религии. Непохожие по своим идейным убеждениям, польские романтики в зрелые годы так или иначе обратились к Богу как гарантии свободы и исторической справедливости. История виделась как реализация воли Бога, планов Провидения.

Литературно-поэтический взгляд на польский исторический опыт давал различные его интерпретации, особенно в лирико-драматических произведениях. В понимании истории А. Мицкевичем, прогресс, движение вперед — это результат работы людей, Богом вдохновленных, руководствующихся интуицией и духом самопожертвования. Исторический процесс отражает борьбу Бога с дьяволом, интерпретируемую автором «Дзядов» как борьбу свободы и тирании. Отсюда придание божьей санкции освободительному движению поляков, т. е. лишение свободы противоречит Божьей воле. А. Мицкевич исходил из принципа, что поляки стали «избранным народом». В поражении отчизны он видел свидетельство особой божественной благосклонности, которая таким образом предназначила Польше роль своеобразного мессии будущего царства Божьего на земле. Подобно Христу, Польша реализует пример святости, мученичества и воскрешения. Поэт верил, что несчастья поляков — это только пролог всеобщего спасения. Возрождение Польши должно стать «началом нового мира», мира, в котором произойдет повсеместная христианизация политических отношений, возобладеет этический порядок между народами<sup>3</sup>. Мессианизм А. Мицкевича был призывом и возвещением сверхъестественной помощи, нисходящей с небес Божьей милости.

Совершенно иную историософскую концепцию представил Ю. Словацкий. Идеализированному пониманию минувшей истории Польши и ее падения и построенному на этом идеализировании оптимистическому взгляду на ее будущее автор «Кордиана» противопоставил свое понимание исторической диалектики. Исторический эволюционный процесс, конечной целью которого должно стать приближение человека к божественности, он представил как совместное дело ангела и дьявола. Появляющееся в истории зло он считал неизбежным и необходимым ее элементом, ибо оно побуждает людей к действию, а мир к развитию,

поступательному движению вперед. Если бы не было несправедливости и страдания, человечество закоснело бы в благом спокойствии, не развивалось. Таким образом, в конечном счете вмешательство дьявола в человеческую жизнь, т.е. войны, восстания, социальные потрясения, оказываются спасительными, т. к. ускоряют ход истории и прогресс человечества. Дьявол становится как бы карающим воплощением ангела.

Ю. Словацкий в «Кордиане» усложняет понятие польского мессианизма, предназначенного для осуществления этических задач. Поэт выражает несогласие с оптимистическим видением истории Польши. Как и Мицкевич, он принимает трансцендентный порядок истории, однако совершенно по-иному показывает отношение добра и зла. Уже в самом начале драмы, в «Прологе» и в сцене «Вступления», появляются элементы полемики с мессианизмом и историософской концепцией А. Мицкевича: повстанческий порыв не является частью плана спасения польской нации, у его истоков кроются дьявольские козни, а ход восстания был запланирован адскими силами. Представленная во «Вступлении» скрытая оценка польского восстания 1830 г. носит негативный оттенок. Судьба жестоко посмеялась над национально-освободительным порывом и жертвенностью поляков, предоставляя им вместо ожидаемого триумфа победы горечь поражения и разочарования. Политические и духовные вожди восстания предстают под пером поэта как дьявольские творения. В драме Словацкого Сатана является двигателем исторических процессов. В противовес мессианистским конструкциям Мицкевича автор «Кордиана» выдвигает тезис, что не Бог делает поляков избранным народом, а дьявол. Поляки должны были начать самоотверженную борьбу, и на руководителях восстания лежит вся ответственность за его плохую организацию и поражение. По мысли Словацкого, в жертвенности польского народа нет божественного акта, она только звено в цепи истории. Однако несмотря на явные намеки на политические реалии и критику вождей Ноябрьского восстания, автор «Кордиана» стремится показать метафизический смысл исторических событий. Он как истинный романтический художник должен был открывать значение актуальных фактов. Поэтому отчетливо звучит мысль, что поляки — орудие Бога, а причиной поражения восстания стали темные силы.

В «Прологе» драмы в монологах трех лиц Словацкий воплотил три различных историософских видения народа. Первое лицо «Пролога» представляет критикуемую автором идею мессианизма, идеализирующую, усыпляющую народ и погружающую его в безучастное ожидание морального возрождения и мистического воскрешения:

Господь, на твой народ, разгромленный в сраженье,  
Дремоту ниспошли, тишайший сон забвенья!  
Пусть утешенья ключ он хоть во сне поглубит,  
Пусть призраки отчаянья не мучат...<sup>4</sup>

В высказываниях Второго лица «Пролога» звучит критика концепции Мицкевича, слышно сомнение в том, что позиция сторонников поэта-пророка, олицетворенного в Первом лице, не находит отражения в действительности. В монологе подвергается сомнению пассивная идейная позиция, можно догадаться, что автор склонен к энергичным политическим действиям с учетом реального соотношения сил.

Третье лицо «Пролога» выражает, по всей видимости, идеи самого Ю. Словацкого. Этот персонаж отрицает мнения как Первого, так и Второго лица. Он не согласен с усыпляющей, утешающей ролью поэзии, которая декларируется в первом монологе, но отвергает взгляды, содержащиеся и во втором. Он утверждает, что задача художественного творчества — возродить людей мифом национальной силы:

С воскресших рыцарей я саван снять сумею,  
Лазурью неба польского овею  
Им души и волю надежды пламя. (333)

Высшей целью поэта должна стать поэзия, ищущая идеал в героическом прошлом нации, насыщенная любовью к родной земле и «лазури польского неба». Поэт чувствует, что народ надо духовно возродить, что необходимо ему вернуть былую стойкость и духовную простоту предков, и объявляет, что будет служить этому своей поэзией.

В драме Словацкого скрыта острая полемика с поэзией, понимаемой как утешение и колыбельная для совести. Вместе с тем в «Прологе» к драме представлена программа современной польской литературы, отвечающая реальным потребностям данного времени, обращенная к национальной истории, воскрешающая былые традиции и оживляющая созданные ими позитивные ценности, охраняющая народ от утери самосознания и веры в обретение независимости.

Как и Мицкевич в III части «Дзядов», Словацкий в драме «Кордиан» пытается объяснить наличие в мире взаимодействия Божественного начала и враждебной человеку истории. Словацкий в противовес мицкевичевскому гармоническому единству Бога, мира и человека представил картину общей дисгармонии между божественным проектом мира и его реализацией. Всесильный и справедливый Создатель окажется защитником консервативной исторической идеи, но противником революционной идеи мщения врагу. Движение истории отдает человечество под контроль Сатаны. Наиболее ярко эти мысли Словацкого отображены в III акте «Кордиана», в диалоге главного героя с Доктором-Сатаной, олицетворяющим историческую необходимость, предназначение, которое властвует над человеческой судьбой, руководит до некоторой степени всей историей современных поляков. По убеждению автора, Провидение не вмешивается в ход истории, безумство управляет судьбами мира и людей. В сумасшедшем доме Доктор-

Сатана показывает Кордиану двух умалишенных, убежденных, что жертвуют собой ради отчизны: один утверждает, что он крест, на котором умер Христос, другой — что он поддерживает небосклон, спасая человечество от его падения. Доктор желает таким образом показать герою, что миром руководит безумие, безрассудство, что идея Кордиана — идея самоотверженности — имеет такую же ценность, что и бред больных. Рисуя данную ситуацию, автор обнажает беспомощность человеческих усилий в восстановлении гармонии между бытием и личностью, раскрывает нелогичность человеческой мысли, пытающейся найти место человека в лишенном смысла мире.

Главным предметом спора между Словацким и Мицкевичем был вопрос о том, какую роль играет в обществе поэт и как он может содействовать обретению родины независимости. Как показывает в своей драме Словацкий, опирающийся на исторические факты разгрома будущего польского восстания, поэзия, взывающая к борьбе, оказалась недейственной, т. к. борьба привела к поражению. Обоснованием этой мысли служит судьба главного героя драмы, который как борец за свободу силу свою черпал из поэзии, когда из поэтических впечатлений на альпийской вершине Монблан формулировал идею винкельредизма, когда силой поэтического слова жаждал увлечь за собой заговорщиков. Кордиан не сумел привлечь на свою сторону заговорщиков, которые лишь на миг поддались его поэтическим чарам, не смог он своей поэзией повлиять и на простой народ, далекий от решительной борьбы. Попав в дом умалишенных, Кордиан слышит язвительные реплики Доктора-Сатаны, насмехающегося над поэтической индивидуальностью и самопожертвованием ради народа:

**Кордиан:** Как обойтись без битвы?  
Враг должен быть разгромлен! Победим мы!

**Доктор:** Конечно! Победить необходимо.  
Народы гибнут, чтоб на эту тему  
Поэт великий написал поэму [...]  
Ты видишь, как я отношусь к поэтам,  
Во что цену громовый глас пророка!  
Ангелы поют, а им пророки внемлют.  
И коль пророк, поэт запел о чем-то, где-то,  
Ему внемля, народ идет на гибель... (406)

Ю. Словацкий разрушил миф о спасительной силе поэзии, разоблачил ее мессианизм, который мог «усыпить» народ. Поэт не приписывал ему никакой особой роли, кроме пассивного ожидания и веры во внешне-запное «воскрешение». Автор «Кордиана» не отрицал значение поэзии в жизни народа, видел ее назначение в пробуждении в человеке патрио-

тических чувств, в сохранении важных духовных ценностей, в защите национального самосознания.

«Кордиан» Ю. Словацкого насыщен сильным критицизмом по отношению к повсеместно принятым в польской романтической литературе примерам и штампам, часто неразрывно связанным с национальными мифами. К ним принадлежат мифы, касающиеся методов борьбы за независимость. Словацкий, полемизируя с Мицкевичем на страницах своего произведения, совершал в некотором смысле девальвацию определенных национальных домыслов, созданных автором «Дзядов». Мицкевичевский мессианизм был своего рода оптимистической интерпретацией ненормальной ситуации польской нации и своеобразным средством укрепить дух и веру народа. Провозглашенной в III ч. «Дзядов» концепции «Польша — Христос народов» Словацкий противопоставил свою — «Польша — Винкельрид народов». Различие лозунгов заключено в том, что винкельридизм пропагандировал вооруженную борьбу, активную деятельность, а не пассивное мученичество и согласие на страдание. По мысли Словацкого, Польша должна была начать с реального действия и закончить падением, ибо она находилась на переднем крае борьбы, а первые, идущие в авангарде всегда погибают. Тяжесть неизбежной смерти могла парализовать всякую освободительную борьбу, и этим поэт объяснял поражение Польши. Отрицая нравственную ценность и эффективность пассивного страдания, автор «Кордиана» провозглашал идею бескомпромиссной, самоотверженной борьбы, даже если она должна привести к очередному упадку нации.

И Мицкевич, и Словацкий определяют Польше особую роль — нации, живущей идеей борьбы за независимость других стран, а благодаря этому притесненной. Но оба иначе понимают эту роль: Мицкевич — в мистических категориях, Словацкий — в реалистических. Различие позиций поэтов состоит в форме реализации одной и той же цели<sup>5</sup>. Лишенный мессианистской мысли об искупительном страдании, винкельридизм схож с мессианизмом во взгляде на роль отдельной личности или небольшой группы людей, жертвующих собой ради блага народа. Борющийся под знаменем винкельридизма герой Словацкого терпит поражение. Автор «Кордиана» не одобрял борьбу одиночки за свободу, он считал, что смысл имеет только коллективное усилие как национальный освободительный порыв. Критическая оценка винкельридизма является по существу критикой мессианизма. Идея винкельридизма позволила поэту сорвать завесу с любых теорий страдания и жертвенности народа, выдвигаемых сторонниками мессианизма.

Словацкий полемизировал и с моделью романтического героя, всезнающего поэта-вождя, созданного Мицкевичем. В герое III части «Дзядов» Конраде он усматривал эгоцентрические черты. Монолог, произнесенный Конрадом в сцене Большой импровизации, является кульминацией его высокомерия и чувства превосходства над другими

людьми. Герой Мицкевича дает понять, что все земное благо сосредоточилось именно в нем, только он достоин называться поэтом, пророком, истинным мудрецом и необыкновенной личностью, руководящей судьбой народа. Он ставил свою позицию выше общественной, ибо общество не в состоянии понять его и его философии. Именно это, по всей видимости, не мог принять автор «Кордиана». Недооценка роли человеческого коллектива и ставка только на исключительную личность, которая якобы может изменить положение народа, вызвало протест поэта. Критику подобного рода мышления Словацкий представил в своей драме, где речи Председателя заговорщиков, противника необдуманного насилия, направлены против героев типа мицкевичевского Конрада, а сам Кордиан с его пламенными романтическими тирадами напоминает крайнего индивидуалиста, неспособного решить поставленные перед собой задачи. В понимании Словацкого, обособленная борьба для всеобщего блага может быть свидетельством необыкновенного благородства самоотверженной личности, но как политическая программа ошибочна. Чрезмерно впечатлительный, ранимый, как Кордиан или Конрад, человек не может быть во главе народа. Личность, которую не поддерживает ни одна социальная группа и которая ведет борьбу методами, какие представил Мицкевич в «Конраде Валленроде», заранее обречена на поражение. Похожий на мицкевичевского Конрада, герой Словацкого проиграл не только как поэт-романтик, но и как вождь, ибо окружающие остались глухи к его лишенным политического реализма призывам. Независимо от того, в какой степени поэт пытался понять, а тем самым и критически оценить людей типа Кордиана, он сочувствовал их нравственной драме и трагическому мироощущению.

Драма «Кордиан» тесно связана с реалиями исторической действительности, написана с осознанием политических целей современного поляка. Образ центрального персонажа драмы более историчен, чем Конрад Мицкевича. Его попытки активных действий ближе постулатам жизни поляков. Непреходящее значение произведения Ю. Словацкого связано с мыслью о том, что невозможно замыкаться в кругу личных проблем в условиях политического небытия целого народа.

Соперничеству Ю. Словацкого и А. Мицкевича в драме «Кордиан» отводилась серьезная роль. Это произведение Словацкого наряду с III ч. «Дзядов» Мицкевича оказало сильнейшее воздействие на формирование национального сознания поляков и, несмотря на критическое отношение автора к идее борьбы одинокой личности с преобладающими силами противника, влияло на политические воззрения последующих поколений. Драма была полемикой с историософскими взглядами Мицкевича, который совершенно по-иному смотрел на актуальные национальные проблемы и на методы их решения.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Словацкий Ю. Письма к матери // Словацкий Ю. Избранное / Пер. М. Абкиной. М., 1952. С. 687.
- 2 Там же. Раздражение, досаду поэта вызвала и помещенная в газете «Пельгжим Польски» (16.V.1833) язвительная заметка А. Мицкевича об опубликованном в 1833 г. третьем томе «Поэзии» Ю. Словацкого.
- 3 Более подробно об этой историософской концепции см.: *Walicki A. Filozofia a mesjanizm. Studia z dziejów filozofii i myśli społeczno-religijnej romantyzmu polskiego.* Warszawa, 1970; *Inglot M. Myśl historyczna w «Kordianie».* Wrocław, 1973.
- 4 Словацкий Ю. Кордиан // Словацкий Ю. Избранное / Пер. Л. Мартынова. М., 1952. С. 332. Далее ссылки на это издание в тексте статьи.
- 5 См.: *Kridl M. Antagonizm wieszczów.* Warszawa, 1925. S. 115.

## Русская тема в «Бенёвском» Ю. Словацкого

По сравнению с творчеством Мицкевича или Красиньского «русская» тема в поэзии Словацкого, уже привлекавшая внимание исследователей<sup>1</sup>, может представляться не столь значительной<sup>2</sup>, хотя она так или иначе присутствует в целом ряде его произведений — в романтической драме «Кордиан» (1833), в «сибирской» поэме «Ангелли» (1838), в поэме «Рассказ Пяста Дантышека герба Леливы о путешествии в ад» (1838), в историософской трагедии «Лилла Венеда» (1839), в стихотворной драме «Фантазий» (1841–1842?) и драматическом фрагменте «Князь Михаил Тверской» (1845), в поэмах «Бенёвский» (1841–1842) и «Король-Дух» (1845–1849).

По мнению В. Ледницкого, в случае обращения к русской теме у Словацкого имеет место менее выразительно очерченное направление мысли и менее сформированная политическая концепция, а импульсом для этого обращения к теме всякий раз служил Мицкевич, избежать влияния которого и в этой сфере Словацкий не смог. «Тем не менее, даже и в случае Словацкого динамичная продуктивность проблемы *Россия — Польша* обнаруживается достаточно явно, чтобы пусть даже и спорадические отклики поэта на эту трагическую проблему были удостоены внимания»<sup>3</sup>.

Однако не все исследователи согласны с этой трактовкой русской проблематики в творчестве Словацкого как вторичной, несамостоятельной, инспирированной высказываниями и текстами Мицкевича. Так, согласно С. Фишману, тщательный анализ произведений Словацкого не дает оснований для подобной трактовки, и у него обнаруживаются суждения о России, независимые от Мицкевича. Сходства же в оценках и подходах обоих поэтов могут объясняться не непосредственным влиянием, но наличием общего источника, переживанием общей национальной трагедии, совместным пребыванием в специфической атмосфере польской эмиграции после 1831 г. Впрочем, сам по себе интерес Словацкого к России, знание им русского языка связывают с более ранним периодом, с пребыванием поэта в Вильно<sup>4</sup>.

Доминирующим тоном при обращении Словацкого к «русской» теме оказывается неприязнь к современной ему царской России. В мрачайших макабрических тонах она представлена в «дантовской» поэме о путешествии Пяста Дантышека в ад<sup>5</sup>, которой в момент издания, по мнению Я.М. Рымкевича, имело бы все основания заинтересовать-

ся российское посольство в Париже<sup>6</sup>. В поэме в гротескно-ужасающем виде выведены основные русские виновники падения и разделов Польши, уже пребывающие в аду. Среди них — лишенный век, т.е. возможности прикрыть глаза Суворов, обреченный на постоянное созерцание своих преступлений; порочная Екатерина, окруженная горящими змеями, а также князь Паскевич и император Николай I.

Личность (а точнее — дух) уже покойного императора Александра I оказалась объектом показательного для атмосферы мистического кружка А. Товяньского столкновения между Словацким и Мицкевичем в 1843 г. Рассчитывая на мистическое содействие этого духа польской борьбе, Товяньский предложил членам кружка организовать молебен за душу царя. Мицкевич выступил перед членами кружка, рассказав о своем сне, в котором ему явился покойный император и просил помолиться за его душу. Этому горячо воспротивился Словацкий, заявив: «А мне, братья, явился дух Стефана Батория и наказал, чтобы вы не молились ни за одного москаля». Мицкевич схватил его за руку и вытолкнул за дверь со словами (по-русски) «пошел вон, дурак!»<sup>7</sup>.

Есть основания говорить о негативном освещении русской темы — как в «Пясте Дантышеке», так и в более ранних «Кордиане» и «Ангелли», и в более позднем «Бенёвском». Однако в драме или антикомедии «Фантазий»<sup>8</sup> гипертрофия романтической иронии которой побуждает исследователей сопоставлять ее с «Бенёвским»<sup>9</sup>, русский персонаж — декабрист, и для Словацкого это становится достаточным основанием для создания позитивного образа, даже превосходящего по своим моральным качествам остальных героев. Этот русский персонаж «Фантазия» — некий аналог, отголосок «друзей москалей» Мицкевича — у Словацкого обретает черты и мученичества, и героизма. Вместе с тем, в культурном отношении он стоит ниже остальных персонажей, в нем есть нечто варварское, первобытное. Такой персонаж призван задать действию ход — смешно романтический и одновременно гротескно-трагический — к катастрофе<sup>10</sup>.

Тема России занимала поэта не только в его художественных текстах. В записях Словацкого сохранились связанные с российской историей материалы и планы, «важные как в аспекте историософских и исторических поисков, интересов поэта, так и его творчества»<sup>11</sup>.

Русской теме у Словацкого уделяет значительное место и Г. Бигеляйзен в своем издании «Дневника» поэта, подробно останавливаясь на его работе над драмой «Из истории Новгорода» (1843–1844), в процессе которой поэт внимательно читал «Историю государства российского» Карамзина (в переводе Г. Бучиньского, 1825) и делал из нее выписки<sup>12</sup>. Хотя известно, что правда художественного образа, правда искусства неизменно превалировала у Словацкого над правдой исторического документа, однако в этом произведении Бигеляйзен находит редкую у мистиков трезвость и реализм в изображении, объясняя это тем, что

Словацкий строго придерживался Карамзина и других исторических источников.

В дневниковых записях Словацкого (от 17.10.1848) отразились как его представления мистического характера, позволяющие в этом ключе сопоставить судьбы России и Польши, так и историософские построения («Латинская стихия погубила нас, обязательно нужно иметь как основу греческий мир»), сопровождаемые схематичным рисунком Европы, на котором изображена «Великая троика Европы — Троика латинско-римская, Троика северная (Англия, Германия, Скандинавия, Троика славян[ская восточная] — Польша, Россия, Греко-славяне»<sup>13</sup>.

Поэма «Бенёвский»<sup>14</sup>, согласно польскому литературному канону относящаяся к шедеврам национальной литературы, избрана в качестве объекта нашего рассмотрения, прежде всего, потому, что она справедливо воспринимается как выражение кредо ее создателя, его идейных и художественных взглядов, его непосредственно высказываемых стремлений, мечтаний, обид, антипатий<sup>15</sup>. Ее подлинным героем является отнюдь не заглавный персонаж, а повествователь, высказывающий мысли самого автора (многочисленные лирические отступления содержат комментарии, воспоминания, размышления, литературно-критические оценки, самого разного рода полемику).

Существует, как известно, несколько редакций поэмы: единственное прижизненное издание первых пяти песен «Бенёвского» было опубликовано поэтом в Париже (1841), и потому лишь оно может считаться выражением авторской воли. Однако после этого издания Словацкий вплоть до 1846 г. продолжал работу над последующими песнями, сохранившись в различных редакциях и изданными посмертно<sup>16</sup>.

Я.М. Рымкевич радикально выступает против попыток исследователей и комментаторов (в частности, А. Малецкого и особенно Ю. Клейнера) упорядочить оставшиеся в рукописях Словацкого фрагменты поэмы. Словацкий, по его мнению, был гением фрагментов<sup>17</sup>, и следовало бы заменить тот «балаган», который создал в бумагах Словацкого Клейнер, тем естественным «балаганом», который царил в них в день смерти поэта. Следовало бы «как можно более верно воссоздать оставленный и неустрашимый хаос рукописей, даже предполагая, что это чудовищным образом затруднит или, более того, сделает невозможным чтение Словацкого»<sup>18</sup>. Однако текстологи пошли по иному пути, предлагая и весьма нетривиальные решения<sup>19</sup>.

Можно выделить разные уровни присутствия русской темы в «Бенёвском» (как в пяти опубликованных песнях, так и в оставшихся при жизни поэта в рукописях).

Разумеется, здесь часто встречается этноним *Moskal* (III: 370; XI: 150; XIV: 19, 27, 41, 62), *Moskwa* (VII: 388), *Moskalik mały* (у хана, подарок русской *Каси* — Екатерины II — X: 172–173) — иногда в нейтральном, иногда — в негативном смысле.

У «Москалей» есть и свой, бесспорно чуждый полякам Бог, и, стремясь к удвоению эффекта конфессиональной чуждости, враждебной мощи, Словацкий сопоставляет «Бога Москалей» с Аллахом:

Tak... Allach kerim... Musi byc niemniejszy  
Od tatarskiego možny Bóg Moskali. (X: 185–186)

(Отметим попутно, что, встречаясь в Париже с Михаилом Бакуниным и восхищаясь им, Словацкий применительно к нему также использует этот этноним: *Wczoraj slyszalem wasacza Moskala, // Który w Paryżu bunt ogłosił święty*)<sup>20</sup>.

В «Бенёвском» широко используются русизмы, выполняющие различные функции:

а) Нейтральное обозначение реалий, деталей быта: *molodyca, kosa* (IV: 121, 252), *korowaj, molodyca* (XI: 43–44), *mogilnik* (XII: 5), *giwer* (=кивер XIII: 155), *ruczaj* (=ручей XIV, 44), *czaj* (V: 51), *hramoty* (V: 317); *kitabka* (VII: 335), *wolokita* (VII: 41), *szczot* (=счеты VI C: 167), *obiata* (=обет XIII?: 67), *grable* (VIII: 397), *skwierne miasso* (VII: 317), *zwoszczyk, kolokoszczyk* (XXIII).

б) Географические названия: «*Rycerz mój... Pisz kronikę... o awanturach własnych — geografią, Po której ludzie do Kamczatki trafią*» (III: 611–616); среди них особое место занимает Сибирь, чье наименование обретает и иные, не только географические коннотации: «...*mój bohater ma jechać do lodów Sybirskich...*» (III: 603–604); «*Kiedym chciał zamknąć Sybir w tryjolety, Muza została mi rymami dłużna*» (V: 85); «*Sybirski będę... lodowaty*» (III: 649); «*Patrzec na pola Sybiru bezludne*» (VI C: 142).

в) Понятия, связанные с религиозной сферой: например, *serkiew* (XII: 143), *diak* (VI: 40, 89). При этом нейтральные по своему значению слова могут в контексте фабулы приобретать негативный смысл: так, слово *por* неоднократно употребляется в сочетании с мотивом освящения ножей, предназначаемых гайдамаками для убийства (II: 691; VI: 179–184). Этот мотив мог быть известен Словацкому из романтической поэмы Северина Гоциньского «Каневский замок» (1828, 1838) и предвещающего ее очерка «об Украине и уманской резне», где детально описан ночной обряд освящения попами в монастыре ножей украинских повстанцев (Словацкий был хорошо знаком с Гоциньским в парижской эмиграции и даже помогал ему, когда тот испытывал материальные трудности).

В другом случае поп выступает пособником похищения людей и занимается их перепродажей — таков поп, купивший панну Груциньскую у гайдамака в надежде ее продать (VIII: 256–259).

г) Упоминание реальных исторических лиц, русских политических деятелей — неизменно в негативном смысле: царь — II: 218, 224; Ирод — V: 423; тиран: «*nie śpi tyran, gdy łoże okrwawi, I z gniazd najmłodsze orlęta wybierze*» — V: 433–434; Паскевич — II: 233–245<sup>21</sup>, москаль Панин, который хочет купить панну Груциньскую, в свою очередь купленную

у гайдамака попом (VIII: 245–247); Бенкендорф («Benkendorf-Review... pismo zdrowych sądów, Największy robi ruch w czasowych gwarach» — VII: 337–338); военных (генерал Михаил Кречетников, воевавший у Бара — III: 139). С образом русского посла Репнина (VI С: 112) вновь в поэму вводится мотив бесправия, насилия, похищения людей: в 1767 г. по приказу Репнина были захвачены и вывезены в Калугу епископы Каэтан Солтык и Юзеф Залуский, гетман Вацлав Жевуский с сыном Северином.

Среди негативных образов русских персонажей Словацкий помещает и изменников-поляков, вызывающих у него неистовый гнев: публициста Адама Гуровского (1805–1866), героя Ноябрьского восстания, в эмиграции — одного из основателей Демократического Союза (1832), внезапно резко изменившего свои взгляды (1834), печатно осудившего восстание и борьбу за независимость. Гуровский объявил, что перестает быть поляком, стал хлопотать об амнистии и разрешении приехать в Россию, т.е. предал демократическую и национально-освободительную идеи. Будучи уже царским чиновником в Царстве Польском, Гуровский проявил себя как сторонник панславизма, слияния польского и русского народов. Словацкий называет его «Валленродом демократов»:

(Dziś zdrajcom łatwiej — jeśli ich pod lodem  
 Car nie utopi — łatwiej ująć latarni.  
 Krukowiecki jest miasta Wallenrodem,  
 Demokratycznym jest Gurowski. — Czarni,  
 Lecz obu wielka myśl była powodem,  
 Oba chcą Polski, aby ująć bezkarni;  
 Bo zna to dobrze ta piekielna para,  
 Że łatwiej odrwić Polaków — niż cara). (II: 217–224).

Теперь подобным от веревки скрыться  
 Пустяк — коль царь не спустит их под лед.  
 И Круковецкий<sup>22</sup> — Валленрод столицы,  
 Гуровский — демократов Валленрод.  
 Два дьявола! Но Польше возродиться  
 Желают оба: это их спасет.  
 Расчет у негодяев одинаков:  
 Царя надуть труднее, чем поляков.

(Перевод Б. Стахеева)

С русской темой связан обширный фрагмент третьей (С) редакции VI песни, где действие начинается в замке на Лядаве сразу же после взятия его конфедератами. Патриотически ораторствующий отец Анели в своей патетической речи позволяет себе выпады против «Москвы», и русский посол Репнин присылает за ним кибитку, чтобы вывезти смутьяна в Сибирь:

A choc słów była bardzo mała waga,  
 Takie diesiątki wyrzucił i krocie  
 I tyle skrytych ku Moskwie przyczepin,  
 Że się dowiedział o tem tutor: Repnin  
 [...] Porwawszy więc wprzód biskupa Sołtyka  
 i Rzewuskiego... mądry ambasador,  
 Który przedsiębrał zawsze drogi proste,  
 Posłał kibitkę po pana Starostę. (109–121)

Именно «кибитка» становится центральным, неоднократно повторяющимся символом в образе России, созданном Словацким в этом фрагменте. С ее первым появлением в польском пейзаже возникает «трупный запах», она воплощает образ «людоедства» и предвещает наступление страшных новых времен, контрастирующих с «золотым веком»:

...kibitka  
 Jest tu figurą... bo rzeczy są proste,  
 Że trakt, ta srebrna Aryjadny nitka,  
 Szkapę, na orły zmienione przrz chłostę,  
 Poczta... ta nowa karczma neofitka  
 Autokratyzmu... pisarze i szczoty  
 Nie były znane w Polsce... wiek był złoty. (161–168)

Среди имеющихся в неизданных песнях авторских отступлений есть фрагменты, свидетельствующие о наличии у Словацкого некоторых познаний в области русской литературы и даже сведений о деталях биографического характера ее авторов. Так, он упоминает В.А. Жуковского<sup>23</sup> в связи с его nepозволительным (с точки зрения принятых норм) выбором объекта любви, а вместе с тем — с его заслугами в придании красоты балладе, тут же, впрочем, подвергая сомнению ценность этих заслуг (VII: 313–317):

...w księcia się zakochał siostrze...  
 Przypadki takie... są zbyt gęste... Tasso,  
 Żukowski... ruski belfer — i poeta...  
 Który balladę odział wielką krasą —  
 (Podług mnie jeszcze niewielka zaleta...).

Возможно, что это пренебрежение к жанру баллады объясняется ее востребованностью, на взгляд Словацкого, в незрелой, неискушенной аудитории, как он снисходительно замечает в другом месте поэмы: «Пока ты молод, любишь строй баллад» (III: 9), противопоставляя балладе высокий образец поэзии и ее «подлинный урок» — стихи Данте.

Возможно также, как указывал в комментарии к этому стиху Ю. Клейнер, здесь содержится и очередной выпад в сторону Мицкевича как признанного мастера жанра баллады.

Что же касается характеристики Жуковского в этих строках, она не представляется верной ни в биографических деталях (личная драма поэта была связана с любовью не к высокопоставленной особе, как можно понять из данного контекста<sup>24</sup>, но к собственной племяннице, Маше Протасовой), ни в расстановке приоритетов (порядок перечисления профессиональных занятий Жуковского — «русский учитель и поэт» — у более осведомленного в предмете был бы или обратным — «русский поэт и учитель», или, скорее, вообще иным, более точным — «поэт, переводчик, критик»), ни в оценке значения Жуковского для русской поэзии, в которой он остался не только как автор баллад. Впрочем, это может объясняться как лапидарностью этой характеристики, так и, по всей видимости, опосредованным или недостаточным знакомством Словацкого с творчеством Жуковского. Можно со всей уверенностью утверждать, что если бы Словацкий был знаком с торжествующей, победной «Русской песнью» Жуковского, опубликованной в брошюре «На взятие Варшавы» (1831), он не написал бы и этого, пусть краткого, но в целом вполне благожелательного отзыва о русском поэте, или написал бы его в совершенно ином ключе.

С другой стороны, в этих «русских» фрагментах поэмы ощутимо понимание конфликта «поэта» и «власти», жестоких преследований вольнолюбивой поэзии, т.е. тема здесь — отнюдь не русская литература, но ситуация русского поэта, как подчеркивает Э. Кисляк<sup>25</sup>, особое предназначение поэта в России, выражаемое иногда при помощи характерных русизмов:

W rosyjskich rymach pachnie skwierne mięso.  
 A wiersze są jak pasy, zdarte z grzbietu  
 Knutem... prześliczny język... Ale razem  
 Pachnie mi żywym mięsem — i Kaukazem... (VII, 317–320)

(Стихи в России пахнут скверным мясом.  
 А строфы — словно содранная кожа  
 Кнотом... язык прекрасный... только сразу  
 Я чую запах мяса — и Кавказа...)

Эти строки — свидетельство понимания и неуютного властям характера некоторых стихотворений русских поэтов, и неизбежных для них жестоких последствий (кнут, содранная кожа, ссылка на Кавказ). Словацкий строит это описание современной ему русской литературы и ее наиболее известных авторов на контрастах, противопоставляя «полный бриллиантов» язык высокой поэзии — низкому приспособленче-

ству к официальным требованиям, силу поэтического слова — насилию власти, лавровый венец — виселице:

Lecz język piękny...pełny dyjamentów  
 W Puszkynie... w panu Sękowskim... podłości...  
 Dziś, jak słyszałem, pisze pan Lermontow,  
 Który pół życia<sup>26</sup> na Kaukazie gości —  
 Takich do niego Car doznaje wstrętów...  
 Do niego i do laurowej parości,  
 Która nie tknięta nożem i nożycą,  
 Może rość... i być kiedyś — szubienicą... (VII: 321–328)

(Алмазами блистает Пушкин, но  
 Сенковский — это воплощенье грязи.  
 О Лермонтове слухов здесь полно —  
 Но тот сидит полжизни на Кавказе.  
 Боится царь поэта и равно  
 Чужих боится лавров. Плод фантазий?  
 Но лавр российский будет подрастать  
 И может даже виселицей стать).

(Перевод Б. Стахеева)

Затруднительно установить, из каких источников Словацкий мог получить сведения о Лермонтове, какова степень его знакомства с творчеством русского поэта. Вообще исследователи обращали внимание на некое типологическое сходство поэзии Словацкого и Лермонтова, говорилось, «что по глубине чувств и мысли, по выразительности фантазии и страсти, по мощи и красоте стиха Словацкий — это «польский Лермонтов». Делались попытки установить конкретные следы влияния Лермонтова: например, В. Ледницкий связывал образ майора в драме Словацкого «Фантазий» с Максимом Максимычем из «Героя нашего времени»<sup>27</sup>. Представляется, что определенная типологическая связь Словацкого с Лермонтовым заслуживает дальнейшего анализа, несмотря на существующие работы<sup>28</sup>.

Выдвигались предположения, что Словацкий мог почерпнуть информацию о Лермонтове от Мицкевича, который интересовался его творчеством, имел в своей парижской библиотеке его сочинения (петербургские издания «Стихотворений», 1842–1844, и «Героя нашего времени», 1843)<sup>29</sup>. Против такого предположения возражает Э. Житомирский, утверждая, что Мицкевич не может рассматриваться как источник информации, ибо он ни словом не упоминает русского поэта в своих парижских лекциях<sup>30</sup>. Этот аргумент представляется, однако, неубедительным — упоминание в курсе лекций и в частной беседе о литературе все же разные вещи, и между ними не просматривается непременно связи.

Вообще о Лермонтове в Польше знали еще при его жизни, и какая-то информация могла дойти до польской эмиграции: например, его соучеником по Московскому университету был Т.Л. Заблоцкий. Хотя основная часть польских переводов его произведений выходит уже после гибели поэта<sup>31</sup>, но Словацкий, знавший русский язык, действительно мог бы прочитать их в оригинале, воспользовавшись экземплярами из библиотеки Мицкевича. В регулярно публиковавшихся в «Библиотеке Варшавской» славистом П.П. Дубровским отчетах о новостях и состоянии славянских литератур упоминание Лермонтова весьма красноречиво: «Недавно в русской литературе появились следующие произведения: „Стихотворения“ М. Лермонтова (одного из лучших сейчас поэтов, многообещающего для русской литературы). Он написал также прекрасный роман „Герой нашего времени“»<sup>32</sup>. Сообщая о содержании 5-го номера «Отечественных записок», обозреватель писал, что жемчужиной этого выпуска является стихотворение Лермонтова «Последнее переселение»: «Здесь с необычайным талантом и глубокой мыслью выражено величие Наполеона». Давно мы не читали подобной поэзии на русском языке»<sup>33</sup>. Здесь же Дубровский сообщил о гибели Лермонтова: «Лермонтова больше нет, — извещали недавно российские газеты. Большая потеря для литературы. Этот молодой человек был одарен исключительным талантом и, может быть, стал бы для России тем, чем был Пушкин»<sup>34</sup>.

Информированность Словацкого о Лермонтове была далека от полноты, если ему не было известно, что русский поэт погиб 24 июля 1841 г. (кстати, упоминание о Лермонтове в настоящем времени может служить косвенным основанием для датировки седьмой песни «Бенёвского»). Э. Житомирский высказал предположение, что ошибка в написании Словацким фамилии русского поэта («Лерментов») могла бы указывать на Александра Михайловича Карамзина, сына русского историка, как на источник информации Словацкого. В его письме от февраля 1837 г.<sup>35</sup> старшему брату Андрею, находившемуся за границей и предположительно встречавшемуся со Словацким, фигурирует именно такое написание — «гусар Лерментов»<sup>36</sup>. С этим не согласен Б. Муха, полагающий, что некоторая деформация фамилии может объясняться технической поэтической задачей — поиском созвучной рифмы: *dujamentów — Lermentow*<sup>37</sup>.

В мотиве виселицы, предназначенной царю и грозящей ему именно по воле поэтов, можно видеть инверсию насилия власти по отношению к русским поэтам, желание такой инверсии, предсказание конечного торжества не земного владыки, а «властителей дум», подлинных пророков и вождей нации, к которым Словацкий относил и русских поэтов, и себя. В одном из набросков седьмой песни «Бенёвского» Словацкий делает именно Пушкина автором идеи о повешении царя на фонаре:

Puszkin pokazał kiedyś na latarnie  
 I radził... carem Petersburg oświecić.  
 Sądzę, że radził... bardzo gospodarnie,  
 Bo car jest sferą gwiazd... dosyć rozniecić  
 Jedną, a nigdy już noc nie ogarnie  
 Słowiańskich ludów...<sup>38</sup>

(«Пушкин когда-то показал на фонарь и посоветовал... царем осветить Петербург. Думаю, что он советовал... весьма разумно, ибо царь — это звездная сфера: достаточно зажечь одну звезду, и ночь никогда уж более не окутает славянские народы»).

Примечательно, что это иронически толкуемое (царь принадлежит к небесной сфере звезд) и желанное действие призвано принести благо не только русскому, но всем «славянским народам».

Очевидно Словацкий был знаком с популярной в русских кругах, ходившей по рукам и часто встречавшейся в переделанном виде в многочисленных сборниках русской потаенной литературы анонимной французской эпиграммой, перевод которой необоснованно приписывался Пушкину:

Когда бы вместо (вар.: на место) фонаря,  
 Что тускло светит в непогоду,  
 Повесить русского царя,  
 Светлее стало бы народу<sup>39</sup>.

Разумеется, Словацкий мог ошибаться, как и многие современники, приписывая эту анонимную эпиграмму Пушкину, но придется ответить отрицательно на вопрос, мог ли он в 40-е годы делать из Пушкина такого тираноборца, если бы был знаком со «Стансами» (написанными в 1826 г. и опубликованными в 1828 г.), воспринятыми как лесь Николаю I даже в близких Пушкину кругах, или с попыткой поэта оправдаться в стихотворении «Друзьям» (1828): «Нет, я не льстец, когда царю Хвалу свободную слагаю: Я смело чувство выражаю, Языком сердца говорю. Его я просто полюбил: Он бодро, честно правит нами; России вдруг он оживил Войной, надеждами, трудами...».

Тот факт, что это стихотворение осталось неопубликованным в эпоху, когда практиковалась рукописная форма передачи текстов, а уж тем более таких, которые вызвали взволнованное обсуждение в литературных кругах, не может рассматриваться как препятствие для ознакомления с ним. А если уж не списки этих стихотворений, то хотя бы отголоски вызванного ими скандала могли дойти до Парижа, как дошли туда слухи о кавказских ссылках Лермонтова или несчастной любви Жуковского.

Столь же отрицательно придется ответить и на вопрос, мог ли Словацкий с таким чувством солидарности и не без восхищения («язык, пол-

ный бриллиантов») писать о Пушкине, если бы был знаком с его датируемым 1831 годом и опубликованным «антипольским» циклом — «Ты просвещением свой разум осветил», «Перед гробницею святой», «Клеветникам России» и «Бородинская годовщина». Следовательно, трудно согласиться с утверждением Ю. Клейнера о том, что в период работы над песнями «Бенёвского» Словацкий живо интересовался русской литературой<sup>40</sup> (если под литературой не понимать труды Карамзина).

Создавая контрастное противопоставление вольнолюбивой поэзии, свободных, неугодных властям поэтов — и соглашательского литературного официоза, Словацкий размещает на противоположном Пушкину и Лермонтову полюсе русских литераторов польского происхождения, сделавших в Петербурге впечатляющую карьеру — Нестора Кукольника и Осипа Сенковского. В осуждении этих, на взгляд Словацкого, воплощений «национального предательства» поэт придерживается стереотипов, присущих послевоенному польскому национальному самосознанию и распространенных в эмигрантских кругах. В оценке этих незаурядных личностей Словацкий проявляет известную тенденциозность, а потому и необъективность, влекущие за собой неточности. Исследователи отмечали, что Словацкий ошибочно отождествил братьев Павла (1795–1884), своего давнего знакомого доэмигрантского периода, и Нестора (1809–1868)<sup>41</sup>, который был автором отнюдь не только нашуемшей драмы «Рука Всевышнего отечество спасла» (1834), очевидно и вызвавшей возмущение Словацкого («*Car jest współnik Poetow... jest Minosem, Estetyką, Szleglem... na niego patrzy pan Kukulnik Tragedie jaką zamysłając dziką... Za sceną bowiem stoi karaulnik... Z ogromna palką, szablą lub motyką... Z kibitką...*» — VII: 329–334). Славу принесла Кукольнику, с юных лет признававшемуся человеком выдающихся талантов, драматическая фантазия в стихах «Торквато Тассо» (1833), поставленная в Александринском театре; его перу принадлежит целая серия драм о судьбе художника, в которых — в духе романтической традиции — противопоставлены искусство и жизнь, а также исторические трагедии, исторические повести и рассказы (его собрание сочинений насчитывает 10 томов)<sup>42</sup>. У Словацкого же Кукольник предстает автором «какой-то дикой трагедии», дрожащим перед лицом возможных царских репрессий, что не вполне передает его колоритный облик. О восприятии Кукольником русской действительности ярко свидетельствуют его дневниковые записи: «Обстоятельства приковали мои ноги к этой несчастной земле, на которой есть жители, но нет еще граждан, меня выпустили на время (речь идет о лечении за границей. — В.М.) как узника, которого не хотят насмерть уморить духотой темницы»<sup>43</sup>.

В своей оценке выдающегося востоковеда, члена-корреспондента Петербургской Академии наук, профессора Петербургского университета (1822–1847), весьма значимого в истории русской литературы и журналистики публициста и писателя, образованнейшего человека

своего времени Юзефа (Осипа) Сенковского<sup>44</sup> Словацкий, очевидно, исходит из оценки Мицкевича<sup>45</sup>, крайне негативно о нем отзывавшегося. Сенковский был фигурой неоднозначной, сложной, и лапидарный негативный отзыв о нем Словацкого по меньшей мере неполон и односторонен.

Однако, если отвлечься от персоналий, следует признать, что общая картина русской литературы, жестоких преследований вольнолюбивых поэтов представлена Словацким весьма близко к истинной. Он обнаруживает и свое знание о практике ссылки негодных в армию, описывая в этом фрагменте «войско из литераторов», «бледных людей в очках», которые могли бы «сделать важные открытия», если бы не подобная царская политика в отношении них (VII: 340–349), и осведомленность о деятельности Бенкендорфа (Benkendorf-Review... ów organ straszliwy Krytyki czystej... wnet wydaje sądy I wnet na Kaukaz, albo też do Kiwy, Na okręt — lub kibitkę — lub wielbłądy Pakuje — VII: 337–341, вариант).

Пожалуй, самый длинный экскурс на тему России, который есть в «Бенёвском» (VII: 314–349), касается именно литературы<sup>46</sup>, причем «русская» тема выразительно пересекается здесь с темой «славянской» — по-разному интонированной (VII: 349–416). Здесь звучит и горечь, и сарказм, и боль, и насмешка, и резкая критика, но и — надежда, связываемая с ведущей ролью Польши в будущем возрождении славянства. В видении Анели в «Бенёвском» Польша предстает святой, великой, духовной предводительницей **всех славянских племен**, пробуждающей их к жизни и примиряющей:

Świątą jest — wielką — z góry już uderza  
 Duchem na wszystkie sławiańskie plemiona  
 I do żywota budzi... i przymierza;  
 Wielka i straszna, podniesiona lotem  
 Nad ludy... w ludach żywot budzi grzmotem. (VI C: 270–278)

В реальности же Словацкий видит иное: в дневниковой записи от 17.10.1848 г. он говорит о русском царе как о пастухе, «который, кормя мясом европейской цивилизации небольшое число собак, пасет неисчислимые стада славянских народов».

Словацкого раздражают панславистские теории, под влиянием которых находился «милый чех» Вацлав Ганка, и в посвященной ему строфе «Бенёвского» выразительно употреблено не просто русское выражение, но и написанное кириллицей, которое якобы служит Ганке лозунгом его деятельности:

...mu służy za motto...  
 Słoweczko małe, lecz bardzo dobitne:  
 Въ перед!.. Nadzieia jest nadzwyczaj złotą... (VII: 361–363)

Как представляется, русская тема, присутствуя в «Бенёвском» на различных уровнях и с разными коннотациями, позволяет приблизиться — в этом особом ракурсе — к мысли поэта в контексте его эпохи, о которой Циприан Норвид — в связи с этой поэмой, названной им «книгой стихов о различных великих болях», — писал: «В „Бенёвском“ на каждой странице ощущается некая атмосфера — не места, но времени — когда нельзя открыть рот, а молчать недостойно»<sup>47</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 См., например: *Lednicki W. Tematy rosyjskie w twórczości Słowackiego // Juliusz Słowacki 1809–1849. Księga zbiorowa w stulecie zgonu.* London, 1951. S. 286–318; *Fizman S. Rosja w twórczości Juliusza Słowackiego // Materiały Sesji Naukowej 25–28.XI.1959.* Warszawa, 1959; *Kiślak E. Car-trup i Król Duch: Rosja w twórczości Słowackiego.* Warszawa, 1991. S. 102–362; *Mucha B. Reminiscencje rosyjskie w poemacie Juliusza Słowackiego Beniowski // Acta Polono-Ruthenica.* IV. Olsztyn, 1999. S. 81–92.
- 2 Представляется, что она также уступает «украинской» теме у Словацкого, занимающей, по понятным причинам, видное место и в поэме «Бенёвский». По оценке Ч. Милоша (*Miłosz Cz. Historia literatury polskiej do roku 1939.* Kraków, 1995. S. 279), хотя Словацкий испытывал влечение к Украине, использовал украинский «фон» для многих своих произведений, нигде она не предстает у него столь преисполненной жизни, как в этой поэме. Об украинской теме у Словацкого см., в частности: *Nachlik E. Słowacki ukraiński // Słowacki współczesny / Pod. red. M. Troszyńskiego.* Warszawa, 1999. S. 94–107.
- 3 *Lednicki W. Tematy rosyjskie w twórczości Słowackiego.* S. 286–287.
- 4 *Fizman S. Rosja w twórczości Juliusza Słowackiego.* S. 1.
- 5 *Rymkiewicz Jar.M. Słowacki. Encyclopedia.* S. 385–388; *Jochemczyk M. Rzeczy piekielne. Wokół «Poematu Piasta Dantyszka» Juliusza Słowackiego. Prace Naukowe Uniwersytetu Śl. Katowice, 2006.* S. 177–184 (см. рец.: *Kowalczykowa A. // Pamiętnik Literacki.* 3/2009. S. 211–215).
- 6 Поэма имела явные черты политического памфлета и была преисполнена ненависти к царской России, поэтому Словацкий, испуганный арестом матери и дяди и опасаясь, что русские власти будут мстить им за эту публикацию, просил ее приостановить. См.: *Hertz P. Portret Słowackiego.* Warszawa, 1955. S. 119.
- 7 См.: *Rymkiewicz Jar.M. Słowacki. Encyclopedia.* S. 354–357; *Hertz P. Portret Słowackiego.* S. 188–189.
- 8 См.: *Lubieniewska E. «Fantazy» Juliusza Słowackiego czyli komedia na opak wywrócona.* Wrocław, 1985.
- 9 *Kowalczykowa A. Widmo bankructwa i harda hrabianka // Trzyście arcydzieł romantycznych / Pod red. E. Kiślak i M. Gumkowskiego.* Warszawa, 1996. S. 132–133.

- 10 *Kleiner J.* Słowacki. S. 189–190.
- 11 *Floryan W., Kleiner J.* Wstęp // *Słowacki J.* Dzieła wszystkie. Wyd. 1. Wrocław, 1955. T. XV. S. 343.
- 12 *Biegeleisen H.* Pamiętnik Juliusza Słowackiego. Warszawa, 1901. S. 66–95. Ср.: *Troszynski M.* Austeria «Pod Krolem-Duchem». Raptularz lat ostatnich Juliusza Słowackiego. Warszawa, 2001. S. 47, 49–50, 116–117.
- 13 *Słowacki J.* Dzieła wszystkie. Wrocław, 1955. T. XV. S. 486–487.
- 14 *Słowacki J.* Beniowski. Wydanie całkowite w nowym układzie / Opr. J. Kleiner. Biblioteka Narodowa. Seria I. № 13/14. Kraków, 1920, 1923, 1949; *Słowacki J.* Dzieła / Pod red. J. Krzyżanowskiego, opr. J. Pelc. T. III. Wrocław, 1949; *Słowacki J.* Beniowski / Opr. E. Sawrymowicz. Wrocław. 1954. Ser. «Nasza Biblioteka»; *Słowacki J.* Dzieła wszystkie. Wyd. 2 / Pod red. J. Kleinera. T. XI. Wrocław, 1957; *Słowacki J.* Beniowski / Opr. A. Kowalczykowa. BN. Seria I. № 13–14. Wyd. czwarte zmienione. Wrocław; Warszawa; Kraków, 1999. Цитаты в статье приводятся по этому изданию. См. рус. пер. первых пяти песен: *Словацкий Ю.* Бенёвский / Пер. С. Свяцкого; под ред. Д. Самойлова; ст. и примеч. Б. Стахеева. М., 1973; *Словацкий Ю.* Бенёвский / Пер. Б.Ф. Стахеева; отв. ред. В.А. Хорев, коммент. В.В. Мочаловой и Б.Ф. Стахеева. М., 2002; *Словацкий Ю.* Бенёвский / Пер. и примеч. С. Свяцкого. СПб., 2009.
- 15 См., в частности: *Kleiner J.* Słowacki. Lwów, 1939. S. 171; *Treugutt S.* «Bieniowski»: Kryzys indywidualizmu romantycznego. Warszawa, 1999. Wyd. 2.
- 16 *Słowacki J.* Pisma pośmiertne / Opr. A. Malecki. Lwów, 1866. T. II. S. 5–180; wyd. 2 — 1885; *Słowacki J.* Dzieła wszystkie. Wyd. 2. T. XI. Wrocław, 1957. См. здесь же (S. 315–320) библиографию, составленную В. Ханом (W. Hahn). Ср. также: *Tretiak J.* Nieznane fragmenty i warianty Beniowskiego // Biblioteka Warszawska. 1902. T. III. S. 209–237.
- 17 См. о фрагментарности как принципе творчества Словацкого в: *Janiń M.* Tekst dzieła mistycznego // *Słowacki mistyczny* / Pod red. M. Janiń i M. Żmigrodzkiej. Warszawa, 1981. S. 53–60. Понимание этого принципа стало основой первого полного издания записных книжек Словацкого: *Słowacki J.* Raptularz 1843–1849. Pierwsze całkowite wydanie / Opr., wstęp i indeksy M. Troszyński. Warszawa, 1996. Ср. также: *Sokołowski M.* Król Duch Juliusza Słowackiego a eropeja słowiańska. Warszawa, 2004. S. 7–55.
- 18 *Rymkiewicz Jar.M.* Słowacki. Encyclopedia. Warszawa, 2004. S. 28–36, 378–382.
- 19 См, например: *Słowacki J.* Beniowski / Wyd. J. Pelc. Warszawa, 1956.
- 20 См.: *Hertz P.* Portret Słowackiego. S. 246–247.
- 21 В период написания «Бенёвского» светлейший князь варшавский, граф эриванский, генерал-фельдмаршал Иван Федорович Паскевич (1782–1856) был жив, и приводимый Словацким слух о его якобы польском происхождении — элемент обыгрывания темы валленродизма.
- 22 Ян Круковецкий (1772–1850) руководил завершающей фазой ноябрьского восстания и подписал акт капитуляции.

- 23 О знакомстве польского читателя с творчеством Жуковского см.: *Лугаковский В. Жуковский в польских переводах // Библиологический Сборник. Т. 4. Кн. 6. Пг., 1902.*
- 24 Эту же ошибку, доверяя намеку Словацкого, совершает и современный исследователь (*Mucha B. Op. cit. S. 85*), говоря, что Жуковский был тайно влюблен в свою высокородную ученицу, будущую императрицу Александру Федоровну, которой Жуковский преподавал (с 1817 г.) русский язык (а с 1826 по 1841 г. он был наставником будущего императора Александра II), но его чувства принадлежали другой его ученице, брак с которой был невозможен из-за их родственных связей. В этой ошибке можно видеть подтверждение очевидного предположения, что Словацкий основывался на дошедших до него слухах, а источники такого рода при передаче из уст уста утрачивают, по крайней мере частично, свою достоверность. Приведенное Б. Мухой в качестве доказательства любви поэта к великой княгине стихотворение «Лалла Рук», написанное в 1821 г. и напечатанное в «Московском телеграфе» (1827), действительно связано с великой княгиней, которая на празднике при дворе своего отца, прусского короля Фридриха в Берлине, где присутствовал и ее муж, и ее учитель, представляла одноименную героиню поэмы Томаса Мура в «живых картинах». Однако смысл этого стихотворения совершенно иной: образ принцессы служит символом поэзии, поэтического вдохновения (см.: *Жуковский В.А. Собр. соч. в 4 т. М.; Л., 1959. Т. 1. С. 460-461. Комментар. В.П. Петушкова*).
- 25 *Kišlak E. Op. cit. S. 173.*
- 26 Существующий вариант этой строки: «który tak często na Kaukazie gości» (*Słowacki J. Dzieła. Lwów, 1909. Т. III. S. 400*) свидетельствует о том, что Словацкому было известно о неоднократной ссылке Лермонтова (см.: *Żytomirski E. Słowacki i «pan Lermontow». S. 125-126*).
- 27 *Захаркин А. А. Словацкий // Лермонтовская энциклопедия / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). М., 1981. С. 510.*
- 28 *Костеж Н. Лермонтов и Словацкий // Славянский Мир. 1909. № 2; Борсукевич Ю. Лермонтов в Польше // РЛ. 1966. № 4. С. 191-192; Żytomirski E. Słowacki i «pan Lermontow» // Przegląd humanistyczny. 1966. № 6. S. 123-127. Ср.: Лотман Ю.М. Проблема Востока и Запада в творчестве позднего Лермонтова // Лермонтовский сборник. Л., 1985. С. 5-22.*
- 29 *Русинова Э. С. Мицкевич // Лермонтовская энциклопедия. С. 281.*
- 30 *Żytomirski E. Słowacki i «pan Lermontow». Op. cit. S. 123-124.*
- 31 В первой половине 40-х гг., когда Словацкий писал следующие песни «Бенёвского», произведения Лермонтова публиковали: «Athenaeum» (1842, t. 1 — «Узник» в переводе Ф. Яловецкого; 1845, t. 3 — «Песня про купца Калашникова» в переводе П.Л. Шепелевича); «Jutrzenka» (1843, t. 1 — «Тамань» в переводе Т. Коэна; его же перевод «Героя нашего времени» вышел отдельным изданием в 1844). См.: Переводы и изучение Лермонтова за рубежом; *Борсукевич Ю. Польша // Лермонтовская энциклопедия. С. 400. Здесь же библиография: Советов С.С. Произв. русских классиков в переводах Л.*

- Кондратовича // Ученые записки ЛГУ. Сер. филологич. наук. 1955. Вып. 25. № 200. С. 174–179; Лёрмонтов на польском языке // Иностранная литература. 1956. № 3; *Борсукевич Ю.* Лёрмонтов в Польше // Русская литература. 1966. № 4; *Кетра W.A.* Lermontow w Polsce. Szkic bibliograficzny // *Slavia Orientalis*. 1964. № 4; *Eekman T. M.* Lermontow w literaturach słowiańskich // American contributions to the 7<sup>th</sup> International congress of Slavists. The Hague, 1973. V. 2; *Cybieńko H.* Szyrmer i Lermontow // *Slavia Orientalis*. 1973. № 3; *Mucha B. M.* Lermontow w literaturze polskiej lat 1841–1914. Wrocław, 1975.
- 32 Biblioteka Warszawska. 1841. № 1. S. 175; ср. позитивный отзыв о его стихах в: 1841. № 2. S. 203.
- 33 Ibidem. № 3. S. 213.
- 34 Ibidem. № 4. S. 205–206, 471–472.
- 35 Опул. в: Пушкин в письмах Карамзиных 1836–1837 годов. М.; Л., 1960. С. 182.
- 36 *Żytomirski E.* Słowacki i «pan Lermontow». S. 125.
- 37 *Mucha B.* Op. cit. S. 88–89.
- 38 *Słowacki J.* Dzieła. T. III. 1949. S. 357.
- 39 *Лернер Н.О.* Мелочи прошлого. Из прошлого русской революционной поэзии // Каторга и ссылка. 1925. № 8 (21). С. 241; *Гарнин В.П.* Примечания // *Сергей Есенин.* Стихотворения и поэмы. Б-ка поэта. Малая серия. Л., 1990. С. 451. С. Ланда указывает, что «это четверостишие упоминалось в процессе братьев Критских еще в 1827 г. и приписывалось А.И. Полежаеву, который находился в то время под судом и будто бы признал его своим. Однако и авторство Полежаева в данном случае не может быть установлено с полной достоверностью» (*Ланда С. А.С.* Пушкин в печати Польской Народной Республики в 1949–1954 годах // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л., 1956. Т. 1. С. 442–443 и коммент.). Ср.: «Ненависть к самодержцам находила свое выражение и в чтении кружковцами „дерзновенных стихов“ А.И. Полежаева:

Когда бы вместо фонаря,  
 Что светит тускло в непогоду,  
 Повесить деспота царя,  
 То заблестал бы луч свободы.

Разночинской молодежи, объединившейся вокруг Критских, присущ был горячий патриотизм. Братья Критские... были исполнены „возвышенной любовью к Отечеству“» (*Фруменков Г.Г.* Узники соловецкого монастыря. Политическая ссылка в Соловецкий монастырь в XVIII–XIX веках. Северо-западное книжное издательство, 1965).

- 40 *Kleiner J.* Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości. T. 3. Lwów, 1928. S. 272.
- 41 См.: *Kiślak E.* Dygresja o literaturze rosyjskiej // Ibidem. Car-trup i Krol-Duch. Rosja w twórczości Słowackiego. S. 172–173; *Mucha B.* Reminiscencje rosyjskie w poemacie Juliusza Słowackiego «Beniowski». S. 91.

- 42 См. о нем подробнее: *Охотин Н.Г., Ранчин А.М.* Кукольник Н.В. // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь / Под ред. П.А. Николаева. М., 1994. С. 212–213.
- 43 Там же. С. 215.
- 44 См. о нем непредвзятое и сбалансированное исследование: *Каверин В.* Барон Брамбеус: История Осипа Сенковского, журналиста, редактора «Библиотеки для чтения». Л., 1929.
- 45 См. подробнее: *Мочалова В.* Петербургские поляки (Сенковский, Булгарин) и Мицкевич // Адам Мицкевич и польский романтизм в русской культуре. М., 2007. С. 118–137.
- 46 См.: *Kiślak E.* Car-trup i Król-Duch. Rosja w twórczości Słowackiego. S. 169–192.
- 47 *Norwid K.C.* Pisma wszystkie / Pod red. J.W. Gomułickiego. T. VI. Warszawa, 1971. S. 447–455.

## Поэма Ю. Словацкого «Бенёвский» в переводе Б.Ф. Стахеева

Борис Федорович Стахеев (1924–1993) широко известен как видный литературовед-полонист и как составитель многих книг, сборников польской поэзии, среди которых особенно заметное место занимают издания произведений великого польского романтика Юлиуша Словацкого<sup>1</sup>. Его перу принадлежит превосходный перевод лучшей, по его мнению, из поэм Словацкого — «Бенёвский»<sup>2</sup> в том объеме, в каком ее оригинал увидел свет при жизни польского поэта (в 1841 г. в Париже был напечатан текст первых пяти песен).

В 1973 г. в издательстве «Художественная литература» вышел перевод поэмы «Бенёвский», выполненный Станиславом Свяцким, с вступительной статьей и примечаниями Б. Стахеева<sup>3</sup>. Бережно храню экземпляр этой книги с дарственной надписью: «Милому Сане — в память о годах исключительно приятного дружеского общения и с неизменной любовью. 22.2.1974. Борис Стахеев». Мы обсуждали книгу, я задавал вопросы. Один из них был, наверное, не очень тактичным: я недоумевал, почему Борис Федорович предпочел издавать чужой перевод, уже сделав к тому времени свой, лучший. Последовал слегка уклончивый ответ. Из него как будто явствовало, что Стахеев весьма скромно оценивает свой переводческий талант, с чем было трудно согласиться, ибо на самом деле это талант незаурядный.

Но цену себе он, видимо, знал настоящую. В его предисловии к изданию 1966 г. лирики Словацкого цитируются следующие стихи:

Полубезумен, понимаю сам я,  
Что это только в сердце моем — пламя.

Переводчик не был указан, и я предположил, что это стахеевский перевод. Однако Стахеев ответил: «Ну что ты! Это же Семен Кирсанов. Я бы не допустил неточной рифмы „сам я — пламя“. И вообще — как коряво!» Согласен, хотя и не совсем ясно, зачем в таком случае цитировать стихи в дурном переводе, наступая при этом на горло собственной песне.

Силлабические 11-сложники (размер, в котором выдержан и «Бенёвский») у нас переводятся по-разному — как с польского, так и с итальянского. Наиболее проверенный и традиционный способ — пятистопными ямбами, вопреки оригиналу чередуя женские (11-сложные)

с мужскими (10-сложными) стихами. Стахеев упорно предпочитал именно этот способ. Практикуются и другие решения: перевести иноязычные силлабические 11-сложники соответствующим русским силлабическим размером, или тоническим стихом, или даже верлибром. Я сторонник силлабических переводов и октавы Словацкого считаю целесообразным переводить русскими октавами того ритмического образца, который дан силлабистом Феофаном Прокоповичем. На эти темы мы часто спорили с Борисом Федоровичем. Аргументация его хорошо запомнилась, и поэтому, хотя он и не писал специальных работ по стиховедению и теории стихотворного перевода, все же имеется возможность изложить его воззрения на польскую и русскую силлабику и силлаботонику, а также на принципы перевода.

Он полагал, что силлабическая система органично соответствует полноязычной версификации и не соответствует русскоязычной. В польской просодии фиксированное ударение (в неодносложных словах постоянно на предпоследнем слоге) создает существенные препятствия для расположения слов таким образом, чтобы они улеглись в силлаботонические строки. С другой стороны, в польском языке нет редукции безударных гласных, стало быть они не так четко, как в русском, противопоставлены ударным. А из этого следует, что известный беспорядок в чередовании тех и других не ощущается или почти не ощущается как ритмический разноряд, опять-таки в отличие от русского.

В соответствии с этим Б.Ф. Стахеев считал непреложной закономерностью то, что русская силлабика исчезла в XVIII в., будучи отменена реформой Тредиаковского–Ломоносова как неподходящая особенностям нашего языка, где налицо и редукция безударных гласных, и нефиксированное ударение. Так целесообразно ли реанимировать то, от чего два с половиной века тому назад отвыкли? Еще допустимо переводить силлабическим стихом поэтов польского барокко, современников Симеона Полоцкого. Но Мицкевича со Словацким лучше переводить стихом эпохи Пушкина–Лермонтова, а Стаффа — стихом в духе, например, Брюсова. Да и с польскими поэтами XVII в. следовало бы быть осторожнее: даже в этом случае рискованно преувеличивать потенции русской силлабики как мнимого эквивалента польской.

Так размышлял Стахеев, отстаивая преимущества пятистопного ямба как эквивалента польских 11-сложников. Умолчу о своих как тогдашних, так и запоздалых нынешних контраргументах: дело не в них. Я и тогда сознавал, что этот сложившийся и высококомпетентный ученый прекрасно понимает логику возможного спора с его убежденным традиционализмом, но имеет веские основания остаться при своем мнении. Так, он был уверен, что польский 11-сложник — размер с сильной ямбической тенденцией, чем в частности и мотивируется привычная переводческая обращенность к пятистопному ямбу. В первом восьмистишии «Бенёвского» он насчитал целых шесть ямбических стихов; а я

только четыре. Такое расхождение возникло потому, что Борис Федорович считал ямбическими стихи типа «Mieszkał ubogi szlachcic na Podolu». В отличие от него я полагал, что если здесь в первом двусложном слове первый слог ударный, а второй безударный, то это — готовая стопа хоря, а не ямб, и весь размер строк правильнее интерпретировать как хориямбический (а не ямбический). Мой собеседник объяснил, что по польским, а иногда, пусть редко, и по русским представлениям это все-таки ямб, т.е. переакцентуация в первой стопе (и только в ней) тут допустима, чему есть примеры.

Силлабике он не желал делать никаких уступок. Казалось бы, достаточно просто — переводить ямбами, исключив мужские стихи и оставив сплошь женские, 11-сложные, чтобы принцип изосиллабизма был выдержан, как в оригинале. Кстати, именно так — женскими ямбическими пятистопниками — в XIX в. Аполлон Григорьев переводил Мицкевича. Но Стахеев придерживался того мнения, что в русском стихе сплошь женские клаузулы создают нежелательный эффект монотонности. Поэтому он, как и другой переводчик «Бенёвского», С. Свяцкий, предпочел пушкинский вариант октавы, принятый в поэме «Домик в Коломне»: женские стихи чередуются с мужскими при строгом соблюдении альтернанса, и если одна октава начинается и заканчивается женским стихом, то следующая — мужским (...ЖмЖмЖмЖмЖм...). И так, одна — АБАБАВВВ, другая — гДгДгДее, третья — ЖЗЖЗЖЗИИ, и т.д. Правда, здесь у Стахеева присутствует некоторое новшество, не встречающееся ни в октавах Пушкина, ни в переводе Свяцкого (зато нечто подобное имеется в «Дон Жуане» Байрона и в некоторых русских переводах этого произведения).

Об этой особенности стахеевского перевода следует сказать отдельно. В нем довольно часто допускаются вместо женских рифм — дактилические, причем очевидно, что переводчик отнюдь не стремится к сокращению их числа. В ряде случаев легко было бы их избежать — например, рифмуя не «имения — передвижения — уединения», а «именья — передвиженья — уединенья»: дактилические клаузулы в такой редакции стянулись бы в женские вполне непринужденно. Однако мастер не захотел этого, и, как представляется, поступил правильно. В самом деле, если отклоняться от оригинала в одном направлении, т.е. от заданных женских концовок к усеченным мужским, то почему бы равновесия ради не отклониться и в противоположную сторону, т.е. от тех же заданных женских к избыточным дактилическим? Потерю значительного числа слогов в мужских 10-сложниках можно хотя бы отчасти возместить благодаря дактилическим 12-сложникам. Пусть недостаточная, но все же компенсация.

Написав слово «компенсация», я тут же увидел его в тексте стахеевского перевода. Находясь в конце строки, оно как раз и образует дактилическую клаузулу. Вот эта октава:

Конечно, в завершении таком  
Откроется с годами компенсация:  
Могила, труп с простреленным виском,  
Трагической разлуки ситуация —  
Залог, что дева старая в былом  
Благоухала, как весной акация,  
Вкруг коей пчелы нежные гудят,  
Что милый был, да только скрылся в ад.

Соответствующая тройная рифма в оригинале — *kompensacja — sytuacja — akacja*. Этот пример наглядно демонстрирует, каким образом — почти самопроизвольно — женская польская рифма может образоваться в русскую дактилическую: «*romantyczny*» станет «романтический», «*akacja*» — «акация», «*wygnanie*» — «изгнание» и т.п.

Впрочем, Стахееву не было особой необходимости дожидаться аналогичных поводов для того, чтобы предпочесть трехсложные концовки двусложным. Переводчик охотно прибегал к дактилическим клаузулам и тогда, когда это вовсе не диктовалось потребностью зарифмовать русские эквиваленты зарифмованных польских слов, да и вообще был не слишком озабочен тем, чтобы зарифмовать именно эти эквиваленты. Он не «буквалист», Он, думается, едва ли рассердил бы не жаловавшего «буквалистов» Корнея Чуковского так, как сердил подчас Шенгели. Если возможное соблюдение дословной точности как-то угрожало стилистической непринужденности перевода, естественной интонации, не отвечало требованиям изящного вкуса, то Стахеев делал многое, чтобы не выглядеть в подобной ситуации педантом формы. Он был человек ироничный и остроумный, а эти качества плохо уживаются с педантизмом, который сам нередко служит мишенью для стрел иронии.

Подозревается, что и в той кирсановской рифме «сам я — пламя» ему не нравилась не столько ее в целом сносная фонетическая неточность, сколько некоторая нарочитость, искусственность, натянутость. К чисто версификационным неточностям он не был слишком строг (иначе, кстати, и не стал бы переводить силлабику — ямбами), В его переводе «Бенёвского» тоже встречаются неточные рифмы, не характерные для оригинала: *uгодья* — в моде — в охоте; *поясняю* — сверкая; *богомольный* — вольном. Однако и среди неточных имеются чарующие своей изобретательностью и безусловно удачные созвучия: *способом* — философом (кстати, опять дактилическая рифма!), *полных* — *подсолнух* — *волнах*. Вообще требуемая в октаве тройная рифмовка традиционно считается трудной. Словацкий, продолживший традиции великих мастеров этой формы (Ариосто, Тассо, Байрона), стал подлинным виртуозом октавы, и соответствовать такому уровню в стихотворном переводе — задача нелегкая и почетная. Борис Федорович достойно с нею справился.

В этом ему помогло, несомненно, изумительно тонкое и проникновенное чувство стиха, прежде всего польского. Стахеев влюбленно относился к творчеству Мицкевича<sup>4</sup>, Словацкого, Норвида, был подлинно великим знатоком поэзии (и шире — истории культуры) их страны. Он знал наизусть несметное количество польских стихов, читал их вслух и умел передать свою увлеченность окружающим. Бывало, что его «брала в плен» та или иная строка, он вчувствовался в нее и заставлял вчувствоваться своих слушателей. Почему-то особенно запомнилось, как он восхищался эвфонией стиха из Норвида — «В Вероне», где упавшая с неба звезда уподоблена слезе, просочившейся в могилы Ромео и Джульетты: эта слеза

Spada — i groby przecieka...

Ему хотелось постигнуть особую выразительность звуко сочетания «groby przecieka», казалось бы, самого обыкновенного, без звуковых повторов и сцеплений с фоникой ближайшего контекста — а между тем столь внятного и волнующего. Человек, настолько эмоционально переживавший поэтическое слово, удивительно располагал к себе, слушать его можно было часами, открывая при этом для себя много нового.

Но любви к польской поэзии еще недостаточно. Чтобы перевести «Бенёвского» на русский, надо быть русским поэтом. И Борис Стахеев им был. Вообще к русской поэзии он относился не менее нежно и трепетно, чем к польской. Выше уже отмечалось, что форма русской октавы для «Бенёвского» была им заимствована из пушкинского «Домика в Коломне».

Чего же еще мы не успели обсудить с Борисом Федоровичем? В частности, некоторые вопросы комментирования. Например, вот стихи в его переводе из четвертой песни поэмы, где ксёндз обращается к Бенёвскому со следующими словами:

Мне пишут: трон уж снова у Гирея,  
 Был прежде с нами дружен этот хан.  
 Вот грамоты. О тайне их радея,  
 Доставишь в Крым...

В Крым, а конкретнее — речь идет о Бахчисарае, о хане Керим-Гирее! Вспомним героя пушкинской поэмы «Бахчисарайский фонтан», в гареме которого томилась польская княжна Мария (Потоцкая), умершая в молодости. И.М. Муравьев-Апостол в книге «Путешествие по Тавриде» (1823) уверял, что история с полькой — легенда, исторически недостоверное предание, и Пушкину нечего было на это возразить. Об отношении же Словацкого к этой легенде можно догадываться судя по дальнейшему развитию намеченного им крымского сюжета.

Итак, Бенёвскому предстоит отправиться в Крым, и то, что с ним там случится, уже не входит в текст прижизненного парижского издания поэмы. Об этом повествуется в последующих фрагментах, при жизни Словацкого не печатавшихся, и особенно подробно в десятой песне, где фигурирует, спасая попавшего в беду Бенёвского, таинственный татарин-полонофил, оказавшийся сыном Гирея. По-видимому, он сам наполювину поляк, и мать его — покойная Мария Потоцкая, пушкинская героиня! Словацкий же знал о Пушкине, восторженно писал о его языке — «прекрасном, полном алмазов» — в седьмой песни «Бенёвского» и вполне мог читать «Бахчисарайский фонтан», поэму о печальной участи польской княжны. В этом случае можно говорить, что «бахчисарайские» страницы творчества русского и польского поэтов незримо связаны между собой. И хорошо, если незримое станет зримым.

Живо интересуясь вопросами типологии романтизма в славянских литературах<sup>5</sup>, Б.Ф. Стахеев стремился определить место Словацкого в истории этого направления, сопоставить польского поэта с другими романтиками как Восточной, так и Западной Европы. И, ощущая в поэме «Бенёвский» реалистическое начало, исследователь связывал это с расхожей в свое время формулой «от романтизма к реализму», характеризовавшей логику всевропейского литературного процесса первой половины XIX в. Она казалась приложимой к творческой эволюции крупнейших писателей: от «Прометея» к «Фаусту» (Гете), от восточных поэм к «Дон Жуану» (Байрон), от «Гражины» к «Пану Тадеушу» (Мицкевич), от «Кордиана» к «Бенёвскому» (Словацкий), от южных поэм к «Евгению Онегину» (Пушкин), от «Демона» к «Герою нашего времени» (Лермонтов). Впрочем, как посмотреть, — замечал Стахеев, — мы в этом видим переход «от романтизма к реализму», а с польской точки зрения все это сплошной романтизм, и тот же Печорин — романтический герой. У поляков свой опыт развития национальной литературы, в котором романтизм XIX в. результативнее реализма, а у нас наоборот, поэтому одни и те же явления могут расцениваться ими и нами по-разному: польскому и русскому полонистам, как и русистам, есть о чем поспорить. И все же Тадеуша и Бенёвского никак нельзя признать романтическими героями: оба заземлены, простоваты и в этом смысле деромантизированы.

Эти суждения, конечно, интересны и сами по себе, но в данном случае особенно важно то, что с ними, как представляется, Б.Ф. Стахеев сверял свою переводческую работу над поэмой. Ему полностью удалось избежать каких бы то ни было штампов и клише романтического стиля. Образ Бенёвского в его интерпретации вовсе лишен романтического ореола, и нельзя не согласиться с тем, что это в целом соответствует и духу и букве оригинала. Инерция отношения к Словацкому как к «великому польскому романтику» могла бы здесь сослужить дурную службу, но этого не произошло. Стахеев-переводчик нимало не патетичен, а скорее ироничен, причем даже в немногих патетических пассажах тек-

ста — и там слышится интонация умной и тонкой, иногда горьковатой иронии.

Б.Ф. Стахеев скрупулезно собирал сведения о «русском Словацком». Типологически сближая его с Лермонтовым, он искал более реальные, контактные русские связи с польским поэтом. Довелось убедиться в том, что в прошлом веке известность Словацкого в России была сравнительно невелика (особенно на фоне огромной популярности Мицкевича), хотя рядом с Норвидом, открытым лишь в XX в., он все же был замечен. Но переводили его мало, да и немногие переводы не возымели понастоящему ощутимого резонанса. Зато «серебряный век» и советское время значительно приумножили славу поэта у нас в стране. В числе его переводчиков — К. Бальмонт и В. Брюсов, Б. Пастернак и А. Ахматова, Н. Асеев и Б. Слуцкий. Опыт их и других переводчиков — М. Живова, В. Левика, Л. Мартынова — тоже тщательно изучен Б.Ф. Стахеевым, перу которого, в частности, принадлежит специальная статья «Словацкий в переводах Пастернака»<sup>6</sup>. Борис Федорович — представитель следующего и уже уходящего поколения поэтов-переводчиков польской классики: «Словацкий в переводах Стахеева». Хочется закончить статью грустными стихами Словацкого, обращенными к молодости и любви, которые ушли и не вернуться, как их ни зови. Горькую печаль этой октавы с поразительной проникновенностью передал Борис Стахеев:

Придет пора нам, строгим и спокойным,  
 В извечный мрак Элизия ступить.  
 Земная гладь, что видится нагой нам,  
 Пыталась буйным цветом нас слепить.  
 Признали мы с тобою недостойным  
 В отчаянье обрезать жизни нить.  
 Но яды нас в то время излечили,  
 И, сердце умертвив, мы дальше жили.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Польская поэзия. Т. 1. М.: Худ. лит., 1963; *Юлиуш Словацкий*. Лирика. М.: Худ. лит., 1966; *Юлиуш Словацкий*. Стихи. Мария Стюарт. М.: Худ. лит., 1975; Польская романтическая поэма. М.: Худ. лит, 1982.
- 2 Написанная в эмиграции, эта поэма принадлежит к вершинным достижениям польского романтика, знаменуя собою апогей его виртуозного владения литературной формой. Заглавный персонаж — реальное историческое лицо, Мауриций Август Бенёвский (1746–1786), чья бурная жизнь отражена и в его собственных мемуарах, переведенных на многие европейские языки, и в посвященных ему художественных произведениях.

- 3 *Юлиуш Словацкий*. Бенёвский / Пер. с польск. Св. Свяцкого; под ред. Д. Самойлова; ст. и примеч. Б. Стахеева. М.: Худ. лит., 1973.
- 4 Творчеству Мицкевича и его русским связям посвящены наиболее крупные работы исследователя: *Стахеев Б.Ф.* Третья часть «Дзядов» А. Мицкевича / К характеристике идейного содержания драмы. «Уч. зап. Ин-та славяноведения». Т. VIII. М., 1954; *Его же*. Мицкевич и прогрессивная русская общественность. М.: Наука, 1955; Адам Мицкевич // История польской литературы. Т. 1. М.: Наука, 1968 (в этом же издании содержится и глава о Ю. Словацком, написанная Б.Ф. Стахеевым).
- 5 Совместный доклад IV Международному съезду славистов: *Никольский С.В., Соколов А.Н., Стахеев Б.Ф.* Некоторые особенности романтизма в славянских литературах. М., 1958; *Стахеев Б.Ф.* О польском романтизме в сопоставлении с русским романтизмом // Польский романтизм и восточнославянские литературы. М.: Наука, 1973.
- 6 *Стахеев Б.* Словацкий в переводах Пастернака // *Ю. Словацкий*. Стихи. Мария Стюарт. С. 3–14. Здесь, в частности, изложены взгляды ученого на проблемы и возможности поэтического перевода. Выбор Пастернаком тех или иных произведений Словацкого для перевода Б.Ф. Стахеев объясняет отсутствием его знакомства с творчеством польского поэта «в более или менее широком объеме», не позволившим сделать «предпочтение одних достижений творчества Словацкого другим». Косвенным образом здесь объясняется невнимание Пастернака-переводчика к лучшим, вершинным достижениям музыки Словацкого и польской поэзии вообще, к которым Б.Ф. Стахеев относил «Бенёвского». Ср. также: *Пастернак Б.* Переводы из Юлиуша Словацкого / Публ. Е. Пастернака // Новый мир. 1973. № 9. С. 162–185.

## Сибирь в «Ангелли» Ю. Словацкого и у русских поэтов-декабристов

Сибирь занимает особое место в польском сознании и польской национальной мифологии. Начиная с конца XVIII века не одно поколение поляков познало на собственном опыте географию далекой Сибири, ставшей местом их изгнания на каторгу, в ссылку, на поселение. Главную роль в создании образа Сибири как средоточия страданий польского народа сыграли романтики. Адам Мицкевич в «Парижских лекциях» о славянских литературах (курс II, 1841–1842) писал: «Сибирь поглотила всех уцелевших участников восстания Костюшко, всех патриотов, сопротивлявшихся русскому правительству, всех подозреваемых в желании пробудить страну к борьбе или в желании объединиться с братьями за границей. Тогда впервые прозвучало название Сибири. Со временем это название стало в Польше привычным. Его то и дело произносили как нескончаемую угрозу для запугивания поляков. Тот, кто хотел отважиться на какой-либо смелый поступок, должен был думать о грозящей ему ссылке в Сибирь»<sup>1</sup>.

Словацкий впервые познакомился с Сибирью в школьные годы. В своей «Школьной тетради по географии России» пятнадцатилетний ученик школы в Кременце прилежно записал в 1824 г. тысячи географических названий Российской империи, в том числе сибирских рек и городов<sup>2</sup>. Воочию же Словацкий (к счастью) не увидел Сибири, что выпало на долю многих его современников и последующих поколений поляков. Это не помешало поэту (прежде всего в прозаической поэме «Ангелли», 1838) создать образ Сибири как олицетворения зла и насилия, земного ада.

Польские историки литературы глубоко проанализировали русские, в том числе «сибирские» мотивы в творчестве Словацкого и поэме «Ангелли»<sup>3</sup>. Я же хочу привлечь внимание к сходным и родственным поискам (и различиям) в изображении Сибири у Словацкого и у русских романтиков. Речь идет прежде всего об участниках декабрьского восстания 1825 г., среди которых было много крупных для своего времени поэтов и писателей: казненный после подавления восстания К.Ф. Рылев, сосланные на каторгу и на поселение в Сибирь В.К. Кюхельбекер, А.А. Бестужев, А.И. Одоевский, Ф.Н. Глинка, П.А. Катенин и др., а также об их последователях (А.И. Герцен, Н.П. Огарев и др.). Подобное сравнение тем более оправданно, что Словацкий в своем творчестве, в том числе в поэме «Ангелли», неоднократно обращался к судьбам декабристов.

Конечно, надо иметь в виду существенную разницу между польскими и русскими поэтами: первых одухотворяло стремление к национальному освобождению страны и размышления о путях его достижения, вторые — боролись с произволом своего правительства. Ведущие польские поэты были в эмиграции и могли высказываться свободно, литераторы-декабристы долгие годы находились на каторге и в ссылке, многие их произведения были опубликованы много лет спустя после их создания. Впрочем, как и произведения поэтов, остававшихся на свободе, но стесненных цензурными рамками, как, например, известнейшее пушкинское послание в Сибирь 1827 года, распространявшееся в рукописных списках:

Во глубине сибирских руд  
Храните гордое терпенье,  
Не пропадет ваш скорбный труд  
И дум высокое стремленье.

Лишь Герцен и Огарев в своем издаваемом в Лондоне «Колоколе» могли открыто прославлять подвиг декабристов, писать о «*снежных каторгах Сибири*» (Огарев, «Студент»), клеймить царский произвол и противопоставлять ему западноевропейское право (Огарев: «*У вас законы есть и казнь в порядке строгом / У каждого своя: у нас Сибирь, рудник*»).

Словацкий живописует Сибирь в духе польской романтической традиции как холодный, враждебный людям край — олицетворение России, которая, в свою очередь, по словам Марии Янион, была «воплощением сатаны, политического сатаны, как говаривал Мицкевич»<sup>4</sup>.

Анализируя поэму Словацкого «Ангелли», Циприан Норвид писал, что «для Польши Сибирь является местом заката цивилизации»<sup>5</sup>. Сам Норвид создал образ Сибири в стихотворении «Две Сибири»:

1  
Вдали истории, за ледяным порогом  
Жить — ваш удел.  
Там свод небесный стонет перед Богом:  
«Заледенел!..»

2  
Вернетесь ли? воротят ли кого-то  
Из муки? — чтоб  
Попасть в Сибирь другую: денег, пота,  
Где вольным — гроб!

3  
Или терпеть неволи не умея,  
Двойной тот круг

Отбросит вдруг, как старую ливрею,  
Пан Светлый... Дух!<sup>6</sup>

(Перевод Д. Самойлова)

Образ Сибири как «ледяного» края стал во времена Норвида распространённым в польской поэзии стереотипом. Приговоренный к пожизненной каторге в Сибири Густав Эренберг в «Путешествии в Сибирь» иронически писал: *«страна полна чудес: Италия из льда, полгода длится ночь»*. Кароль Балинский, которому смертный приговор был заменен на бессрочную ссылку в Сибирь, в «Прощании» выражал надежду на то, что снега удастся растопить: *«Растопим снега — разобьем льды»*. Для Зыгмунта Красиньского в России *«Сибири морозные и Иваны Грозные»* («Псалом скорби»), в краю *«северных льдов»* «мгла — мороз — смерть вечная — сплошные льды и наледи» («Последний»). «Там свод небесный стонет перед Богом: / «Заледенел!..», — писал Циприан Норвид («Две Сибири»), а в стихотворении «Врагу» использовал образ «глыбы льда»: *«Взываю, отступи, о, глыба ледяная! Доколе под тобой я буду умирать?..»*.

Поздний романтик Мечислав Романовский свою поэму «Серочинский» посвятил ксендзу Яну Серочиньскому, который за участие в подготовке восстания ссыльных в Омске был приговорен к 7000 ударам палками и не пережил экзекуции. Герой поэмы так видел Сибирь:

Приветствую Сибири дикие просторы,  
Где над снегами вспыхивают зори,  
Где солнце кроется во мраке — дня боится.  
Так человек от ока царского спешит укрыться [...]  
Приветствую Сибирь, где в вихрях вьюги снежной  
Изгнанник слышит: «Здесь расстанешься с надеждой».

Сибирский «холод» распространялся на всю Россию. В «Отрывке» из III части «Дзядов» Мицкевича из впечатлений пилигрима о России складывается картина бескрайней холодной страны. Описание «замороженной» России связывается (не только у Мицкевича, но и у других польских романтиков) с подавлением ею революционных очагов. Тема ледящего холода пронизывает у Мицкевича весь цикл. В «Памятнике Петру Великому», например, *«Водопад, исторгнутый из недр гранитных скал, скованный морозом, и висящий над бездной»* — это символ тирании, которая боится *«солнца свободы»*.

В стихотворении Мауриция Гославского, посвященного памяти казненных декабристов, — «На смерть Пестеля, Муравьева и всех погибших за русскую свободу» при характеристике России использованы те же «природные» метафоры: *«замерзший берег Невы», «замороженные холодом просторы», «природа замерзла и сердца как лед»*.

У Словацкого в «Ангелли» Сибирь — также дикая белоснежная морозная страна. На черном небе мерцает вереница холодных звезд, иногда на него падает кровавый отсвет заходящего солнца. При этом, как тонко заметила А. Ковальчикова, для Словацкого важно не описание сибирского пейзажа, картина которого складывается из рассеянных в тексте деталей, приобретает аллегорическое измерение и создает определенное элегическое настроение<sup>7</sup>.

«Бездна Сибири, украшенная алебастром снегов и синими очами звезд» (из отзыва З. Красиньского<sup>8</sup>), приобретает у Словацкого, по наблюдению исследователей, многоплановые значения: отождествляется с воображаемым адом, символизирует страдания героя поэмы — благородного юноши Ангелли, которому судьбой предназначено принести «жертву сердца», искупить грехи своих соплеменников без веры в смысл этой жертвы; передает меланхолическое настроение, пронизывающее поэму<sup>9</sup>.

В отличие от Словацкого описания «дикой», безжалостной к людям Сибири у русских поэтов более конкретны и развернуты, но они также являются знаком эмоционального состояния. Например, в поэме Рылеева «Войнаровский» картины природы, как и у Словацкого, призваны передать смятенное настроение героя:

Вдали шумит дремучий бор,  
Белеют снежные равнины,  
И тянутся кремнистых гор  
Разнообразные вершины...  
Всегда сурова и дика  
Сих стран угрюмая природа;  
Ревет сердитая река,  
Бушует часто непогода.  
И часто мрачны облака...  
Никто страны сей безотрадной,  
Обширной узников тюрьмы,  
Не посетит, боясь зимы  
И продолжительной и холодной<sup>10</sup>.

Лейтмотив русской поэзии, связанной с судьбами сибирских «узников», «изгнанников», «скитальцев», — утверждение выполненного ими долга перед родиной, твердости их духа и несгибаемости воли. В глазах многих современников и представителей следующего поколения декабристы представляли легендарными героями. Для Герцена это были «богатыри, кованные из чистой стали с головы до ног, воины-сподвижники, вышедшие сознательно на явную гибель, чтобы разбудить к новой жизни молодое поколение и очистить детей, рожденных в среде палачества и раблепия». По словам Огарева, они «зна-

ли, что успех их предприятия сомнителен, и ставили одной из главных своих задач заявить свою мысль всенародно, заявить пример, одним словом — начать с того, что они погибнут, но дело уже никогда не погибнет»<sup>11</sup>.

Сходную мысль выказывает шаман в «Ангелли» Словацкого: «Счастливы те, кто может за народ принести себя в жертву»<sup>12</sup>. И «не достоин страдания» каторжник князь Трубецкой, изменивший делу декабристов, павший «на колени перед царем».

Еще до восстания, в 1824 г. Рылеев закончил провидческую поэму «Войнаровский», посвященную А.А. Бестужеву и словно предугадавшую его судьбу. Сосланный в Сибирь герой поэмы стойко переносит удары судьбы, сохраняет верность своим убеждениям борца с тиранией за права народа. Поэма Рылеева была первой в русской литературе попыткой дать описание сурового сибирского края, в котором подвергались страшным испытаниям идейные и нравственные устои многих поколений борцов за свободу.

В нескольких стихотворениях Огарев прославлял «первенцев свободы», «узников святых», заброшенных страдать туда, *«где севера свирепый ураган / На вас кидал холодное дыханье, / Где сердце знало много тяжких ран, / А слух внимал печальному рыданью»* («К декабристам», 1838). В стихотворении «И если б мне пришлось прожить еще года...» Огарев писал о нравственном воздействии подвига декабристов на молодое поколение:

С благоговением взирали мы на них,  
Пришельцев с каторги, несокрушимых духом,  
Их серую шинель — одежду рядовых...  
С благоговением внимали жадным слухом  
Рассказам про Сибирь, про узников святых  
И преданность их жен, про светлые мгновенья  
Под скорбный звук цепей, под гнетом заточенья.

В своем стихотворном ответе на обращение Пушкина А.И. Одоевский писал из читинского острога:

Но будь покоен, бард, цепями,  
Своей судьбой гордимся мы  
И за затворами тюрьмы  
В душе смеемся над царями.

А. Одоевский — один из немногих русских поэтов, который воспринял польское национально-освободительное восстание 1830–1831 гг. как продолжение братским народом борьбы декабристов за свободу:

Вы слышите: на Висле брань кипит!  
 Там с Русью Лях воюет за свободу.  
 И в шуме битв поет за упокой  
 Несчастных жертв, проливших луч святой  
 В спасенье русскому народу.

И хотя это стихотворение находившегося в ссылке поэта впервые было опубликовано в 1861 г. в малодоступном в России лондонском издании — антологии «Незаконная русская литература в XIX в.», оно, как и некоторые другие отклики на восстание, свидетельствует о том, что поэты-декабристы видели героев нового времени — борцов за свободу и в польских повстанцах. И наоборот, польские поэты высоко оценили мужество русских революционеров. Мицкевич в послании «Друзьям-москалям» (поэма «Дзяды», часть III) вспоминал об А.А. Бестужеве, деятельном участнике восстания декабристов, приговоренном к смертной казни, замененной каторгой:

Нет больше ни пера, ни сабли в той руке,  
 Что, воин и поэт, мне протянул Бестужев.  
 С поляком за руку он скован в руднике,  
 И в тачку их тиран запряг, обезоружив<sup>13</sup>.

Воздал должное русским, сосланным в Сибирь, и Словацкий. Человеком чести оказывает себя русский майор, герой его драмы «Фантазий», друг и наставник поляка Яна, брошенного в Сибирь «за революцию». В этой драме, написанной в первой половине 40-х гг. (точная дата написания не установлена), картины Сибири, возникающие в воспоминаниях бывших ссыльных, значительно реальнее и конкретнее, чем в «Ангелли». А главное — в ней показана общность интересов польского и русского народов и перспектива их сближения.

В восьмой главе «Ангелли» Словацкий описывает русскую женщину, которая «...более несчастна, чем мы, та жена, что прибыла сюда за мужем и страдает ради сердца человеческого. Идите, и мы покажем вам сырую яму, где живет эта мученица с супругом своим. Она была большой дамой и княгиней, а ныне подобна прислуге нищего». Далее следует красочная сцена омовения ног: «Молодая женщина стояла на коленях перед мужем и в чаше с водою обмывала ноги его; и был он как поденщик, вернувшийся с работы. И вода в сосуде покраснела кровью его, а женщина не чувствовала отвращения к мужу и к крови его, и была она молода и прекрасна, как ангелы небесные»<sup>14</sup>.

Эта женщина, по разъяснению Словацкого в письме переводчику поэмы на французский язык К. Гашиньскому (от 22 мая 1839 г.), — княгиня Трубецкая, следовавшая за мужем «во глубину сибирских руд». Ее письма из ссылки, как писал Словацкий, «весь великий модный свет

в Петербурге читает со слезами. В одном из писем княгиня писала, что она каждый вечер обмывает окровавленные ноги мужа... эта подробность должна была страшно и странно как-то потрясти общество петербургских салонов»<sup>15</sup>.

У Словацкого в «Ангелли», у многих польских «сибирских» поэтов преобладают скорбно-элегические мотивы, трагические ноты мучительного сожаления о павших героях и утраченной свободе. Грустными воспоминаниями о былом времени, в котором остались «старый отец — дом — семья, друзья и любимая», наполнены, например, стихи Густава Зелиньского, написанные «в стране зимы и вечного льда»:

Глянь, человек — чем стала жизнь твоя?  
И чем мечты о славе и величье?<sup>16</sup>

Подобные настроения, сменяющие героический пафос, с течением времени все чаще появляются у русских поэтов. Например, при всей убежденности в правоте дела декабристов мотив безнадежности существования, разочарования в жизни («...не труп ли я бездушный средь трупов столь же холодных и немых?» — «19 октября», 1837) присущ лирике Кюхельбекера:

Что скажу я при исходе года?  
Слава Богу, что и он прошел!  
Был он для изгнанника тяжел,  
Мрачный, как сибирская природа<sup>17</sup>.

(«При исходе 1841 года»)

В нескольких стихотворениях Кюхельбекер оплакивает гибель друзей-поэтов — Грибоедова, Дельвига, Гнедича, Пушкина, товарищей по каторге — Якубовича, Оболенского. Скорбный итог подводится в стихотворении «Участь русских поэтов» (1845):

Горька судьба поэтов всех племен;  
Тяжеле всех судьба казнит Россию:  
Для славы и Рылеев был рожден;  
Но юноша в свободу был влюблен...  
Стянула петля дерзостную выю.  
Не он один; другие вслед ему,  
Прекрасной оболыщенные мечтою, —  
Пожалися годиною роковою...  
Бог дал огонь их сердцу, свет уму,  
Да! чувства в них восторженны и пылки:  
Что ж? их бросают в черную тюрьму,  
Морят морозом безнадежной ссылкой...<sup>18</sup>

Безрадостно оценивает перспективы будущего России Н. Огарев в поэме «Ночь»:

Под диким гнетом изнывая,  
Томится русская земля.  
Живут и мрут среди смиренья  
В молчаньи вялом поколенья.

А в поэме «Юмор» (1840–1841) не менее скорбные строки он посвятил Варшаве и Польше:

И туча черная нависла  
Над городом, как мрачный свод  
Над гробом. Спи, мертвец-народ!  
.....  
Поляк, поляк! С твоей страной  
Что случилось, бедный человек?  
Что Польша? Умерла навек?<sup>19</sup>

Мысль об утраченных для дела свободы поколениях пронизывает и поэму Словацкого «Ангелли». Герой поэмы испытывает горькие сомнения в целесообразности принесенных жертв: «Зачем же я рвался и мучился для дела, которому суждено было стать безумством? Зачем не жил я спокойно?»<sup>20</sup>.

Судьбы польских ссыльных поэт рисует исключительно в скорбных тонах. Судьбы эти отягощены раздорами между приверженцами разных взглядов на пути достижения свободы для Польши. Как известно, Словацкий аллегорически показал в «Ангелли» распри поляков в изгнании, отказав в представительстве национальных интересов всем идейным течениям польской эмиграции 30-х годов (аристократическому, демократическому, религиозно-мистическому).

В этой связи любопытно свидетельство И.И. Пушина. В письме И.Д. Якушкину из Турина (от 28 мая 1840 г.) он писал о трех поляках, находившихся вместе с ним на поселении в Туринске: «Бедствие, что эти господа никогда не могут между собой ужиться, вечные ссоры, и это не только здесь, а везде, как я слышал от Петрашкевича, моего старого московского знакомого, в Тобольске. Признаюсь, эти их выходки ставят иногда в затруднительное положение — между тем, как я думаю, мы должны стараться, сколько возможно, быть соединены в глазах наблюдателей нашего изгнаннического быта. Я как-то вздумал развернуть им эту простую мысль, но остался Иоанном в пустыне, хотя теперь они встречаются несколько дружелюбнее. [...] Без хвастовства мы можем сказать, что тюрьма наша была примерная. Часто думаю, что бы было, если б столько поляков посадили, как нас держали. Между нашими тремя всегда двое вполоборота, а иногда и все смотрят врозь. Забавнее

всего, что эти юнкера 30-го года — моих лет люди и непременно с бакенбардами. Фанаберии вообще довольно»<sup>21</sup>.

Говоря об общности образов и мотивов у Словацкого и русских поэтов, в первую очередь следует отметить восхождение многих из них к общему источнику — «Божественной комедии» Данте, которая, как никакое другое произведение мировой литературы, давала возможность проекции сибирского ада на дантовский. В Польше Данте стал известен благодаря поэтам-романтикам, в частности, благодаря переводу Мицкевичем фрагментов дантовской поэмы, который впервые был опубликован в петербургском издании «Поэзии» Мицкевича в 1829 г. В русской литературе, как отмечает А.А. Илюшин, дантовская традиция, поддержанная Пушкиным и Гоголем, началась в пушкинскую эпоху, с нею «связаны такие замечательные поэты, как Катенин, Рылеев, Кюхельбекер, Плещеев, Аполлон Григорьев»<sup>22</sup>.

Наибольшее внимание Словацкого и русских поэтов привлекала одна из трех частей поэмы — «Ад». Для Словацкого и других польских поэтов-романтиков адом на земле были страдания народа, обреченного на жизнь в неволе, особенно после поражения восстания 1830–1831 гг., когда тысячи польских патриотов были брошены в царские тюрьмы, сосланы на каторгу, отправлены в ссылку. Адом на земле казалась также жизнь в изгнании, в нищете и бесправии, в атмосфере острых политических споров.

Олицетворением этого ада была Сибирь. Наиболее ярко он изображен в поэме Словацкого, в которой шаман, как Вергилий у Данте, проводит героя поэмы Ангелли по кругам сибирского ада: поселения изгнанников, которые, по словам шамана, «добрые были бы они люди в счастья, но невзгода создает из них людей озлобленных и враждующих»<sup>23</sup>, и рудникам, где терпят муки каторжники<sup>24</sup>. Словацкий создал свой образ Сибири, который развивает и обогащает сложившуюся ранее в польской литературе картину Сибири. «Сибирь, столь далекая и чуждая, — писал А. Мицкевич, — входит теперь в пределы польской литературы. Сибирь — это политический ад; она выполняет ту же роль, какую в средневековой поэзии играл ад, прекрасно описанный у Данте. В каждом произведении нынешней польской литературы встречается упоминание о Сибири; есть прекрасные произведения, рисующие страдания поляков; есть даже произведение Словацкого, действие которого происходит в Сибири»<sup>25</sup>.

Комментируя свою поэму, Словацкий отмечал, что «воображение, если ему дать волю, усиливает ужас»<sup>26</sup>, а в поэме «Бенёвский» (1841) писал:

Наверно я б не создал сказки вздорной,  
 Когда бы сам в Сибири побывал,  
 Когда б в стране морозной, дикой, горной,  
 Как горек хлеб насущный, испытал,  
 Жил солью слез, делясь печалью черной

С несчастными — среди полночных скал  
 Раскованным богам они подобны  
 В пространстве сером, мгlistом, духов полном<sup>27</sup>.

В России также остро ощущалась «инфернальность» различных сторон общественной жизни, которая ассоциировалась у писателей с «Адом» Данте. Для Герцена Сибирь — «дантовский образ ледяного острога», и вся Россия — ад: «Я вздохнул, когда коляска покатила, наконец, по Владимирке.

Per me si va nella citta dolente  
 Per me si va nel eterno dolore...

На станции где-то я написал эти два стиха, которые равно хорошо идут к преддверию ада и к сибирскому тракту<sup>28</sup>. Приводимые Герценом строки — из знаменитой дантовской надписи над входом в ад, которая предупреждает входящих, что за переступаемым порогом — обитель скорби и мучений.

Рылеев предпослал своей поэме «Войнаровский» эпитафию — слова Франчески из V песни «Ада»:

...Nessun maggior dolore  
 Che ricordarsi del tempo felice  
 Nella mizeria...  
 («Тот страждет высшей мукой,  
 кто радостные помнит времена в несчастьи...»<sup>29</sup>)

Эту дантовскую мысль полностью разделяет Плещеев:

И понятней с каждым годом  
 Становилось мне потом  
 Слово, сказанное миру  
 Ада сумрачным певцом:  
 Что тяжеле мук для сердца,  
 Что ужасней пытки нет, -  
 Как о днях былого счастья  
 Вспоминать в годину бед.

(«Воспоминание»)

Увы! и я тужу, и я изгнан из рая:  
 Узрю ли, встречу ли мою семью?  
 По вас тоскую я... —

восклицал Кюхельбекер («Ангел»).

М. Лунин (в письме М. и С. Волконским (1842, 30 января, Акатуй) писал: «Архитектор Акагуевского замка, без сомнения, унаследовал воображение Данте. Мои предыдущие тюрьмы были будуарами по сравнению с тем казематом, который я занимаю. Меня стерегут, не спуская с меня глаз. Часовые у дверей, у окон, — везде. Моими сотоварищами по заточению является полусотня душегубов, убийц, разбойничьих атаманов и фальшивомонетчиков. Однако мы великолепно сошлись. Эти добрые люди полюбили меня»<sup>30</sup>.

Как и польские романтики, оба поколения русских дворянских революционеров, декабристы и петрашевцы, охотно переводили и цитировали «Божественную комедию». Декабрист П. Катенин перевел три песни «Ада» и рассказ Уголино; петрашевец С.Ф. Дуров, отбывавший каторгу в омском остроге, перевел первые песни «Ада» и стихотворение Анри Огюста Барбье «Данте» (1843). В произведениях И. Плещеева (стихотворение «Воспоминание»), «последнего романтика» Аполлона Григорьева (поэма «Venezia la bella»), Ф. Глинки (поэма «Ад»), В. Кюхельбекера («Послание к матери», «Предел безмолвный, темный уголок...» и др.), Н. Огарева (поэмы «Ночь», «Юмор») и других поэтов можно встретить многочисленные реминисценции из Данте. Назову также трагедию Н. Полевого «Уголино» (1838) и поэму в трех песнях «Ад» (1862) Д.Д. Минаева о современном аде («А вокруг меня вставало царство лжи в дыму костров, которые не гасли...»).

Словацкого и русских романтиков сближает и стремление осовременить великие идеи Данте, перенести их на почву действительности XIX в., когда ад уже не мог трактоваться в духе средневековых верований как некая потусторонняя реальность. Словацкий отмечал, что «Данте писал об аде, когда в ад верили»<sup>31</sup>, современная же поэзия должна отвечать запросам своего времени. Сибирский ад изображается символически, но это символ конкретной, земной жизни угнетенного народа. В этом аду человек испытывает не только физические страдания, но — и это главное — духовные муки от утраты отчизны, потери любимых, близких, друзей. «Но ужасы земли — ничто; скорбь моя за отчизну ужасней»<sup>32</sup>, — говорит Ангелли в поэме Словацкого.

Словацкий поместил свою Сибирь вне реальной географии и даже вне мира живых.

Сибирь поэтов-декабристов куда более конкретна и предметна. Но и у польского, и у русских поэтов география насыщена историей.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 *Mickiewicz A. Dzieła. T. X. Literatura słowiańska. Kurs drugi. Warszawa, 1955. S. 284–285.*
- 2 *Starnawski J. Kajet geograficzny Słowackiego // Starnawski J. W świecie Olbrzymów. Studia o twórczości i recepcji czterech wielkich romantyków. Przemysł, 1998; Трошинский М. География и метафизика. Россия в школьной тетради Юлиуша Словацкого // Русская культура в польском сознании. М., 2009.*
- 3 См., например, исследования: *Fizman S. Rosja w twórczości Juliusza Słowackiego. Warszawa, 1959; Kowalczykowa A. Pejzaż romantyczny. Kraków, 1982; Kostaszuk-Romanowska M. Sybir «Anhellego» — przestrzenią mesjanistyczną? // Przegląd Wschodni. 1991. T. 1. Z. 2; Kiślak E. Car-trup i król-duch. Rosja w twórczości Słowackiego. Warszawa, 1991; Trojanowiczowa Z. Sybir romantyków. Kraków, 1992.*
- 4 *Janion M. Polska w Europie // Nauka. 2004. № 1. S. 22–23.*
- 5 *Norwid C. Pisma wybrane. T. 4. Proza. Warszawa, 1983. S. 269.*
- 6 *Норвид Ц.К. Пилигрим или последняя сказка. Стихотворения. Поэмы. Проза. М., 2002. С. 138.*
- 7 *Kowalczykowa A. Pejzaż romantyczny... S. 74–76.*
- 8 *Krasiński Z. Listy. Wybór. Wrocław; Warszawa; Kraków, 1997. S. 270–271.*
- 9 См.: *Witkowska A, Przybylski R. Romantyzm. Warszawa, 1997. S. 344.*
- 10 [http://az.lib.ru/t/ryleew\\_k\\_f/text\\_0010.shtml](http://az.lib.ru/t/ryleew_k_f/text_0010.shtml)
- 11 *Огарев Н.П. Избранные стихотворения и поэмы / Под ред. Я.З. Черняка. М., 1938. С. 340.*
- 12 *Словацкий Ю. Избранные сочинения в 2 т. Т. 1. М., 1960. С. 332.*
- 13 *Мицкевич А. Избранная поэзия. М., 2000. С. 268–269. Пер. В. Левика.*
- 14 *Словацкий Ю. Избранные сочинения. Т. 1. М., 1960. С. 332. Пер. А. Виноградова.*
- 15 Там же. С. 778.
- 16 *Zieliński G. Kirgiz i inne poezje. Warszawa, 1956. S. 69.*
- 17 *Кюхельбекер В.К. Лирика и поэмы. Т. 1. Л., 1939. С. 200.*
- 18 Там же. С. 207.
- 19 *Огарев Н.П. Избранные стихотворения и поэмы... С. 246.*
- 20 *Словацкий Ю. Избранные сочинения. Т. 1. С. 344.*
- 21 *Пуцин И.И. Сочинения и письма в двух томах. Т. 1. Записки о Пушкине. Письма 1816–1849 гг. М., 1999. С. 141.*
- 22 *Дантовские чтения 1998 / Под общ. ред. Александра Илюшина. М., 2000. С. 154.*
- 23 *Словацкий Ю. Избранные сочинения. Т. 1. С. 322.*
- 24 См.: *Савримович Э. Словацкий и Данте // Дантовские чтения. 1971. М., 1971. С. 210.*
- 25 *Mickiewicz A. Dzieła. T. X. Literatura słowiańska. Kurs drugi. Warszawa, 1955. S. 285.*
- 26 *Словацкий Ю. Избранные сочинения. Т. 1. С. 778.*

- 27 Словацкий Ю. Бенёвский. Поэма. М., 2002. С. 45. Пер. Б. Стахеева.
- 28 Герцен А. Былое и думы. Л., 1947. С. 116.
- 29 Данте Алигьери. Божественная комедия. М., 1982. С. 40. Пер. М. Лозинского.
- 30 Цит. по: Эйдельман Н. Лунин. М., 1970. С. 311.
- 31 Словацкий Ю. Избранные сочинения. Т. 1. С. 268.
- 32 Там же. С. 344.

## Ю. Словацкий в русских переводах и критике (до конца XIX века)

В настоящей статье речь пойдет о начале знакомства русского читателя с творчеством Юлиуша Словацкого — с 30-х гг. XIX в. до начала XX в.

Для восприятия творчества Словацкого в России особенно значимым был период конца XIX — начала XX в. — период «Молодой Польши» в польской литературе и «Серебряного века» в русской. Писатели, деятели культуры и в Польше и в России обращаются тогда к эпохе романтизма (в Польше этот период называют иногда «неоромантизмом»). На русский язык переводятся самые известные произведения Словацкого: «Ангелли» (1906), фрагменты из поэмы «Бенёвский» (1907), «Лилля Венеда» (1909), «Мазепа» (1910), «Балладина» (1911), «Серебряный сон Саломеи» (1916). Но известнейшая драма поэта «Кордиан» (1834) по цензурным причинам тогда не была переведена. Ее первая часть впервые стала известна русскому читателю только в 1952 г., а полностью в 1960 г., как и драма «Фантазий»<sup>1</sup>.

На рубеже XIX–XX вв. Словацкому в России уделяют больше внимания, чем Мицкевичу, который и до того был у нас хорошо известен и уважаем. В XX в. в России Словацкий становится одним из самых почитаемых польских классиков.

Известность Словацкого в России начинается скромно в отличие от Мицкевича, популярности которого у нас немало способствовало его вынужденное пятилетнее пребывание в России (1824–1829). Первые произведения Словацкого, переведенные на русский язык — это поэтические повести «Араб» (1832) и «Ян Белецкий» (1832), вышедшие в переводе В. Станкевича в сборнике: Ю. Словацкий «Сочинения» (Одесса, 1834). Годом позже «Араб» был опубликован в прозаическом переводе известного слависта Петра Дубровского в журнале «Московский наблюдатель». Там же в 1835 г. Дубровский опубликовал свой прозаический перевод фрагмента (под названием «Чернец», у польского поэта — «Исповедь монаха») «восточной повести» Словацкого «Монах». Позже фрагмент этой повести в переводе И.И. Козлова вошел в известную антологию под редакцией Н.В. Гербеля «Поэзия славян» (СПб., 1871), в «Историю всемирной литературы» В. Зотова (СПб., 1881). В 1880 г. в журнале «Русская мысль» Козлов опубликовал перевод поэмы Словацкого под названием «Ренегат».

Таким образом, в числе первых русских переводов — самые ранние произведения Словацкого, написанные до его приезда в Париж (1831)

и впервые изданные там в 1832 г. Это были произведения ярко романтические, часто с сенсационной интригой. Именно о них А. Мицкевич сказал, что «Это прекрасный храм, в котором нет Бога». Многие русские авторы, писавшие тогда о Словацком, приводят эти слова (получившие большую известность).

Кроме названных выше произведений Словацкого, переведенных в 1830-е гг., до 1890 г., который мы считаем рубежом, русскому читателю стали известны «Могила Агамемнона» из цикла «Путешествие в Святую землю из Неаполя» в переводе Николая Берга (перевод опубликован в журнале «Вестник Европы» в 1882 г.), подробный прозаический пересказ драмы «Мазепа» (1840), выполненный украинским славистом Х.П. Ящуржинским и опубликованный в «Славянском ежегоднике» (Киев, 1882). Там же этот украинский славист опубликовал в 1882 г. прозаический пересказ поэмы «Отец зачумленных». Оба перевода были представлены и в книге Ящуржинского «О Юлии Словацком» (Киев, 1882).

С драмой «Мария Стюарт», опубликованной впервые в 1832 г., русский читатель познакомился позже, когда ее фрагменты в переводе Н.А. Янчука появились в московском журнале «Театр и жизнь» (1884).

Полный перевод поэмы «В Швейцарии» (1839) появился в трех разных переводах только в 1900 г. (в том числе отдельным изданием в Санкт-Петербурге и Вильно), хотя до того, в 80-е гг., фрагменты из этой поэмы 13 раз печатались в разных периодических изданиях.

Таким образом, и до 1890 г. русский читатель мог познакомиться со многими произведениями Словацкого. Но более полное знакомство с самыми известными творениями поэта приходится на период рубежа XIX и XX вв. Недостаток переводов отчасти компенсировался тем, что и до того о Словацком в России много писали. Русские критики и журналисты уже тогда познакомили читателя с биографией поэта, рассказывали о его путешествиях, особенностях его личности, письмах к матери, с которой Словацкий свои зрелые годы прожил в разлуке. К тому же многие неперевоенные произведения поэта часто подробно пересказывались. Это, правда, не относится к драме «Кордиан», содержание которой пересказал только В. Буренин в заметке 1888 г. в московском журнале «Новое время».

Первая заметка о Словацком в России принадлежит Петру Николаевичу Дубровскому, русскому слависту, по инициативе которого был основан журнал «Денница», выходивший в Варшаве в 1842–1843 гг. на русском и польском языках, призванный знакомить русского читателя с польской литературой, а польского с русской. Дубровский в 1859 г. издал монографию о Мицкевиче, которая явилась первой монографией о творчестве Мицкевича (польская монография о нем Петра Хмелевского вышла позже, в 1886 г.).

Первая в России информация о Словацком содержалась в заметке Дубровского «Новейшая поэзия у поляков» в журнале «Московский на-

блюдатель» в 1835 г. (напомним, что Дубровский был и переводчиком Словацкого).

Всего же с 1835 по 1890 г. в России и на Украине были опубликованы 34 статьи, заметки или отдельных высказываний о Словацком и книга о нем уже упоминавшегося Х.П. Ящуржинского.

Интерес к творчеству Словацкого в России возрастал постепенно. В 1830–60-е гг. публикаций и упоминаний о нем совсем немного. Вслед за П. Дубровским, который дал самую общую характеристику поэта и произведений, написанных до 1834 г., Янковский в «Заметках о современной польской литературе» («Современник». 1858. Т. 67. № 2) сообщает о готовящемся в Польше издании сочинений Словацкого.

За литературной жизнью в Польше следил А. Герцен, поместивший в своем «Колоколе» заметку «Новая мерзость в Польше» (1859. № 40–41), в которой приводил сообщение из немецкой газеты о запрещении царским правительством отслужить в Варшаве панихиду по Мицкевичу, Красиньскому и Словацкому. Герцен, который всегда сочувствовал угнетенной Польше, пишет об этом факте с большим возмущением.

Краткую характеристику творчества Словацкого дал В.Д. Спасович в изданном совместно с А.Н. Пыпиным «Обзоре истории славянских литератур» (СПб., 1865). Впоследствии Спасович значительно расширил эту характеристику в своем разделе о польской литературе в изданной совместно с тем же автором «Истории славянских литератур» (СПб., 1879–1881). Спасович высоко оценил творчество поэта: «Юлий Словацкий, — писал он, — имеет почти такое же значение в литературе польской, как Гейне в немецкой и Байрон в европейской. Он одарен огненным и в высшей степени подвижным воображением, способным создавать идеалы, и едким остроумием, никого и ничего не щадящим, с которым он осмеивает все идеалы и кумиры, все произведения собственной фантазии и, наконец, и самого себя»<sup>2</sup>.

В. Спасович, а также многие другие авторы, писавшие о Словацком, отмечали влияние на него Байрона, особенно в его раннем творчестве. Однако тот же Спасович замечал, что «воспроизведение и повторение» байроновских героев у польского поэта это «не простая подражательность, они — в связи с целым мирозерцанием Словацкого, нашедшим выражение в позднейших, более зрелых его произведениях»<sup>3</sup>. Особенно высоко оценил Спасович поэтическое мастерство Словацкого: «Форма у Словацкого с самых ранних лет была блистательная, равняющая его с величайшими мастерами слова; богатство сравнений и фигур, в которые отливается каждая мысль, непомерная роскошь образов встречаются только у Шекспира и у Гюго, только образы эти нежнее, весь внешний мир отливается в этих гармонических стихах»<sup>4</sup>.

Журнал «Отечественные записки», публикуя перевод драмы Словацкого «Мазепа» в 1874 г. в переводе Н. Пушкирева, в примечании от редакции дал краткую характеристику поэта как одного «из известней-

ших и талантливейших поэтов Польши». При этом автор даже поставил Словацкого в некотором отношении выше Мицкевича: «Словацкий принадлежал к школе Мицкевича, но отличие его от автора „Пана Тадеуша“ состоит в том, что чисто национальные тенденции расширились у него мировоззрением общечеловеческим, и поэтому его протест, его „отрицание“ приняли гораздо более обширную и гораздо более резкую форму. В этом отношении его справедливо сравнивают с Гейне и Байроном»<sup>5</sup>.

А. Мицкевич был настолько хорошо известен в России еще до публикации первых переводов произведений Словацкого и откликов русских критиков о них, что позднейшее появление нового имени, тоже гениального поэта, показалось русским читателям и критикам каким-то чудом. Очевидно, этим и можно объяснить, что некоторые русские авторы, писавшие о Словацком, готовы были поставить его выше Мицкевича. Еще один пример. А. Задуновский в статье «Юлий Словацкий и его драмы» в петербургском журнале «Колосья» (1887, № 11) замечал, что если Мицкевич знаком русской публике, то русский читатель не всегда знает, что «рядом с ним, иногда даже выше его стоят два гиганта... это Красинский и Словацкий»<sup>6</sup>. О Словацком петербургский автор говорит совершенно определенно: «Форма его произведений великолепа: роскошь образов, богатство сравнений. Но по языку он почти всегда стоит выше Мицкевича». При этом А. Задуновский оговаривается: «Впрочем, это имеет значение только для соотечественников, так как в переводе это свойство почти не передаваемо»<sup>7</sup>.

Сравнивая Мицкевича и Словацкого, объясняя увлечение Словацкого романтизмом, Спасович замечал: «Польский романтизм сопровождается подъемом национального чувства. Словацкий вырос в этой атмосфере и проникся беспредельною любовью к своеобразному родному. Романтиком он сделался на всю жизнь в гораздо большей степени, нежели Мицкевич, который был теоретик и которого многие лучшие и самые зрелые произведения выходят из рамок романтизма, между тем как муза Словацкого всегда была причудлива, капризна, чуждалась всяких правил и гарцевала на диком коне без седла и уздечки»<sup>8</sup>.

Почти все русские авторы статей о Словацком обратили внимание на холодные личные отношения между Мицкевичем и Словацким. Известно, что Словацкий неоднократно с горечью писал об этом матери. Своеобразный итог этих размышлений о несогласиях между поэтами подвел Х.П. Ящуржинский в своей книге о Словацком. «В новейшей польской литературе, — писал он, — Юлий Словацкий считается звездой первой величины. Ему обыкновенно отводят первое место после Мицкевича, хотя индивидуальные особенности его таланта таковы, что исключают возможность сравнения его с Мицкевичем. Равно и вопрос о первенстве кого-нибудь из них, поднятый еще при жизни обоих поэтов, можно считать праздным, так как они скорее дополняют друг

друга, чем возвышаются один над другим. Они составляют такую же литературную пару, как в немецкой литературе Шиллер и Гете. Поэт-лирик, с пламенным чувством и воодушевленной речью — это Словацкий, пластическим же эпическим талантом обладал Мицкевич. Поэтому справедливее всего согласиться с тем самоопределением, которое высказал о себе и своем литературном сопернике Словацкий. „Мы два Бога, — говорит он, — на двух противоположных солнцах“<sup>9</sup>.

Ящуржинский особенно подчеркивал личное, лирическое начало в поэзии Словацкого: «Талант его был по преимуществу лирический. Всякий предмет, который он брал, развиваем и освещаем был только с тех сторон, которыми он поражал личное чувство поэта. Такой субъективизм чувства делает произведения Словацкого действительно оригинальными. Везде вы видите самого поэта с его глубоко чувствующей и порывистой натурой. Он проникает вам в душу своей страстью, то нежной, то пламенной, своими искренними и благородными порывами к идеалу и своей затаенной грустью, которая столько же результат психического устройства его существа, сколько и последствие увлечения Байроном, родственным ему по своей природе»<sup>10</sup>.

Если говорить об отдельных произведениях Словацкого, то русские авторы больше всего писали о драме «Мазепа» и «Марии Стюарт», о поэмах «В Швейцарии» и «Отец зачумленных». Лучшей была признана драма «Мазепа». В. Спасович, например, в своем «Обзоре славянских литератур» называл «Мазепу» и «Балладину» лучшими произведениями Словацкого<sup>11</sup>.

В примечании к публикации «Мазепы» в журнале «Отечественные записки» отмечалось: «Мазепа принадлежит к числу наиболее популярных, написанных в период самой большой славы автора»<sup>12</sup>. С содержанием «Мазепы» ознакомил читателя А. Задуновский<sup>13</sup>.

Самым большим поклонником «Мазепы» оказался Х.П. Ящуржинский, который подробно изложил содержание драмы и тщательно проанализировал ее.

Автор «Русской мысли» Л. Полонский считал, что «„Мазепа“ занимает одно из первых мест в польской драматургической литературе. По силе действия, точности рисунка и живости красок мы должны поставить „Мазепу“ выше „Марии Стюарт“, но приведенные качества принадлежат обеим трагедиям, а также «отсутствие лиризма, сжатость формы, редкая у Словацкого трезвость выражения»<sup>14</sup>. Как видно из приведенной цитаты, Л. Полонский высоко оценил и драму Словацкого «Мария Стюарт», написанную в 1830 г. и изданную в 1832 г. в Париже. «Пьеса очень сценична, — замечал Л. Полонский, — характеры действующих лиц очерчены кратко, но вполне ясно». Он выделял в своем обзоре также драмы «Балладина» и «Лилла Венеда», отмечая в них замеченное и его предшественниками влияние Шекспира, но не считая эту подражательность недостатком произведений. «Здесь, — писал он

о «Балладине», — является подражательность совершенно понятная и извинительная»<sup>15</sup>.

Дальше автор утверждал, что подражательность присуща любой литературе: «Вообще, в этом отношении надо признать полную законность разработки другими поэтами целой области, так сказать, открытой одним великим художником. Если бы последующие писатели не пользовались подобными шагами к расширению искусства, то всемирная литература лишилась бы главного средства развития.

Притом, волшебный этот мир облечен у Словацкого в такую оригинальную игру красок и представлен такими чудесными стихами, что подобное подражание является вполне законным и нисколько не исключает оригинальности творчества, никак не уменьшает заслуги самобытного богатого дарования, пользующегося новыми путями, какие пролагаются поэтами мирового значения, каков Шекспир»<sup>16</sup>.

Ограничимся лишь этими примерами восприятия в России драматургии Словацкого. Особого разговора заслуживает отношение русской критики того времени к лучшей и, можно сказать, наиболее характерной для всего польского романтизма драме поэта «Кордиан».

Как уже отмечалось выше, драма «Кордиан» стала известна русскому читателю только в 1952 г. В ней идет речь о так называемом антицарском «Коронационном заговоре» накануне польского восстания 1830–31 гг. Миссию убийства русского царя берет на себя молодой шляхтич-патриот Кордиан, однако выполнить ее он не сумел. Словацкий в этой драме, как и во многих других своих произведениях, стремится определить, что было причиной неудачи восстания, показать слабость и нерешительность шляхетского руководства восстанием. Естественно, что цензура не могла дать разрешения на публикацию «Кордиана» и разговор о нем в печати.

В статьях о Словацком о политической судьбе Польши почти не говорилось. Правда, Л. Полонский в «Русской мысли» все же написал о Польше, что «судьба народа была полна трагизма», что для Словацкого годы после поражения восстания были очень тяжелыми. «Период этот, — писал Полонский, — был наполнен страстным протестом, горячими мечтаниями, дошедшими до мистицизма... Он жил внутренне судьбою миллионов современных и родных ему страдавших людей»<sup>17</sup>. Л. Полонский кончает свою большую статью мыслью о том, что он не мог рассказать о польском поэте именно того, что могло больше всего заинтересовать читателя, — о тайне его влияния: «Место его в польской литературе, как самого замечательного поэта после Мицкевича, признано. Согласен только, что не могли дать понятия о самой красоте стихов этого великого мелодиста, как не могли, по иным причинам, передать и все тайны его действия на сердца его читателей»<sup>18</sup>.

Многие другие русские авторы только упоминают эту драму или очень туманно рассказывают о ее содержании.

Характеристика же многих других произведений Словацкого, как правило, всегда почти восторженная. Х.П. Ящуржинский, например, так характеризовал поэму «Отец зачумленных»: «В области чувства Словацкий может считаться лучшим живописцем. Эта поэма является точно картиной, где поразительно представлена свирепая природа и беспомощный пред нею человек. Так ужас смерти нарисован на лицах всех и так переход от надежды к отчаянию и полной бесчувственности рельефно изображен, что по силе производимого ею впечатления эту поэму сравнивают с группой Лаокоона»<sup>19</sup>.

В. Спасович высоко оценил поэму «В Швейцарии». Охарактеризовав содержание поэмы, он пишет: «По отношению к форме и по части живописания альпийской природы поэма эта без положительного содержания есть верх совершенства»<sup>20</sup>.

К периоду увлечения идеями мистицизма и к последнему произведению Словацкого «Король-Дух» отношение русских критиков было скорее спокойным. Эти увлечения, которые испытал и Мицкевич, они объясняли вынужденной эмиграцией, оторванностью от своего народа, отсутствием надежды на самостоятельность существования нации, поисками хоть какого-нибудь выхода. Л. Полонский отмечает важную в этом случае идею «искупления» посредством страданий за свой народ и человечество в целом. Мессианская идея, считал Полонский, не чужда и русской литературе, она проявляется в учении славянофилов о призвании православного христианства к обновлению европейского мира.

Разумеется, в одной статье невозможно рассмотреть все аспекты обширной и важной темы. В нашей статье приведены лишь основные существенные факты активного восприятия в России творчества Словацкого, во многом близкого русскому читателю. К этой теме обращались и многие современные польские исследователи. В качестве примера можно назвать работы Самуэля Фишмана, Збигнева Бараньского, Евгении Кухарской и других авторов<sup>21</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 См. список переводов произведений Словацкого и работ о нем на русском языке в библиографии: *Курант И.Л.* Польская художественная литература XVI — начала XX в. в русской и советской печати. Т. 4. Вроцлав, Варшава, Краков, Гданьск, Лодзь. 1995.
- 2 *Пытин А.Н., Спасович В.Д.* Обзор истории славянских литератур. СПб., 1865. С. 488.
- 3 *Пытин А.Н., Спасович В.Д.* История славянских литератур. СПб., 1879–1881. С. 681.
- 4 Там же. С. 678.
- 5 Отечественные записки. 1874. № 7. С. 115.

- 6 Колосья. 1887. № 11. С. 266.
- 7 Там же. С. 267.
- 8 *Пыпин А.Н., Спасович В.Д.* Указ. соч. С. 689.
- 9 *Ящуржинский Х.П.* Юлий Словацкий. Краткий биографический очерк его; трагедия «Мазепа», поэма «Отец зачумленных» // Славянский ежегодник. Киев, 1882. Отдельный оттиск. С. 1. Автор приводит цитату из поэмы Словацкого «Бенёвский»: «Lecz tak się żegnają nie wrogі, a na słońcach dwu przeciwnych Bogi».
- 10 Там же. С. 4.
- 11 *Пыпин А.Н., Спасович В.Д.* Указ. соч. С. 621.
- 12 Отечественные записки. 1874. № 7. С. 115.
- 13 Колосья. 1887. № 11. С. 270–272.
- 14 *Полонский Л.* Юлий Словацкий // Русская мысль. 1889. № 2. С. 77.
- 15 Там же. С. 85.
- 16 Там же.
- 17 *Полонский Л.* Указ. соч. С. 65.
- 18 Там же. С. 100.
- 19 *Ящуржинский Х.П.* Указ. соч. С. 30.
- 20 *Пыпин А.Н., Спасович В.Д.* Указ. соч. С. 688.
- 21 *Fiszman S.* Rosja w twórczości Juliusza Słowackiego // *Slavia Orientalis*. 1960. № 2. S. 265–288; *Kucharska E.* Literatura polska w Rosji w latach 1830–1848. Opole, 1967; *Barański Zb.* Słowacki w literaturze rosyjskiej XIX i XX wieku // *Slavia Orientalis*. 1960. № 2. S. 289–328.

## Бальмонт — Словацкий: русский перевод «Балладыны»

К.Д. Бальмонт переводил с самых разных языков — испанского, норвежского, английского, а также со славянских, западных и южных. Славянский мир занимал поэта, он был не чужд идее всеславянского братства, фольклор славянских народов входил в сферу его интересов, как и славянская поэзия. Перу поэта принадлежат переводы чешских, болгарских и польских поэтов. Среди последних — Я. Каспрович, Б. Лесьмян, М. Яструн, Ст. Выспяньский, т.е. его современники<sup>1</sup>. Также Бальмонт познакомил русское общество с творчеством романтика Ю. Словацкого: он перевел три его драмы — «Балладину», «Лиллу Венеду», «Гелион-Эолион»<sup>2</sup>.

Русский поэт знал творчество не только Ю. Словацкого, но и всех трех польских романтических поэтов-пророков. Вот что он пишет о них в кратком предисловии к своему переводу «Лиллы Венеды»: «Польская „романтическая Троица“ — Мицкевич, Словацкий, Красинский — неразрывно слилась воедино [...]. Каждый из них — пророк своего народа, вещая душа, видящая и в прошлом и в будущем все судьбы родной страны, каждый из них — Сибиλλα, с которой говорят Демоны, Ангелы, Судьбы и Созвездия, каждый из них, всей своей личностью и всем своим творчеством, создал новый Славянский, исполненный щемящей красоты, Апокалипсис»<sup>3</sup>.

Обратившись к Словацкому, поэт-символист осуществил переключку символизма с романтизмом. И романтизм, и символизм — это так называемые вторичные стили, между которыми существуют значительные схождения, вдобавок символизм во многом наследовал романтизму, что очевидно и в раннем творчестве самого Бальмонта, принадлежавшего к поколению старших символистов. В его поэтике влияние романтизма бесспорно. Заметим, что Бальмонт и в романтизме усматривал черты символизма, например, в творчестве Э. По и Э.Т.А. Гофмана, о чем он пишет в статье «Романтики»<sup>4</sup>.

Поэт в привычной ему художественной форме (ср., например: «Звуки золотого колокола, качающегося в голубой вечности, строки, обрызганные звездной росой любви, магнетизм лунного света, уводящего душу в тайну, серебряные бубенчики мечты, рассыпавшиеся по весенним лугам, жаворонок, притянутый солнцем, в полете поющий и в пении летящий, облако, которое меняется, но не умирает никогда, необъятный оркестр океана, в котором хорошо утонуть...») в этой статье

четко выявил признаки, свойственные творчеству всех романтиков, при всех их отличиях друг от друга. То, что Бальмонт называет «признаками всех поэтов», на самом деле является основными принципами поэтики романтизма или отличительными свойствами романтической картины мира<sup>5</sup>. Вот как он, обильно цитируя романтические манифесты, их излагает.

Романтики любят далекое, стремятся к недостижимой мечте, от предела к «Запредельному» и «Беспредельному». Поэт пишет, что «их родина — не их родина, а бег души к вечной родине мыслящих и красиво творящих». Они несутся к иным странам, к чужим краям. Таким образом Бальмонт зашифровывает тему романтического двоемирия. Напомним, что эту тему в опоре на народную славянскую мифологию разрабатывал Мицкевич в «Дзядях». Русский поэт рассматривает романтическую картину мира, на первый план выводя природу, в которую бывает погружен истинный поэт. Природа для романтика, как известно, стала философией, она наделялась движением, духом и представлялась полной символов: «В природе больше символов, чем можно было бы думать [...]. Природа это парабола мира духов»<sup>6</sup>. Поэт объявлялся голосом природы, они в сознании романтиков были нераздельны.

Поэт слышал внутреннюю музыку природы, музыка звучит и в романтических произведениях. Романтики были уверены в том, что звук есть основа целого мира и души человеческой. Земная музыка казалась им отражением музыки сфер. По словам Мицкевича, она душа и свет поэзии. Не только внутренняя музыка природы, но и природные стихии — воздух, земля, огонь, вода — влекли к себе поэтов; поэтому, как пишет Бальмонт, для Шелли родиной становится и Воздух, и Океан. Так романтическая картина мира расширяется, приобретает космические черты. Человек в этом мире совершает путь к неведомому, «чтобы вступить в свежую тайну, в воздухе которой раскрываются новые цветы и поют и кличут необычные птицы, с иной окраской перьев, с иным размахом крыльев». Он испытывает великое чувство любви, не умирающей и после его смерти. Любовь — это совершенное, высшее проявление души. Неразрывно связанные между собой темы любви и смерти, по Бальмонту, — ведущие темы романтической поэзии, о чем он пишет, не раз цитируя Новалиса, утверждавшего, что смерть есть романтизированный принцип жизни, а любовь — высшая реальность и первопричина. Совершенный человек — это поэт, наделенный глубинным знанием, которому подвластны тайны мира; он — жрец, пророк, провидец. Исповедуя творческую свободу, романтический поэт при этом находит для себя великие образцы: «Величайшие поэты иных стран и иных времен, стоящие на черте эпохи Возрождения и эпохи Мировых Открытий, Данте, Сервантес, Кальдерон, Шекспир делаются священными певцами романтиков». Шекспира они ценили за соединение верного отражения природы с идеалом личности, за раскрытие тайн театрального искусства.

Глубокое понимание романтизма позволило Бальмонту верно услышать поэтические интонации Словацкого, передать слово польского поэта. Его представления о поэтике романтизма приложимы к творчеству Словацкого, что мы постараемся показать на примере «Балладины».

Уже в посвящении пьесы Красиньскому Словацкий задает образ истинного поэта и тему вдохновения, которое объявляет выше рассудка. Это оно нашептывает поэту ранее неизвестные слова, рисует никогда не видимых ранее существ. Поэт, прислушиваясь к пророческим хорам, слагает фантастические легенды. В эпилоге возникает поэт-романтик, увенчанный лаврами. Таким образом, тема поэта вынесена за пределы основного содержания пьесы. Описание судьбы творца происходит в свернутом виде в прологе — море равнодушно к песне слепого певца. В эпилоге развивается тема: поэт и власть. Для нас важно, что Словацкий затронул тему поэта, одну из устойчивых тем романтизма.

Дальние страны, о которых пространно пишет Бальмонт, привлекали польского поэта меньше, чем давние времена. В «Балладине» нет дальних стран, зато есть давно прошедшее время польской истории, подвергшейся мифологизации. Поэт взирает на прошлое Польши не как на «золотое время» или историческую идиллию, Словацкий видит в нем яростное противостояние и борьбу за королевскую корону, символизирующую славное прошлое Польши. Так происходит десакрализация начал польской истории. Историческая линия «Балладины» заканчивается множеством смертей: погибают герои, способные восстановить миропорядок, вернуть своей стране мир и покой, уходят со сцены жизни и те, кто стремился присвоить себе власть неправедным путем.

Историческая линия в пьесе тесно связана с балладой. Бальмонт в статье «Романтики» не упомянул об отношениях романтизма с фольклором, но это не значит, что он не обратил внимания на сюжетную линию соперничества двух сестер. Он пишет о ней в кратком предисловии к своему переводу, утверждая, что вся трагедия напоминает старую балладу, что ее сюжет повторяется в фольклоре всех времен и стран, что он есть не только в польской народной песне, но и в русских народных сказках. На самом деле Словацкий воспользовался сюжетом баллады «Малина», уже пропущенным через литературу. Ее написал А. Ходзько на основе народной баллады, можно сказать, что он «олитературил» этот сюжет. Словацкий ставил этот жанр в пьесе на первый план, даже именовал «Балладину» старой балладой и произвел от названия этого жанра имя главной героини. Наследуя фольклору, польский поэт использовал многие принципы его поэтики, в первую очередь принцип повтора: по многу раз повторяется описание рыцаря Киркора, его золотой кареты и лошадей, без конца звучат слова о красной малине, нашептанные Скеркой. Бальмонт при переводе сохраняет все эти повторы.

Напомним, что он и сам обращался к фольклору, о чем свидетельствуют такие сборники, как «Злые чары», «Жар-птица. Свириль славя-

нина», «Зеленый вертоград. Слова поцелуйные», «Зовы древности». Он же переводил болгарский фольклор («Золотой сноп»). Бальмонт точно так же, как Словацкий, никогда точно не следовал фольклорным источникам и выбирал из них то, что соответствовало его поэтическим замыслам. Они, можно сказать, стали основой фольклорной линии его творчества так же, как и у Словацкого, который более других польских романтиков стремился к литературности.

Фольклорная линия «Балладины» — это смысловой центр мира человеческих отношений. В ней переплетаются темы смерти и любви, находящиеся в противостоянии. Они лишены романтической окраски, но зато, нарушая границы жанра, переходят в трагедию, в которой легко просматриваются шекспировские мотивы: Балладина прогоняет свою мать из дворца в темный лес, где шумит буря и сверкают молнии. Изгнание матери — вольное переложение центрального мотива пьесы Шекспира «Король Лир». На пиру Балладине является тень убитой сестры Алины, как тень Банко Макбету. Как леди Макбет неустанно пытается смыть кровь с рук, так Балладина тщетно пытается избавиться от красного пятна на лбу («Макбет»)⁷. Вот что пишет сам Словацкий о своем отношении к Шекспиру в посвящении «Балладины» Красиньскому: «Если у нее (у «Балладины»). — Л.С.) есть родственное сходство с какой-нибудь известной пьесой, так это с «Королем Лиром» Шекспира. О, если бы когда-нибудь ее поставили наряду с «Королем Лиром»⁸. Его тонкую игру с цитатами из шекспировских трагедий не воспринял всерьез Бальмонт. Вот что он пишет в своем кратком предисловии: «...нам, современным читателям, сходство некоторых сцен с соответственными сценами „Короля Лира“ и „Макбета“ не помогает, а скорее вредит в художественности и силе впечатления»⁹.

Историческая и фольклорная линии в пьесе существенно дополняются линией природной. Озеро и лес — пейзажи, организующие художественное пространство пьесы. Действие ее перемещается то к озеру, то в глубину леса. Эти две точки художественного пространства всегда готовы изменить реальные очертания, они таят в себе возможности трансформации, являя собой обобщенный образ романтического космоса. Только в нем все события, происходящие с героями, приобретают подлинный смысл. Природа сопричастна тайнам людей и тонко реагирует на все колебания в их мире.

В основном мир природы описывают персонажи фантастические, Гоплана, Скерка и Хохлик. Они — духи природы, а Гоплана — ее властительница, призванная вершить суд над людьми, а не только помогать раненым птичкам. Разглядывают они мало заметные на первый взгляд детали и не стремятся охватить целостную картину мира цветов и трав. Природные образы беспрестанно меняются и ускользают, чтобы вернуться в новом виде. Это происходит потому, что Словацкий, как и полагается романтику, видит природу в вечном движении. Подобные

образы, можно сказать, являют собой импрессионистские поэтические картины, которые созерцает сам поэт. Примечательно, что Бальмонт в своем предисловии к переводу «Баллады», характеризуя каждого из поэтов-пророков и сравнивая их между собой, называет Мицкевича реалистом, а Словацкого импрессионистом, как бы приближая его к своему времени. Определение это, по Бальмонту, в высшей степени похвальное — он высоко ценил импрессионизм в живописи и в искусстве слова и сам создавал образцы «поэзии впечатлений».

Не отдельные поэтические пейзажи выходят в «Балладине» на первый план, а природные стихии. Среди них Словацкий отдает предпочтение воздуху. Уже в посвящении пьесы Красиньскому появляются ветер, туман, облака, а тени несуществующих людей возникают «из мглы предсознания», Гоплана именуется воздушной, туманной, она может выпасть росой на цветы. Все это не радует Грабца, который называет ее студнем. С ее появлением на небе показываются тучи или сияет радуга, слова возлюбленного ей приносит ветер. Произведения Красиньского Словацкий воображает черной дантовской тучей, а свою «Балладину» легкими ариостовскими облачками. Через всю пьесу проходит мотив стихии воздуха, которая преобразуется то в бурю и грозу, то в легкий ветерок. Раскаты грома слышны уже в прологе пьесы, они ее и завершают. На всем ее протяжении персонажи постоянно упоминают гром, молнию, бурю. Мотив грома как наказания свыше связывает воедино все эти проявления воздушной стихии.

Стихии водной Словацкий уделяет меньше внимания, но озеро Гопло остается смысловым ядром художественного пространства пьесы, о море он вспоминает в посвящении: перед морскими волнами поет слепой музыкант, в эти волны бросающий свою арфу. В последних строках посвящения возникает корабль, на котором сам Словацкий возвращался из Италии. Теперь он просит друга разглядеть следы этого корабля в бескрайнем морском просторе, услышать его в звуках ручья, стекающего с гор. При всей своей воздушности Гоплана проводит много времени у воды, в воде, она парит над озером, а в зимние месяцы спускается под воду, т.е. в ней сочетаются приметы русалки, водной девы, и духа воздуха. Огонь в «Балладине» тесно связан с воздушной стихией, в первую очередь это молния и радуга, в том числе и радуга мыслей. Огнем Словацкий называет душу Красиньского, он предлагает другу встать на вершину огненного вулкана. Поэт готов осветить замок Балладины огнем грозовых ночей. Красное пламя, красные тучи мелькают не раз. В ремарках Словацкий тщательно выписывает молнии, сверкающие за окном. Хата бедной Вдовы, правда, сгорает дотла за сценой. Это огонь, не связанный со стихиями природы. Мотив света дополняет «огненные», «молнийные» образы.

Как и Словацкий, Бальмонт также «извлекал» из мира природы комплекс природных стихий, они становились объектами поэтически-

го воспроизведения природы по принципу обобщения. Вот как об этом пишет М. Эпштейн: «Природа у К. Бальмонта — не столько пейзаж в его конкретной наглядности, сколько мир стихий, отвлеченных от места и времени, пребывающих в абсолютной чистоте и вечности. [...] Не дерево или деревья, а „древесность“, воплощенная в мифопоэтическом образе мирового древа, ответвлениями которого служат все известные породы деревьев [...]; не ветер над лугом или ночной осенний ветер, а ветер вообще, как таковой, „ветряность“, во всех ее неистощимых веяниях и дуновениях [...]; не ручей или море, а вода, дрожащая и в капле росы, и в океане [...]. Отсюда тяготение к символической обобщенности образа, роднящей его с мифом»<sup>10</sup>.

«Природные» сцены не просто сопутствуют сценам историческим или эпизодам из крестьянской жизни. Они врываются в «человеческое» пространство пьесы и главенствуют над ним: Гоплана, чтобы отвлечь Грабца от Балладины, посылает к дому Вдовы рыцаря Киркора, наказывает Грабца, превращая его в дерево, вершит суд над Балладиной. На развитие отношений героев оказывает влияние не только Гоплана, но и Скерка и Хохлик, эти условные «мелкие» демонологические персонажи, выполняющие все поручения королевы озера. Они не только вмешиваются в «бег природы», но и способствуют развитию балладного сюжета: Скерка «организует» его завязку, предлагая устроить соревнование сестер: та из них, кто быстрее соберет полный кувшин малины, станет женой рыцаря. Он заводит Грабца в болото и погружает в сон и проч. Для реальных персонажей он, кстати, остается невидимым. Скерка и Хохлик лишь отдаленно напоминают представителей польской народной демонологии, они — явная реминисценция пьесы Шекспира «Сон в летнюю ночь».

Драма Словацкого насыщена музыкой, в ней сюжет баллады развивается в народной песне, которую как бы вспоминает Скерка, давая совет матери Алины и Балладины послать их за малиной. Отрывки этой песни повторяются хором духов, вызванным Скеркой, в музыкальный план балладу переводит Хохлик игрой на свирели. Музыка и для романтиков, и для символистов была ведущим искусством; для них, всегда стремившихся к синтезу искусств, она казалась идеальным выражением тех высоких смыслов, которые не всегда было способно передать слово. Ему и романтики, и символисты придавали музыкальную форму, тщательно выстраивая звуковые ряды и подчиняя ритму. Поэтому Бальмонту удалось передать полноту звучания «Балладины» и ее образность. Он сумел проникнуть в тайны поэтического языка Словацкого, «расплести», чтобы потом сплести вновь, прихотливо запутанные им словесные узоры.

Бальмонт относился к работе переводчика со всей строгостью. Вот что он говорил в Вильне начинающему журналисту С. Поволоцкому: «Ведь для того, чтобы перевести произведение поэта, [...] надо чув-

ствовать окружение так, как он его чувствовал и воспринимал. Надо проникнуться его „сознанием жизни“ и даже всех мелочей этой жизни. Ведь перевод должен быть сделан так, как писал бы его сам автор, если бы владел данным языком, как своим родным»<sup>11</sup>. (С. Поволоцкий познакомился с Бальмонтом в 1927 г. в вильненском Драматическом театре, где поэт читал свои стихи.) Добавим к высказыванию поэта следующее: переводчик должен и своим родным языком владеть в совершенстве, а не использовать лишь суженный пласт литературного языка, что бывает довольно часто. В этом никак нельзя упрекнуть Бальмонта: он не только владел искусством версификации, ему было присуще глубокое знание тонкостей русского языка. Что касается польского языка, то нельзя утверждать, что поэт не испытывал с ним никаких трудностей. Тот же С. Поволоцкий в цитируемой выше статье вспоминает, что публика никак не могла понять, что говорил со сцены русский поэт. Оказалось, что он говорил по-польски, но ставя неверные ударения и как-то странно выговаривая польские слова. Конечно, у поэта не было речевой практики, а устная речь — это еще не основное свидетельство владения языком.

Главное достоинство перевода Бальмонта состоит в том, что он не «перенес» польского романтика в конец XIX — начало XX в., в эпоху символизма, Словацкий для Бальмонта остается романтиком. Он сохраняет романтическую направленность его пьесы и стремится точно передать ее смыслы, крайне редко отказываясь от избранных польским поэтом художественных средств. Он сумел блестяще передать «напевность» «Балладины», о которой говорит в своем кратком к ней предисловии. Заметим, что поэта зачастую обвиняли в неточностях, пропусках и даже в искажении смыслов оригинала. Подобного рода нападки на Бальмонта-переводчика были нередки, видимо, потому, что критики, желая строгих соответствий перевода с источниками, не принимали во внимание того, как Бальмонт добивался соответствий поэтического строя своих переводов с оригиналами.

Бальмонт при переводе «Балладины» посвящение Красиньскому, предваряющее пьесу, сохранил, но ввел в свое собственное предисловие. Опустил он эпилог, в котором хронист, историк Вавель торопливо переиначивает все только что случившееся на сцене и приписывает Балладине благородное происхождение. Спор историка с поэтом-романтиком, который также появляется на сцене, Бальмонта явно не заинтересовал. Видимо, русский поэт остро почувствовал, что эпилог выбивается из целостной структуры пьесы не только по ряду персонажей, но и по основной интонации. В эпилоге Словацкий сравнивает науку и искусство, естественно не в пользу первой. Он делает это с огромной долей иронии, отличающейся от той, с которой он, например, выписывает эпизоды коронавания Грабца (тот становится бубновым королем). Вдобавок эпилог касается отношения к пьесе, достигшей своего разре-

шения в последнем акте, а не ее непосредственного содержания, что и позволило Бальмонту его опустить.

Перевод «Балладины» можно назвать пословным, поэт стремится сохранить поэтическое слово автора, передать его теми средствами русского языка, которые близки по звучанию, а не только по смыслу к польским, ср.: «Znów polecę po rozłogach, Polecę łąką I borem; Kwiatki postawię na nogach, Rozczeszę żyto na grzędzie: Zatrzymam się nad jeziorom, Zawołam labu! Labuzie! I dwa Gopłany łąbędzie, Po wód błękitnym obrusie, Przyplyną do mnie z ajeru; Garsteczką złotego żeru Śnieżne ptaszęta przysypię; I znów lecę pod leszczynę» — «Полечу я полем, Полечу я лугом, бором, И цветочки подниму; Расчешу на грядах жито, И над озером замедлю, Покричу: Мой лебедь, лебедь. Пара белых лебедей, Два любимчика Гопланы, Вдоль по скатерти лазурной, Приплывут ко мне качаясь, Бросив аир, заскользят; Горсть златых я зерен брошу Этим птицам, тем снежистым, И в орешнике укроюсь»; «...cała W mgłę się rozplnę białą, I spadnę łzami na jaki polny kwiat I w nim uwiędnę» — «Растаю белой мглой, И упаду слезами на цветок, И с полевым цветочком я увяну». Русский поэт также сохраняет созданные Словацким языковые портреты: контрастируют между собой по лексике Гоплана и Грабца, среди прочих персонажей выделяется Филон, изысканный вычурно и чрезмерно эмоционально. В его языке очевидны интонации сентиментализма, над которым иронизирует Словацкий.

Иногда пословный перевод приводит к некоторым лингвистическим недоразумениям, что никак не уменьшает его значимости. Хотелось бы показать на примерах, как возникают эти недоразумения. Например, появляются «намет» вместо «шатер» (хотя рядом стоит и слово «шатер»), «недосяжимый» вместо «недостижимый». Подобные ситуации возможны при двуязычии, но Бальмонта, видимо, захватывала звуковая стихия польского языка, и он не видел ничего особенного в привнесении в родной язык новых слов, построенных на польский лад, или вообще полонизмов. Вдобавок, скорее всего, он не видел ничего особенного в смешении двух близких языков. Возможно, что оно входило в художественный замысел поэта.

Не раз он пишет «панство» вместо «государство», дословно переводит: «Так шалеют люди», точно повторяя строку «Jak szaleją ludzie». Вместо «понимаешь» употребляет «разумеешь». Называет стыдливую девицу стыдливой девчиной, сталкивая высокий стиль с просторечием, что снижает стилистический уровень следующего высказывания: «Не отвращай чела, стыдливая девчина!». Поэт вводит выражение «за раз»: «Я все зараз... Принесу тебе сейчас». Пишет «за бурей», а не «после бури», у Словацкого — *po burzy*. Также сохраняет такой полонизм, как «за часом» (*po czasie*). Встречаются глагольные формы, построенные по образцу польских: «сошвырну» (*zrzucam*), «зачервенила» (*zczzerwieniła*), «запечалить» (*zasmucić*), т.е. Бальмонт точно переводит

польские префиксы. Оставляет он польские обращения «пан», «пани». Все это придает особый колорит его переводу, который полно передает особенности поэтического языка Словацкого и приближает его к русскому читателю.

Некоторые слова и выражения Бальмонт создает сам, как бы вписываясь в свою эпоху, ведущую активную игру со словом. Он называет арфиста игральщиком на арфе, а волынщика, соответственно, игральщиком на волынке. Однажды он замечательно назвал воробья чирикалкой, позволяет разговорное старушенция, что звучит как анахронизм. Видимо, лучше бы звучало другое слово — старушонка. Черную глубь он переводит в мужской род. Поэт удачно передает устойчивые речевые обороты: *dobra droga* — скатертью дорога, *chmura pyłu* — пыль столбом. Когда Бальмонт сохраняет повтор Словацкого, то разнообразит формы слова: «Все золото, да золото, да злато» («*Wam tylko złoto, złoto, zawsze złoto*»).

В случае необходимости Бальмонт отказывается от максимальной точности, но никогда не искажает основных смысловых линий текста «Балладины» и даже усиливает их. Например, для него как для поэта стихий, как он себя сам называл, было важно прочертить мотив воздушной стихии. Он никогда не пропускает упоминаний Словацкого о буре, громе, тумане и даже «делает приписки». У него Гоплана направляется в реку сквозь туманы, о которых у Словацкого в этом контексте нет ни слова. Гоплана у него говорит Грабцу, превращая его в дерево: «...в лист оденся, как в туманы...», чего нет у Словацкого. Бальмонт крайне редко упускает из виду туман. Но однажды вместо «*Jako mgliste mągu*» пишет «Как призрак шла», зато у него есть «воздух мгlistый». В остальном, он сохраняет «туманные» образы Словацкого (мглистая жена, мглистые псы). Мотив бури проводится в переводе безупречно — буря застает в лесу Киркора, Мать (Вдова у Словацкого) и других персонажей, все они прислушиваются к тому, как «бесится гроза» и гремит гром. Одна буря сменяет другую, раскаты грома раздаются почти на протяжении всей пьесы, молнии блистают бесконечно.

Для поэта-романтика чрезвычайно важен цветовой код: как только он вспоминает о кувшине с малиной, то непременно подчеркивает контраст черного кувшина и красной малины, которая может называться кровавой. Это цветовое решение Бальмонт передает абсолютно точно, правда не раз используя слово червонный. Он всегда сохраняет контраст белого и красного: «Откуда белые те розы? С пятном червонным в каждой розе?» Поэт внимательно следит за разнообразными переливами мельчайших оттенков цветов и даже усиливает этот код. У Словацкого, например, Алина говорит: «*Wszędzie maliny! maliny! maliny...*», у Бальмонта — «Везде малина! красная малина!» Он всегда стремится точно передавать цветовые решения автора. У Словацкого в одной ремарке сказано: «*Przypływa tuman mgły rannej, oświecony tęczę*», у Баль-

монта — слово в слово: «Приплывает туман утренней мглы, освещенный радугой».

Есть в его переводе добавления, которые непременно бывают обусловлены контекстом. Так у Словацкого нет вопроса Гопланы о том, где именно, под каким деревом встречались Грабец с Балладиной, а Бальмонт пишет: «Он с ней сошелся у осины?» Эта осина упоминалась ранее: «Zbudził się ptaszek w osinach i zasnął». Русский поэт распространяет краткое «Winać tęczę kolorową» в «Свить ли радугу налево, Свить ли радугу направо». Встречаются в переводе вставки, как в одном монологе Гопланы, в котором отсутствует следующее высказывание: «Ток мысли вьется бесконечно / И заливаает берега», что никак не препятствует развитию поэтической мысли Словацкого. Удачной представляется вставка в сцене крестьянских девушек: «Шмыг, шмыг! Ха! Ха! Грязь брызжет от колес». Крайне редко Бальмонт делает сокращения, но всегда удачные: «Białe lilie naszych lasów» — «лилии лесные». Почему-то поэт упустил возможность назвать skrzydlate kobierce ковром-самолетом.

Конечно, в его переводе встречаются некоторые неточности, но не часто. Так однажды мыльный пузырь (bańka mydlana, bańka z mydła) оказался банкой, в которой раньше хранилось мыло (банка из-под мыла). Здесь поэта подвело созвучие польского и русского слов, имеющих разные значения. Не вспомнил он и то, что мыльный пузырь — это устойчивый эмблематический образ тщеты человеческой (homo bulla). В результате Скерка вынужден лететь и плыть в стеклянной банке, которую никак не мог своим крылышком повредить кузнечик. Эта ошибка, действительно, привела к искажению монолога Скерки, обращенного к Грабцу. Но ведь Бальмонт прекрасно знал значение слова bańka. В одном монологе Гоплана называет себя пузырем из хрусталя, а никакой не банкой (bańka z kryształu). Однажды Бальмонт nakarmiłem передает как напился, т.е. насытился сам Скерка, а не аист, которого он на самом деле накормил. В монологе Киркора слова «Gdybym podstarzał dziesiątym krzyżykiem» у Бальмонта звучат как «Когда бы под пятьдесят мне было». Бальмонт пишет: «Была бы я чудовищем, негодным Твоей руки и недостойной ада», не услышав сравнения в тексте Словацкого: «Wyłabym rozcwarą, Niegodną twojej ręki, ale piekła».

Примечательно, что польское wierzba Бальмонт передает то как ива, то как верба: «Вербой серой выходи», «... пусть он корой оденется, плакучей станет ивой», «как смели сорвать они на этой иве ветку», «Где? Под вербой плачущей стою», «Вернись послушать я, как верба та шумит». Грабец говорит о себе как о вербе, девушки о нем как о плакучей иве. Придворный Гралон упоминает вербу, под которой растет малина. Филон на суде сообщает, что нашел тело Алины под заплаканной вербой. Как видим, ива заменяет вербу не только когда появляется ее постоянный эпитет — плакучая. Вербу Бальмонт легко называет заплаканной, плачущей и даже плакучей. Намерения поэта здесь не до конца

ясны, видимо, в некоторых случаях он считал необходимым производить эту замену. Можно сказать, что он вел себя как знаток польского языка, в котором ива и верба обозначаются одним словом *wierzba*. Заметим, что почти во всех случаях речь в пьесе идет об одном и том же дереве, под которым было совершено убийство. Кроме того, Гоплана превращает Грабца в вербу (она же ива), из коры вербы делают свирель. Примечательно, что Бальмонт не раз усиливает мотив вербы, например: «Я иду туда, где верба. Что потом?», хотя у Словацкого Скерка лишь спрашивает: «А potem?».

Подобное неразличение верба/ива свойственно многим славянским языкам и диалектам (см. Общеславянский лингвистический атлас...), в том числе русскому. Вот что об этом пишет В.И. Даль: «ВЕРБА — родовое название дерев, множества видов, *Salix*; ива, ветла, лоза, бредина, раkitник, молокитник, новг. вербина. В астрах говорят верба, вербочка, вместо дерева вообще, в Питере березка и елка, а в других местах дубок. *S. acuminata* (*phlomooides*), верболоз; *S. acutifolia*, шелюга, шелюжина, краснотал (тал, тальник вообще мелкая верба, хворост); *S. alba*, ива, верба, ветла, лоза; *S. amygdalina*, белотал, краснотал, тальник, ломашник; *S. carnea*, ива, верба, тал (а не тала), бредина, верболоз; *S. cinerea*, лоза, чернотал, чернотал, ива, ветла, сивый тальник; *S. divaricata*, таловый сланец»<sup>12</sup>.

В остальном, Бальмонт стремится сохранить и форму, и смысл пьесы Словацкого. По его словам, она «есть поэтическое отображение Польского народного духа в его первичных состояниях»<sup>13</sup>. Он услышал особую музыкальность польского стиха, верно оценил и передал фольклорность пьесы. В своем переводе Бальмонт сблизил два языка, польский и русский, создавал неологизмы или переносил в русский контекст польские слова, что позволило ему сохранить звуковой образ «Баллады», за которым читатель (зритель) должен был слышать звучание польской речи. Бальмонт своим переводом сблизил и две культуры, в чем состоит его огромная заслуга.

В заключение скажем, что поэтическая драма Словацкого в переводе К.Д. Бальмонта была поставлена во 2-м МХТ. Премьера состоялась 16 февраля 1920 г. В 1919 г. над «Балладиной» как режиссер и художник работал Р.В. Болеславский, который из-за конфликта с К.С. Станиславским не довел спектакль до конца. Ричард Валентинович Болеславский (Рышард Стжезенцкий) был актером МХТ еще до революции, участвовал в организации 1-й студии МХТ, из которой вырос 2-й МХТ, снимался у Я. Протазанова. В 1920 г. Болеславский покинул Россию и переехал в Польшу, где продолжал режиссировать и играть на сцене (Варшава, Лодзь). Через пару лет он оказался в США. В своем театре-лаборатории он занимался с учениками по системе Станиславского и ставил спектакли. Его русский кинематографический опыт, как можно предположить, стал основой для его кинокарьеры — в Голливуде Р.В. Болеславский снял более двадцати фильмов<sup>14</sup>.

В русском и польском театрах он предпочитал романтические амплуа и ставил романтический репертуар. То, что «Балладина» оказалась в его руках, придало, видимо, постановке некую долю «польскости»; то, что она ставилась на русской сцене, вторично сблизило две славянские культуры.

Теперь несколько слов о других участниках спектакля. Станиславский сам провел двенадцать репетиций «Балладины» и, кстати, не всегда был доволен актерами. Его «беспокоили и раздражали „однотонность, белокровие, бескрасочность“ актеров Первой студии. (На самом деле эти слова К.С. Станиславского относились к С.Г. Бирман, также занятой в спектакле. — Л.С.) „Чем их вытравить? Определил так. Это общая болезнь Художественного театра. 1-й акт — хорош, благородные актеры. 2-й акт. Хорошо, но что же дальше. 3-й акт. Ну, видел, знаю, что хорошо, но дальше, дальше. 4-й акт. Ну!.. Ну... же. Еще! 5-й акт. Да, видел, черт вас возьми. Ну. А, да ну вас к чертям! Все это происходит потому, что слишком бояться штампов, лжи. Держатся далеко до пределов большой правды и остаются в малой правде. Надо делать иначе. Надо переходить границы правды, познавать пройденное расстояние и по нем узнавать, где границы. А узнав, жонглировать и гулять свободно в области правды“»<sup>15</sup>.

В главных ролях были заняты Е.И. Корнакова (Балладина), М.А. Дурасова (Алина), О.И. Пыжова (Гоплана), роль Грабца исполнял В.В. Готовцев. Скерку или Хохлика (видимо, все-таки Скерку) играла С.В. Гиацинтова. Судя по замечаниям Станиславского, в спектакле принимала участие и С.Г. Бирман. Все эти исполнители в дальнейшем прославили русский советский театр. Известно, что в одной из ролей выступала также Е.Г. Сухачева, впоследствии эмигрировавшая. Также Е.И. Корнакова, выйдя замуж за отца известного американского актера, Юла Бриннера, уехала из СССР.

Станиславский, несмотря на недовольство актерской игрой, хорошо запомнил этот спектакль. Вот что он писал в письме к Б.И. Вершилову: «Помните в „Балладине“ моментальную живую перестановку из дремучего леса в комнату Балладины. [...] Тогда я придумал такой выход. Сначала уставил в лесу необходимые для комнаты Балладины вещи, т.е. кровать, стол, шкаф, печь. Потом долго возились над тем, куда девать остальные мелкие вещи. Наконец нашли место — под столом, на кровати, под кроватью и т. д. Срепетировали быструю расстановку их и укладку опять под кровать и стол. Когда поняли, что это можно сделать скоро, то заказали декорацию, т.е. стену, амбразуры окон, печь — все из полотна без всякой поделки»<sup>16</sup>. Опыт «живой перестановки» режиссер предлагал использовать в следующем спектакле.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 См.: Богомолова Н.А. Польские и русские поэты XX в. Творческие связи, аналогии, художественный перевод. М., 1987. С. 150–158.
- 2 Три драмы Юлиа Словацкого. Перевод с польского стихами К.Д. Бальмонта. М., 1911.
- 3 *Бальмонт К.Д.* Три драмы Юлиа Словацкого. М., 1911. С. 241.
- 4 *Бальмонт К.* Романтики. Цит. по: [http://az.lib.ru/b/balmont\\_k\\_d\\_/text\\_0570-t.shtml](http://az.lib.ru/b/balmont_k_d_/text_0570-t.shtml)
- 5 *Софронова Л. А.* Польская романтическая драма. Мицкевич — Словацкий — Красиньский. М., 1992. С. 7–70.
- 6 *Krasiński Z.* Myśli o sztuce. Lwów, 1912. S. 8.
- 7 *Софронова Л.А.* Великие образцы Юлиуша Словацкого и Зыгмунта Красиньского // *Софронова Л. А.* Культура сквозь призму поэтики. М., 2006.
- 8 Цит. по: *Бальмонт К.Д.* Три драмы... С. 4.
- 9 Там же.
- 10 *Эпштейн М.* Цит. по: <http://www.litera.ru/stixija/articles/730.html>
- 11 *Поволоцкий С.К.* Бальмонт. Цит. по: [http://www.rusciaresours.lt/archiv/Povolocki\\_1.html](http://www.rusciaresours.lt/archiv/Povolocki_1.html)
- 12 *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. В 4-х т. М., 1981. Т. 1. С. 178.
- 13 *Бальмонт К.Д.* Три драмы... С. 3.
- 14 *Болеславский, Ричард Валентинович* <http://ru.wikipedia.org/wiki>.
- 15 Станиславский репетирует «Каина» / Публ. и вступл. И. Виноградская. [http://revolution.Albest.ru/culture/000045\\_o.html](http://revolution.Albest.ru/culture/000045_o.html)
- 16 Письма Станиславского. [http://az.lib.ru/s/stanislawskij\\_k\\_s/text\\_0070.shtml](http://az.lib.ru/s/stanislawskij_k_s/text_0070.shtml)

## Юлиуш Словацкий и русские поэты «Серебряного века»

На рубеже XIX–XX вв. в России существенно возрос интерес к великим польским романтикам — Мицкевичу, Словацкому, Красиньскому. Это выразилось в большом количестве переводов их произведений, изданий и переизданий, имевших обширную географию (не только Петербург и Москва, но и сибирские, поволжские, южнорусские города, северные и западные издательства и периодика), в углублении литературно-критического и научного освоения их наследия. В создании переводов, комментировании и интерпретации этого наследия велика роль крупнейших поэтов Серебряного века — В. Соловьева, вдохновлявшего многих символистов, К. Бальмонта, В. Брюсова, В. Иванова, А. Блока, Ф. Сологуба, И. Бунина, В. Ходасевича. Символисты в «звездной троице» польских изгнанников видели своих «духовных отцов», находили близкое им воспевание свободолюбия, индивидуализма и желание слиться с «мировой душой», понимание поэтического служения как пророческого, «жадное стремление жить удесятеренной жизнью; стремление создать такую жизнь... восстание против материализма и позитивизма»<sup>1</sup>, против мертвой инерции, как определял романтизм А. Блок. Автор „Незнакомки“ понимал романтизм широко — как «вечное стремление, пронизывающее всю историю человечества»<sup>2</sup>.

На рубеже XIX–XX вв. радикально изменилось отношение к романтизму ранее критически к нему настроенной филологической науки. Вслед за творцами, художниками слова и широкое общественное мнение вновь открывало то, «чем жив и могущественен романтизм»<sup>3</sup>. В русской культурной жизни на рубеже столетий — в музыке, живописи, литературе, особенно в поэзии — возникло много явлений, течений, близких по своим тенденциям к романтизму.

Возрастание интереса к творчеству Мицкевича, Словацкого, Красиньского в этот период трудно объяснить без понимания глубинной, родственной связи с романтизмом одного из крупнейших явлений тогдашней литературы — символизма<sup>4</sup>.

Общественно-политические обстоятельства способствовали возрастанию интереса к польской литературе и романтикам в первую очередь. Это цензурные послабления, появившаяся в 1905 г. возможность проявлять политическую активность полякам — гражданам России, которые могли участвовать в работе Государственной Думы. При всей трагической сложности взаимоотношений между двумя народами,

многие поляки все теснее вращались в русскую жизнь; ссыльные и их потомки, представители смешанных браков вели созидательную работу в качестве ученых, служащих, преподавателей гимназий и университетов. Регулярно выходили периодические издания на польском языке в Петербурге, Москве и других городах. Польские деятели культуры активно выступали в русской печати — Мариан Здоховский, Тадеуш Налепиньский, Тадеуш Мичиньский и др. На гастроли в Россию приезжали польские театры, певцы.

Важно отметить возрастающий в обществе интерес к польской проблеме, усиление сочувствия к братскому разделенному народу, не имевшему своего государства, понимание и своей вины перед ним. Горячее сочувствие русских к страданиям поляков особенно ярко проявилось с началом Первой мировой войны.

Таким образом, как внешние, общественно-политические обстоятельства, так и внутрикультурные, внутрилитературные факторы (появление новых течений, во многом противопоставлявших себя реализму и натурализму) создавали атмосферу наибольшего благоприятствования для восприятия русскими читателями современной и классической польской литературы, в особенности «звездной троицы» романтиков, которые заложили основы новой национальной литературы, в наибольшей мере выявили особенности польской ментальности, наложив на нее неизгладимый отпечаток.

Литературная слава Мицкевича началась в России еще во время его пребывания в нашей стране в 1820-е гг. Известность среди широкой читательской аудитории Словацкого и Красиньского пришла гораздо позже — именно на рубеже XIX–XX вв.

Кроме названных выше крупных поэтов, для перевода и популяризации творчества Словацкого много сделали Леонид Трефолев, Аполлон Коринфский, Андрей Сиротинин. Русским поэтам Серебряного века особенно импонировали импрессионистические черты творчества Словацкого, его воображение, не знающее границ, исключительное мастерство в создании самых причудливых образов, богатство рифм и ритмики, умение творчески использовать фольклор и наследие мировой культуры.

Создание Словацким на этой основе оригинальных мифов отечественной истории, архетипических характеров и переживаний привлекало и русских поэтов-неоромантиков, стремившихся к своему, новому и оригинальному синтезу отечественной и мировой культуры. Мессианские идеи также были чрезвычайно распространены, а мессианские взгляды Словацкого, пожалуй, были шире, демократичнее, чем у его славного соплеменника Мицкевича.

Проведем краткий обзор публикаций переводов Словацкого и литературно-критических отзывов о его творчестве в период с 1891 по 1917 г. Крупным событием в это время стал прежде всего сборник, в ко-

торый вошли три драмы Словацкого — «Балладина», «Лилла Венеда», «Гелион-Эолион» (фрагмент «Самуэля Зборовского») — в поэтическом переводе К. Бальмонта. Сборник вышел в Москве в 1911 г. в издательстве Сабашниковых. Следующие сборники избранных произведений поэта будут изданы только в 1945 и в 1952 гг., а в 1960 г. выйдут его «Избранные сочинения» в двух томах.

В 1891–1917 гг. на русском языке появилось сорок пять произведений Словацкого, некоторые из них в нескольких переводах разных авторов. С учетом разных переводов ряда произведений, а также публикаций отрывков из поэм (например, «В Швейцарии») общее число публикаций в эти годы составляет сто семнадцать. Так, три драмы в переводе К. Бальмонта выходили отдельными изданиями, прежде чем соединиться в одной книге. Следует отметить три обращения к поэме «Ангелли» — в переводах В. Высоцкого, А.Ф. Даманской и А. Виноградова, девять вариантов перевода стихотворения «Гимн» («Smutno mi, Bože!»), в том числе В. Брюсова. Три автора перевели «Мое завещание» — К. Бальмонт, Е. Загорский, А. Сиротинин. Особого внимания удостоилась поэма «В Швейцарии», переведенная и полностью, разными авторами, и в многочисленных отрывках Аполлоном Коринфским, а в подстрочном переводе приведенная известным славистом А.Л. Погодиным в его «Лекциях по истории польской литературы» (Харьков, 1915 г.).

Из крупных произведений Словацкого впервые на русском языке, кроме указанных драм в переводе К. Бальмонта, появились историческая драма «Мария Стюарт» в переводе А.Н. Янчука, трагедия «Мазепа», переведенная А. Вознесенским.

Широко были представлены сочинения в жанре поэмы — «Ангелли», «В Швейцарии», «Араб», отрывки из «Бенёвского» в переводе Бальмонта, «Отец зачумленных» в нескольких переводах, «Монах» (ранее переведенный И. Козловым, а затем Д. Боханом и К. Висковатым), «Гробница Агамемнона», «Серебряный сон Саломеи» в переводе Фишера, отрывок из «Путешествия к Святой Земле из Неаполя», переведенный А. Сиротининым.

Публикаций о творчестве Словацкого в последнее десятилетие XIX в. не так много — четырнадцать, из них восемь связано с 50-летием со дня смерти поэта. С начала XX в. и до 1917 г. их число значительно увеличивается — сто девять. Из них к юбилейному 1909 г. относится сорок одна, не считая повторных публикаций. Это и заметки, и очерки творчества, и главы в «Историях польской литературы», и рецензии на постановки его драм. Так, в 1916 г. последней до революции публикацией о Словацком является рецензия В. Ходасевича на постановку польским театром драмы «Фантазий», с которой познакомился русский зритель.

Много сделал для ознакомления русских читателей с польскими романтиками, в особенности со Словацким, Константин Бальмонт<sup>5</sup>. Он с детства видел в своей семье «уважение к Польше и ее языку»<sup>6</sup>. В 1894 г.

он прочитал «Небожественную комедию» З. Красиньского, восхитился ею, решил изучать польский язык<sup>7</sup>. Бальмонт восторгался красотой поэм Словацкого «Ангелли» и «В Швейцарии», с той поры называя Словацкого своим любимым поэтом.

Кроме указанных выше трех драм Словацкого Бальмонт перевел также фрагменты его поэмы «Король-Дух», отрывок из «Бенёвского», «Notatki i zapiski w Raptularzu» под названием «Мысли Словацкого» (две публикации) и больше десяти стихотворений. Любовью к Словацкому (и к польскому романтизму в целом) Бальмонт заражал других русских поэтов. Так, Андрей Белый писал: «Хорошо он изъяснял мне в Париже Словацкого, но вероятнее всего изъяснял лишь себя...»<sup>8</sup>. Эту оценку можно воспринять, особенно в контексте многих тонких наблюдений Бальмонта над произведениями польского романтика, как указание на родство душ и творческую близость польского и русского поэтов. Нельзя не предположить и того, что магическое владение Словацкого словом в сильнейшей степени увлекло Бальмонта и повлияло на его оригинальное творчество.

Отметим, что именно увлечением польской поэзией и «польскостью» Бальмонт был особенно интересен Александру Блоку. В письме Вячеславу Иванову 16 января 1912 г. Блок писал: «К чествованию Бальмонта, с самым именем которого у меня с давних времен соединяется чувство весны и запах черемухи, присоединяюсь всей душой. Если предполагается литературный вечер, я мог бы произнести маленькую речь, например на тему: «Бальмонт и польская душа». Эта сторона Бальмонта была для меня всегда одной из особенно близких»<sup>9</sup>.

Одно из ранних обращений к творчеству Словацкого находим в эссе Бальмонта «Флейты из человеческих костей — славянская душа текущего мгновения» из его сборника «Белые зарницы» (1908). Эта попытка проникнуть в растерзанную душу братского народа совершается с помощью прямых цитат, реминисценций, пересказа произведений Словацкого, Мицкевича, Красиньского. Отрывок из поэмы «Ангелли» стал эпиграфом к статье, передающей проникновенно сочувственное и восхищенное отношение Бальмонта к «польским мученикам русского варварства». Эпиграф дан по-польски, а в самом тексте приводится его перевод:

Ибо есть две печали: одна от  
силы, другая — от слабости;  
Первая — крылья людей высоких,  
вторая — камень утопающих<sup>10</sup>.

В своих романтико-импрессионистических «Флейтах...» Бальмонт выделял мужественно-патриотические мотивы из III части «Дзядов» Мицкевича, «Иридиона» Красиньского, обильно цитируя их в своем

переводе. Мечта русского поэта — видеть всех славян свободными и счастливыми.

Бальмонт образно писал о разном звучании польской и русской речи: «Польская речь — энергия ключа, который взрывает горы. Русский язык — разлитые степей, развернутость ровных равнин. Гордая бронзовая музыка согласных — влажная протяжная мелодия гласных... Нам, Русским, нужен Польский язык, ибо он учит мести. Учит силе. Быстроте»<sup>11</sup>. Бальмонт увлеченно доказывал близость польской и русской души, их «взаимодополняемость», нужность друг другу: «Русским нужна Польская душа. Ибо Польские судьбы велики и печальны, красивы и безумны»<sup>12</sup>.

В издании своего перевода трех драм Словацкого к каждой из них Бальмонт присовокупил предисловие. «Балладину» он назвал «самой очаровательной из всех его певучих и ярко-красочных драм», полагая, что сам «Словацкий вполне четко ощущал, что эта его драма есть поэтическое изображение Польского народного духа в его первичных состояниях»<sup>13</sup>.

В своем исследовании этих драм Бальмонт использовал отрывки из писем польского поэта к матери, высказывания Мицкевича и Красиньского о Словацком, а также суждения польских ученых. Он цитирует мнение Артура Гурского: «Драматическая или, точнее, трагическая поэма „Лилла Венедэ“ во всей переливчатой радуге настроений, есть поэма исторических судеб великого народа, погибшего в своем установленном лике, но навеки бессмертного в зеркале созерцания и в своих отображенных влияниях»<sup>14</sup>.

«Гелион-Эолион» Бальмонт называет «солнечной драмой»: «Словацкий вырабатывает здесь целую систему мирозерцания солнечно-гармонического»<sup>15</sup>. Отметим близость такого мирозерцания самому Бальмонту с его призывом «Будем как Солнце!». Русский поэт дал свое название (по имени главного героя) драме, которая по польской традиции известна как «Самуэль Зборовский», мотивируя это тем, что произведение осталось незаконченным и сам автор не дал ему названия, переводчику же захотелось подчеркнуть главное — солнечное — впечатление от драмы.

Переводы Бальмонта (не только польских авторов) неоднократно вызывали полемику. В. Брюсов и К. Чуковский считали, что он как бы «подминает» под себя чужие произведения<sup>16</sup>. Евгений Загорский, сам переводчик, а также критик, написал брошюру «Юлий Словацкий. Бальмонт как его переводчик» (М., 1910). Найденные им неточности и произвольные изменения текста, полонизмы и выражения, характерные для русских поэтов-символистов, не мешают Загорскому дать в целом высокую оценку труду Бальмонта, особенно переводу «Лиллы Венеды»: «Лилла Венедэ переведена прекрасно. Впечатление это — боюсь сказать кощунство! — почти равно впечатлению, которое производит оригинал.

Удивительно удачны по красоте, по силе и близости перевода некоторые места»<sup>17</sup>.

Удивительна интуиция популярного в те годы писателя А.В. Амфитеатрова, который еще в 1909 г. в очерке, посвященном юбилею Словацкого, утверждал, что его трудно переводить, попутно отмечая, что «ни русский перевод (одной из баллад — О.Ц.) Алексеем Толстым, ни даже немецкий — Генрихом Гейне не достигают силы и энергии Словацкого»: «Это дело не легкое, требующее глубокого изучения и истинно поэтического дара, родственного самому великому автору оригиналов. Но тем более благодарна и благородна задача, тем более чести — браться со Словацким, не остаться после боя хромым, как Иаков. Из всех русских поэтов я особенно желал бы для Словацкого в переводчики К.Д.Бальмонта. Он лучше, чем кто-либо, — именно братски — понял бы и умел бы передать ту прозрачную радугу идей, ту играющую ирреальность слов, которая так характерна для поэзии Словацкого — красивой литургии пантеизма, сплетенной из фантастических лучей и отзвуков мировой души...»<sup>18</sup>.

Увлеченность Словацким отразилась и в творчестве Бальмонта в изгнании, в 1920-е гг.

Рассматривая изучаемый нами период, хотелось бы отметить, что интерес Блока к Словацкому подтверждается также наличием поэмы «Ангелли» в его библиотеке, наряду с книгами Мицкевича, Красиньского и других авторов на польском языке и в русских переводах. Сестра матери Блока Мария Бекетова, с которой поэт дружил и переписывался, переводила польских писателей, в том числе Словацкого и Мицкевича.

Поэт Аполлон Коринфский часто публиковал переводы польских романтиков в периодике, включал многие из них, в том числе произведения Словацкого, в сборники своих стихов («Песни сердца», 1894; «Тени жизни», 1897; «Гимн красоте», 1899»; «В лучах мечты», 1906; «Под крестной ношей», 1909; «Поздние огни», 1912).

С началом Первой мировой войны целый ряд русских поэтов посвятил Польше сочувственные стихи, в которых одно из центральных мест занимало восхищение польскими романтиками, понимание их высокой миссии, роли в судьбе их страдающей родины. Например, Ф. Соколов писал в своих «Стансах Польше»:

Твоих поэтов, мать родная,  
Всегда умела ты беречь,  
Восторгом сердца отвечая  
На их пророческую речь<sup>19</sup>.

Польская литература заняла большое место в антологии «Отечество» (СПб., 1916). Здесь были опубликованы переводы стихов Словацкого, а также Мицкевича, Красиньского, Норвида, Стаффа.

Много сделал для популяризации польской литературы поэт и переводчик Андрей Сиротинин, он работал в Варшаве и Пётркове Трибунальском учителем гимназии, был горячим сторонником русско-польского примирения. В книге «С родных полей» (СПб, 1916)<sup>20</sup> он поместил очерк о Словацком и свой перевод его поэмы «Отец зачумленных в Эль-Арише», а также нескольких стихотворений. В очерке прослеживается духовное возрастание Словацкого, житейские обстоятельства даются скупо, в той мере, в какой способствуют воссозданию его психологического, нравственного облика, личностной и творческой эволюции. Всякий раз акцент делается на моментах преодоления поэтом своих заблуждений, на примирении с Богом и людьми, с высшим началом в себе самом, на просветлении Духа. Философия Словацкого не идеализируется, но высоко оцениваются усилия поэта по нравственному совершенствованию, демократизм, любовь к крестьянам, простому люду, к страдальцам, отдавшим жизнь и здоровье за свободу родины. Ищущему духу Словацкого, по мнению Сиротинина, необходимы и полезны были слезы раскаяния, молитвенные труды у Гроба Господня, встреча с Товяньским, дружеская поддержка Красиньского, аскетическое уединение в комнатных шкафах на шестом этаже дома в Париже, где поэт провел последние годы.

Для русского читателя знаменательны и приближают к нам образ великого польского романтика краткие, как бы попутные сопоставления Сиротининым могучего духа Словацкого с Лермонтовым, аскетической, почти монашеской обстановки последних лет жизни поэта и его устремленности к небу — с Гоголем. Автор книги «С родных полей» находит возможным даже увидеть переключку некоторых высказываний Словацкого с изречениями Серафима Саровского. Вдохновение, озарявшее поэта, воображение необыкновенной силы характеризуется Сиротининым с помощью метких характеристик Красиньского и выдержек из писем самого Словацкого.

Очерк Сиротинина пронизан личным сочувствием к одинокому, не знавшему житейских радостей польскому изгнаннику. Заканчивается он впечатлением от посещения в 1900 г. могилы Словацкого на Монмартрском кладбище в Париже, коленопреклоненной молитвой за тех, кто одиноко угасал вдали от родины, за весь «столь близкий нам польский народ, а всего больше... за нашу Россию, чтобы нашла она в себе силу и крепость возвратить брату все, что принадлежит ему по праву» (с. 236).

Интересно суждение Сиротинина об отношении Словацкого к родине по сравнению с Мицкевичем и Красиньским, которые обожествляли Польшу, называли ее Христом народов. Один Словацкий, как пишет Сиротинин, из всех троих в негодовании своем не пощадил и родной матери и приводит известный отрывок из «Могила Агамемнона»:

О Польша, Польша! Ты была всегда  
 Павлином средь народов, попугаем,  
 Чужих желаний жалкая раба...  
 .....  
 То — голос сына! Слышишь ли, о мать?  
 Что ж ты молчишь? Ведь мать — святыня.  
 Кляни же сына! Но и проклинать  
 Не властна ты, невольница, рабыня!!!

«Надо бы читать эти стихи в подлиннике, — писал Сиротинин, — чтобы почувствовать всю их силу. Они бьют и хлещут, как бич, свистящий в воздухе. У нас стихи подобной силы можно найти разве только у Лермонтова, который вообще был близок гордому и одинокому духу польского поэта» (с. 200–201)

Многие русские поэты — представители Серебряного века — после 1917 г. оказались изгнанниками. Продолжая свою творческую деятельность в Русском Зарубежье, они часто обращались к наследию польских романтиков-изгнанников, чьи судьбы им казались близкими. Русские изгнанники видели в «великой польской эмиграции» вдохновляющий пример, наиболее исторически близкую аналогию своей миссии. К такой позиции были близки Д. Мережковский, Д. Философов, В. Ходасевич, Л. Гомолицкий. В статье «Литература в изгнании» Ходасевич писал: «История знает ряд случаев, когда именно в эмиграциях создавались произведения не только прекрасные сами по себе, но и послужившие завязью для дальнейшего роста национальных литератур. Таково прежде всего величайшее из созданий мировой поэзии, создание поистине боговдохновенное — я говорю, разумеется, о «Божественной комедии»... Такова вся классическая польская литература, созданная эмигрантами — Мицкевичем, Словацким и Красинским»<sup>21</sup>.

В полемике с теми, кто провозглашал «конец эмигрантской литературы», в том числе с М. Слонимом, Ходасевич писал об излишней поспешности таких заявлений, а слабость русской словесности за рубежом видел в том, что она «оказалась недостаточно эмигрантской», «не сумела во всей глубине пережить собственную свою трагедию»: «Без возвышенного сознания известной своей миссии, своего посланничества — нет эмиграции, есть толпа беженцев, ищущих родины там, где лучше»<sup>22</sup>. Об интересе Ходасевича к Словацкому в эмигрантские годы свидетельствует и его переписка. 1 января 1925 г. он писал М.О. Гершензону о том, что они с женой читают польскую поэзию: «Я подстрочно перевожу ей Словацкого и Мицкевича»<sup>23</sup>.

На эмигрантскую деятельность Д. Философова в Варшаве как редактора и публициста сильно воздействовало его «польское» увлечение, пример Мицкевича, Красиньского, Словацкого. Об этом писала дружившая с ним Мария Домбровская в своих дневниках: «Он изучает

трагедию поляков и историю польского безумия. Ему это необходимо для эмигрантской деятельности. Для веры в то, что такое же точно безумие спасет Россию от большевиков. Мне же кажется, что это вещи несравнимые»<sup>24</sup>.

О том, насколько аналогии такого рода относительны, свидетельствует тот факт, что Д.П. Святополк-Мирский мистицизм Мицкевича и Словацкого сопоставил с революционным мистицизмом большевиков: «Поразительно сходство их (большевиков) революционного мистицизма с польским революционным мистицизмом после 1831 г., мессианизмом Тoviaньского. Это сходство многосторонне: подобно тому, как Товяньский, второстепенный литератор, оказал глубокое влияние на неизмеримо превосходящих его гениев — Мицкевича и Словацкого, — так и Иванов-Разумник становится учителем людей гораздо более талантливых — Блока и Белого. Белый глубоко мистичен, как и Словацкий, и настолько же романтичен и динамичен в своем искусстве, хотя, конечно, несравненно менее гениален. Сами же доктрины, хотя одна из них остро национальна, а другая очевидно интернациональна, тем не менее близко родственны. Смутный и практически нерелигиозный мистицизм; жажда мученичества, вера в космический характер миссии своей страны, сильная привлекательность, созданная благодаря образам страсти, и тенденция отождествлять агонию нации с агонией Бога, тенденция, чаще граничащая с богохульством, чем с набожностью, — вот характеристики общие для русского и польского движения»<sup>25</sup>.

К. Бальмонт, как уже говорилось, до революции внес наибольший вклад в ознакомление русского читателя со Словацким. Из трех польских поэтов Бальмонт называл Словацкого самым любимым и близким, по его произведениям он так хорошо изучил польский язык, что тот отзывался в нем «как родной голос». Тяжело переживая разлуку с родиной, Бальмонт в эмиграции из самого «космополитичного», как иногда казалось, поэта превращается в одного из наиболее проникновенных певцов России. Ностальгией пронизана его книга очерков, эссе, воспоминаний «Где мой дом» (Прага, 1924). Тем более удивительно, что в нее вошли «Мысли Словацкого» — выбранные места из «Философских фрагментов» и «Записных книжек» Словацкого. Во вступлении Бальмонт подчеркивает особую близость ему Словацкого: «Из трех гениальных польских поэтов мне более всего люб нежный, изысканный, проникновенный, и умно-язвительный, и несравненно музыкальный Словацкий, воплотивший в своих драмах стрелометность и многогранность польской души»<sup>26</sup>. В выбранных фрагментах выделяются мысли Словацкого о том, что «все из Духа исходит и для Духа создано и ничего для телесной цели не существует», о красоте, которая обожествляет материю, о пророческой роли поэтов. Первая приводимая запись Словацкого дорога Бальмонту как завет мужества и духовной стойкости поэта-изгнанника: «Рим городом был до конца — каждая деревня сегод-

ня может начать быть Польшей, что я говорю... — человек один может это сделать ... уже сделал»<sup>27</sup>. Эссе «Ветер» из этой же книги предваряет эпиграф из Словацкого.

В 1927 г. Бальмонт около двух месяцев проводит в Польше, выступая в различных городах, посещает вдову польского поэта Яна Каспровича в Харенде, в Татрах, и там же пишет стихотворение «Словацкий», посвященное перенесению останков поэта на Вавель, в сердце Польши, где уже покоится прах Мицкевича. Стихотворение было опубликовано в польском журнале на первой странице в переводе Леонарда Подгорского-Околува<sup>28</sup>. Бальмонт сравнивает своего «брата, пророка, мастера, сладкопевца» с соловьем, противопоставляя ему молчаливый мир, похожий на ночную глушь и злого, многоглавого дракона. Словацкий мелкокнул, как гневная молния, озаряя горы, потом погас — и снова пламенеет. Это искрящийся Король-Дух, супруг Польши, теперь свободной Королевы. И светить он будет вечно. Счастлива страна, в которой певец живет в душах людей. Бальмонт, сын России, славит имя Польши, чтобы «брат тут радостно воспевал брата» (русский оригинал не обнаружен, пересказ стихотворения мы даем по польскому переводу).

В 1928 г. в Польше (в Ченстохове) вышла книга Бальмонта «Ян Каспрович — поэт польской души», одна из трех частей которой была написана им по-польски за три дня в доме вдовы Каспровича в Харенде<sup>29</sup>. В этой книге Бальмонт трижды цитирует «Бенёвского», а также другие произведения Словацкого, восхищенно их комментирует. Культ Словацкого у Бальмонта С. Пазуркевич во вступительном очерке объясняет «сходством духовной организации двух поэтов»<sup>30</sup>. Оба являются лириками чистой воды, неисчерпаемое богатство вдохновения выплескивается у них удивительным каскадом, чародейство слова способно потрясти и ошеломить читателя. Оба открыли не известные до сих пор источники силы и красоты в области ритмики и рифмы. Оба с полным правом гордятся и похваляются своей властью над словом, которое, как послушное орудие, выражает самые тонкие и «хрупкие» переживания. Польский критик приводит в доказательство поэтические фрагменты из Словацкого и Бальмонта (в переводе Ю. Тувима), которые позволяют сделать вывод как о «соприродности» русского символиста польскому романтику, так и о его сознательном желании откликнуться, посоревноваться в виртуозном владении словом, подчеркивая свою национальную укорененность: «Я — изысканность русской медлительной речи...»<sup>31</sup>.

Бальмонт восхищенно отзывался о Словацком, цитировал его во многих своих выступлениях как в русской, так и в польской печати — это и интервью еженедельнику «Вядомости Литерацке» (1926. № 31), и публикации в парижской газете «Россия и Славянство». В статье «Что дают миру славяне?» в этой газете Бальмонт писал: «Славяне, — по существу своему, — скромны и смиренны. Но прекрасное слово есть в дружеской переписке Красиньского и Словацкого, двух поэтов из троезвез-

дия, возглавляемого Мицкевичем: «Истинное смирение неразъединимо с благородною гордостью, и настоящая гордость смиренна» (1929, 26 января). Любивший путешествовать, поэт, размышляя о духовных порывах романтиков, опирался на польские примеры: «Романтик, воплощая в себе жажду жизни, жажду разносторонности... всегда стремится от предела к Запредельному и Беспредельному... Мицкевич из Польши и Франции уезжает в Турцию. Словацкий живет в Бретани, в Англии, уезжает на Восток, грезит Древним Египтом и создает в отрывке „Гелион-Эолион“ поразительную поэму перевоплощения»<sup>32</sup>.

Переводил Словацкого в русском зарубежье Игорь Северянин. В его лирический цикл «Классические розы» (Белград, 1931) включены два перевода. Это «Мой автопортрет» Пушкина, раннее стихотворение, написанное по-французски, и «Мое завещание» Словацкого. Перевод стихотворения польского романтика, сделанный в Варшаве в 1928 г., близок к оригиналу, выдержан в строгой манере, без неологизмов и словотворчества. Это прямое обращение к романтической традиции, к поэзии польских романтиков-изгнанников, скорбь о судьбах родины, «о бедном сердце» и друзьях, которым очень нужна надежда, стойкость в испытаниях. Мужественное и мощное звучание северянинского перевода позволяет ему выдерживать сравнение с более известными у нас переводами «Моего завещания» Н. Асеева и Б. Пастернака (асеевский ближе к оригиналу, Пастернак несколько русифицирует, осовременивает текст, вносит в него разговорную интонацию). Но для нас важно отметить то, как по-разному и оригинально отразилась личность переводчиков в следовании польскому гению. Приведем для сравнения переводы заключительной строфы стихотворения:

*Н. Асеев:*

Все же я завещаю незримую силу,  
Что была мне легка, лишь чело украшая;  
Но воздействовать будет она сквозь могилу,  
Пожирателей хлеба в святых превращая.

*Б. Пастернак:*

И как раз глубина моего сумасбродства,  
От которой таких навидался я бед,  
Скоро даст вам почувствовать ваше сиротство  
И забросит в грядущее издали свет.

*Игорь Северянин:*

Мощь непреложная завещана вам мною,  
Мне в жизни лишняя. Но вот сойду я в склеп,  
И эта мощь моя, что станет вам судьбою,  
Даст крылья ангелов всем вам, едящим хлеб!

Нетрудно заметить большую лирическую проникновенность у Пастернака и более торжественно-мужественное звучание строфы у Северянина.

Сделаю «Мое завещание» Словацкого заключительным аккордом своего лучшего лирического цикла, Северянин недвусмысленно манифестирует свою приверженность традициям славянского романтизма, возможно, видя в польских поэтах-изгнанниках далеко не прямую, но все же аналогию с положением русских поэтов-эмигрантов в XX в.

В заключение хотелось бы еще раз подчеркнуть большую популярность Словацкого у поэтов Серебряного века в России. Его творчество впервые было представлено с такой полнотой целым рядом переводов талантливых русских поэтов, их комментариями и статьями. В силу близости идейных и художественных устремлений польских романтиков русским символистам, неоромантикам можно говорить о влиянии Словацкого на их поэзию, на формирование ими своего мироощущения. Особую близость к автору «Ангелли» ощущал и выразил К. Бальмонт.

В кипящей и бурлящей атмосфере рубежа XIX–XX вв. знакомство со Словацким не только возвышало души его читателей и почитателей, но и приближало русскому человеку «польскую душу», способствуя таким образом русско-польскому взаимопониманию.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Блок А. О романтизме // Блок А. Собр. соч. в 6-ти т. Т. 4. Л., 1983. С. 360.
- 2 Там же.
- 3 Там же. С. 355.
- 4 А. Блок считал, что символизм «связан с романтизмом глубже всех остальных течений». Там же. С. 362.
- 5 О связях Бальмонта с польской литературой см.: Цыбенко Е.З. К.Бальмонт и польская литература // К. Бальмонт и мировая культура. Шуя, 1994. С. 154–161; *Barański Zb.* Konstanty Balmont i literatura polska // *Zeszyty Naukowe WSP (Opole)*. Filologia rosyjska. 1963. Z. 2. S. 69–81; *Smaga J.* Konstanty Balmont i kultura polska. Sprawozdania z posiedzeń komisji PAN (Kraków). 1979. T. 23. № 1. Wyd. 1981. S. 102–103.
- 6 *Balmont K.* Jan Kasprowicz — poeta duszy polskiej. Przedmową poprzedził Stanisław Pazurkiewicz. Częstochowa, 1928. S. 41.
- 7 Ibid. S. 36–37.
- 8 *Белый А.* Луг зеленый. М., 1910. С. 220.
- 9 Блок А. Собр. соч. в 6-ти т. Т. 6. С. 212. Речь не была произнесена.
- 10 *Бальмонт К.Д.* Белые зарницы. Мысли и впечатления. СПб., 1908. С. 180.
- 11 Там же. С. 182–183.
- 12 Там же.

- 13 *Бальмонт К.* Словацкий Ю. Три драмы. М., 1911. С. 3.
- 14 *Górski A.* Monsalwat. Kraków, 1908 // *Бальмонт К.* Указ. соч. С. 244.
- 15 *Бальмонт К.* Указ. соч. С. 399–400.
- 16 Заслуживает внимания решительная позиция Б. Пастернака в оценке Бальмонта-переводчика: «Русский Шелли был и остается трехтомный бальмонтовский». Естественно предположить, что Бальмонту наиболее удалось переводы близких ему по духу поэтов.
- 17 *Загорский Е.М.* Юлий Словацкий. Бальмонт как его переводчик. М., 1910. С. 30.
- 18 *Амфитеатров А.В.* Властители дум. Юлиуш Словацкий // *Собр. соч.* Т. 22. СПб., 1914. С. 306–307.
- 19 *Сологуб Ф.* Война. Стихи. СПб., 1915. С. 22.
- 20 Эпиграфом, кстати, стали строки Бальмонта:

Звенья разбиваются цепи,  
Шумит зеленая дубрава,  
Славянские души, как степи.  
Славяне! вам вечная слава!

- 21 Возрождение. 1933. 27 апр., 4 мая. Цит. по: *Ходасевич В.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 2. С. 254.
- 22 Там же. С. 259.
- 23 *Ходасевич В.* Указ. соч. М., 1997. Т. 4. С. 482.
- 24 *Dąbrowska M.* Dzienniki. Warszawa, 1988. Т. I. S. 227.
- 25 The London Mercury. 1922, янв. Цит. по: *Святополк-Мирский Д.П.* Поэты и Россия. СПб., 2002. С. 45.
- 26 *Бальмонт К.Д.* Где мой дом. М., 1992. С. 227.
- 27 Там же. С. 228.
- 28 *Wiadomości Literackie.* 1927. № 27.
- 29 См.: *Андреева-Бальмонт Е.А.* Воспоминания. М., 1997. С. 531.
- 30 *Balmont K.* Jan Kasprówicz — poeta duszy polskiej. Częstochowa, 1928. S. 17.
- 31 Ibid.
- 32 Современнные записки. 1920. № 1; 1921. № 4. Цит. по: *Бальмонт К.Д.* Автобиографическая проза. М., 2001. С. 469.

## Расставание со шляхетской традицией в «Короле-Духе» Ю. Словацкого

«Король-Дух» (1845–1849) — последнее произведение Ю. Словацкого и венец его творчества. Примечателен довольно радикальный поворот в этом произведении в осмыслении поэтом праславянской традиции. Хотя Словацкий и ранее интересовался так называемым доисторическим прошлым Речи Посполитой, — вспомним хотя бы «Балладину» и «Лиллу Венеду», — но сила и широта картины славянской культуры, которые он представил в своем последнем произведении, поражают читателя.

Историософская поэма закрывает внутреннюю дискуссию поэта на тему роли шляхетской традиции в польской культуре. Означает ли это, что поэт, в течение многих лет пытавшийся отразить шляхетское прошлое, в своем последнем произведении, пусть и не названном самим поэтом эпопеей, тем не менее обладающем ее чертами, в сущности игнорирует шляхетскую традицию? Впрочем, ее проявление можно увидеть в таких мотивах, как кедровая усадьба со стрекочущими в расщелинах стен сверчками, упоминание о «золотом воеводе» и о *liberum veto*, что однако принципиально не меняет выдвинутого выше предположения. М. Пивиньская назвала возвращающиеся мотивы в «Короле-Духе» ритмами. В этом смысле элементы, воспроизводящие шляхетский мир, становятся одним из многих ритмов поэмы, хотя и не доминирующим<sup>1</sup>.

В последние годы жизни для Словацкого становится важной фигура Зориана Доленги Ходаковского, собирателя памятников народной славянской культуры, странствующего поэта, автора труда «О славянах до принятия христианства» (1818). Об этом свидетельствуют незавершенные проекты предисловия к «Королю-Духу» и создание образа Зориана. В проекте предисловия автор создает образ вымышленного повествователя Юзефа Думановского, судьба которого напоминает судьбу Ходаковского; в определенном смысле автор отождествляет себя с обоими. Стоит вспомнить, что бабка Словацкого носила фамилию Думановская. Созданный поэтом Думановский был родом из обедневшей шляхетской семьи, его мать после смерти мужа «вместо того, чтобы устыдиться работы, предназначенной для сословий низших, чем то, в котором она родилась, поселилась в деревушке [...], арендовав у семейства Гад... клочок земли и хату — за вечную арендную плату — и завела там маленькое, но полное земного изобилия хозяйство» (XVII, 79)<sup>2</sup>. Словацкий очень дорожил образом шляхтянки, вынужденной пла-

тить за свое проживание, живущей работой собственных рук. В обоих проектах предисловия он представил ее как воплощение добродетели и хозяйственности. Невозможно не заметить, что образ такой шляхтянки имеет много общего с воспоминаниями о доме деда и бабушки поэта и напоминает атмосферу «Золотого Черепа».

«Несколько девок в сорочках, подпоясанных расшитыми лентами, в золотых венках с цветами на голове, суетились в пекарне, жали в поле, варили в саду повидла, а сама хозяйка дома, мать поэта, часто в таком же, как и девки, одеянии, в белой пикейной юбке, простоволосая, уже седая, не стыдилась серпа, когда работа требовала побольше засученных рук, когда надобно было замесить какое-нибудь простое тесто. [...] Она всегда была в веселом расположении духа, ее любила и уважала шляхта деревеньки, а крестьяне называли ее Госпожой Капитаншей; она была известна по всей округе своим знанием лечебных трав, готовностью придти на помощь [...] и тем, что на нее снисходила Божья благодать, которая никогда не покидала ее в этой нищете...» (XVII, 79)

Домашняя обстановка чудаковатого поэта, воспитанного женщиной со взглядами скорее демократическими, чем аристократическими, в определенной степени объясняет его интерес к народной культуре. Думановский, как и Ходаковский в его ипостаси поэта — собиратель воспоминаний, повествований и песен народа — познал судьбу «исключенного из господствующего сословия, к которому принадлежал в силу своего благородного происхождения»<sup>3</sup>.

Обращение к праславянскому наследию в «Короле-Духе» приобретает в этом контексте особое значение. Представляется, что в последние годы жизни у Словацкого появляется все больше сомнений относительно шляхетской традиции как источника формирования национальной идентичности, он начинает искать ценности в глубокой древности, что, между прочим, соответствовало размышлениям Ходаковского<sup>4</sup>. В «Короле-Духе» Словацкий реализует романтическую мечту о сотворении славянского мифа, который по идее должен прийти на смену мифам сарматским. Прослеживая польские мифы этногенеза, Х. Самсонович замечает, что они скорее говорят о том времени, когда возникли. Так, согласно Галлу Анониму, Пяст был крестьянином (и только В. Кадлубек возвел его в колесники), а его точку зрения Самсонович называет «захолустной». Суждение Кадлубека было уже провинциальным, оно включало в себя элементы всемирной истории. Зато картина формирования польской государственности, представленная Я. Длугошем, несет приметы великодержавности. Стоит напомнить, что с этой целью Длугош просматривал Библию, ища в ней корни поляков, и первый отождествил их с сарматами — кочевниками Восточной Европы. Самсонович подводит итог своим рассуждениям: «Идея Длугоша стала неотъемлемым фактом сознания высших классов, ибо с XVI века сарматы считались предками привилегированного слоя, шляхты»<sup>5</sup>. На интеграционную

функцию сарматского мифа для шляхетского слоя Речи Посполитой Обоих Народов обращают внимание и литовские историки. Артурас Василюскас пишет: «Преимуществом сарматизма было то, что он переродился из гипотезы о происхождении славян в полоцентрическую идеологию, оправдывающую существовавший в шляхетской демократии порядок. [...] В конечном счете сарматизм оказался идеологией, оправдывающей сохранение status quo и политический консерватизм. Вера в совершенство политического порядка и абсолютизация «золотых свобод» укрепляли ощущение исключительности и ксенофобскую ментальность шляхты»<sup>6</sup>.

Письма Словацкого 40-х годов подтверждают его интерес к простому народу как полноценному слою нации. В письме к Адаму Чарторыскому Словацкий объяснял, почему не приемлет его политики и почему эта политика не нискала поддержки всей эмиграции. По мнению поэта, деятельность князя была «облачена» «в формы [...] народному духу ненавистные», чуждые, иностранные. Поэт пытался донести до сознания Чарторыского существование польской традиции, от которой князь отошел. Проникнувшись пониманием «дела, Богом [на народ польский] возложенного [...]», можно было бы наметить направления деятельности по формированию духа. Словацкий убежден в превосходстве славянских народов над другими народами.

Я. Мачеевский, исследуя отношение Словацкого к идее И. Лелевеля, который, как известно, не разделял мысль о сарматском происхождении поляков, а считал, что происходят они от мирных и живших в Центральной Европе земледельцев (над чем Словацкий подшучивал в «Балладине»), отметил изменение настроения к лелевелизму в творчестве Словацкого<sup>7</sup>. Уже в 1811 г. Лелевель сформулировал тезис об особенностях славянского духа в работе «Замечания о Матеуше герба Голенище, польском летописце XII века», где доказывал, что исконной формой правления славян было республиканство, и где он реабилитировал просвещенческую категорию народовластия как типичную форму славянских обществ, приписывая им такие черты, как свобода, равенство, братство<sup>8</sup>. Из рассуждений историка-романтика следует, что потеря сословием кметов/землепашцев своих прав сильно осложнила положение народа, но принцип славянского народовластия сохранился в шляхетском общинном правлении, что выделяло польскую политическую систему из остальных европейских. Те выводы, которые делались в XIX в. из мысли Лелевеля, вели к констатации, что превозносимый романтиками шляхетский республиканизм (вместе с его принципом *liberum veto*) может иметь свои корни в древнеславянском прошлом народа. А потому обращение Словацкого к славянскому началу в «Короле-Духе» представляется понятным и оправданным. Шляхетская вольница — звено процесса, начавшегося в дохристианском прошлом и предвосхитившего, по мысли Словацкого, современную демократию<sup>9</sup>.

Созвучие мысли Словацкого в сороковые годы с воззрениями Лелевеля может иметь более широкую основу, а именно — всё более четко кристаллизирующийся демократизм поэта. Так, в Манифесте Демократического Общества (1836) слышатся отголоски концепции Лелевеля, правда, без ссылки на его имя<sup>10</sup>.

«Общественное равенство славян — некогда жизненная основа, развиваемая и формируемая потом всеми силами господствовавшего в Польше сословия, сегодня настоятельно востребованная просвещением и велением времени, предвещающая полное счастье человечества — это кардинальный и неприменный национальный принцип нашего Общества, символ его единения, общая для всех его членов вера. [...] Для упрочения возвращенной независимости на демократических основах в Польше найдутся собственные национальные силы. Демократическая идея, изначально присущая всему народу, затем развитая в шляхетском сословии, легко может быть вновь распространена в народе, который, несмотря на долгую неволю и угнетение, сохранил следы давнего народовластия»<sup>11</sup>.

Сарматский миф не затрагивал простого народа и, видимо, поэтому перестал удовлетворять Словацкого. Те черты, которые поэт ценил в польской шляхте — рыцарство и патриотизм — он решил перенести в славянское прошлое и тем самым сплотить народ, дав всем его слоям общие ценности. После галицийского бунта созидание общего мифа стало еще более важным, потому что, как пишет Иоанна Токарская-Бакир, «в самом сердце польской идентичности он [галицийский бунт] установил действующий до сих пор братоубийственный комплекс»<sup>13</sup> и дихотомию Пан-Хам. Если корни демократизма удалось отыскать в старославянской жизни, то почему бы там не поискать и другие ценности для всего народа, такие ценности, которые бы соединяли, а не разделяли его. И наверное это с маниакальным упорством вносил Словацкий в «Короля-Духа».

Одним из наиболее часто повторяющихся в поэме мотивов, из тех, что прежде были элементом представления шляхетской традиции, а теперь используемым с целью показать богатство славянской традиции, является мотив дома/двора/усадыбы.

Ta chata — którą — ach — wieki roztrąca,  
 Bo jest za ciasną... pomieścić wieczność...  
 Powoli — złote swe traciła goście. (XVI, 358)  
 Pomnę... chociaż to w królów było  
 dworze, świerszyki sobie śpiewały po ścianach,  
 Jak zwykle, kiedy chlód i miesiąc siny  
 Wziera — przez bełek cedrowych szczeliny. (XVI, 387)

Шляхетская усадьба — продолжение образа славянской хаты: «Там, в возносящемся над головами дыму, еще витают старые обряды, еще

звучат давние напевы и иногда среди плясок простонародья слышатся имена забытых богов»<sup>12</sup>.

Словацкий обращается к легендам и, в соответствии с ними, делает Пяста положительным героем своего мифа. Мифический король, которого поэт называет Пестуном, ибо «ему от Бога поручено было пестовать высшую Божию мысль...» (XVII, 315), по своему образу жизни не отличается от подданных. Король, поборник мира, пользуется большим авторитетом. Благодаря божественному покровительству, простоте и скромности он становится идеальным правителем. Поражает частота повторений характеристики Пяста, количество портретных вариантов этого образа. Его акцентированное присутствие в поэме, на мой взгляд, может быть свидетельством уважения к труду, одобрения простой и скромной жизни, позволяющей сохранить моральную чистоту. Король-крестьянин у Словацкого «ведет народ новым жизненным путем» (XVII, 319), ему поэт дал задание сформировать дух святости в народе. Словацкий показывает Пяста и в бедном глинобитном домишке, и в бедной хате с гнездом аиста, и в скромной усадьбе.

Мария Янион показала, что мысль Гердера о славянской пассивности Мицкевич в парижских лекциях интерпретировал как «отличительный историософский признак славян», данный им Богом, имеющий целью ожидание спасения мира<sup>13</sup>. Исследовательница обратила внимание на присутствие в польской ментальности следов «славянской травмы», то есть «ощущения принадлежности к слабым и обиженным, поработанным и униженным, лишенным некоего скрытого наследства, несправедливо забытым, отстраненным или раздавленным тем процессом, который называют историческим прогрессом»<sup>14</sup>. Словацкий, как известно, не разделял мнения Мицкевича об «ожидании». Напротив, в «Короле-Духе» он хотел показать другую сторону славянской натуры — активность, мужество. Если Словацкий и творил новый миф, то скорее всего с целью освободить поляков от маразма.

Изображение дома как скромной шляхетской усадьбы имеет самоценное значение. В этом не было бы ничего удивительного — картина эта вполне распространенная — если бы не одна черта, а именно — сверчки, которых Словацкий постоянно вводит, начиная с первого описания усадьбы в «Яне Белецком», вплоть до «Короля-Духа»<sup>15</sup>.

Сверчки — полисемантический элемент, о многих значениях которого мы узнаем из отвергнутых набросков к «Королю-Духу». Сравнение сверчков со сказителями-песнопевцами, бедными странствующими рапсодами, передающими традицию посредством песни, наводит на мысль о распространенном в мифологии символе цикады. В греческой мифологии рассказывается о любви богини утренней зари Эос к брату троянского царя Приама, Титону, который по протекции богини получил от Зевса бессмертие, но не вечную молодость, о которой богиня за была попросить. Когда он состарился, Эос оставила его перед дверью,

где он мог сколько угодно говорить. Это интерпретируется как превращение Титона в сверчка<sup>16</sup>. Бессмертным сверчок считался и в древнем Китае, о чем Словацкий, видимо, не знал. Зато уже в «Могиле Агамемнона» поэт связал стрекотание сверчков с песней сказителя-песнопевца (IV, 397). Эти сверчки, как стражи спящих в могиле атридов, напоминают об их мужестве.

Исходя из этого, можно задаться вопросом, какую функцию выполняют сверчки в картинах хаты/усадыбы Пяста, что они там охраняют, какие истины призваны они донести? Постоянно стрекочущие в стенах дома сверчки создают атмосферу ностальгии, одновременно они становятся символом наличия родства, духовного начала дома. Музыка сверчков напоминает о поэзии дома. Во всей полноте выявляется также знание Словацким народной мифологии. Сверчки сравниваются с домашними божествами, «божьиими бедняжками», с добрыми духами дома.

Наличие домашних демонов в славянской мифологии подтверждают средневековые сказания, собранные Александром Брюкнером<sup>17</sup>. В них говорится о жертвоприношении так называемым «убоженным». В термине «убогий» просматривается корень «бог», то есть обозначаемый этим термином удостоен божьей благодати, богатства. Старопольское слово *zbožny* означает «богатый/зажиточный», «счастливым», а вместе с тем «согласный с Богом»<sup>18</sup>. «Убожены или домовые были воплощением успеха хозяйственной деятельности в усадьбе, амбаре или на скотном дворе. Они могли иметь ряд отдельных персонификаций, в русских верованиях присутствуют, например, *банник* (дух бани), *дворовый* (дух усадьбы), *овинник* (дух домашнего очага). Некоторые пространства считались особенно приглянувшимися этим духам. Это прежде всего пороги, места за трубой, на чердаке, под крышей, на гумне, под домашним очагом или в зольнике. [...] Домовой действовал главным образом по ночам, обходил хозяйство, исправлял недоделки хозяина, собирая рассыпанные колосья, чистя коней и заплетая им гривы. Его можно было услышать в скрипе половицы, в шорохе под крышей, в стрекотании сверчка за печкой или в стуке в стену»<sup>19</sup>.

Словацкий ищет эффект необычной метафоры с помощью контаминации разных элементов верований (XVII, 578). На этот раз на место сверчков Словацкий поставил «домашних духов», которые за печной трубой чешут косы, хотя домовые чесали конские гривы. Трудно не заметить связь с популярным в народной литературе образом сверчка, играющего за печкой. Но в славянской мифологии с волосами ассоциировали также домашних духов. Когда замужняя женщина открывала перед чужим свои волосы, она вызывала гнев домашнего божества<sup>20</sup>.

Словацкий также упоминает кормление домовых с целью обеспечить семье благополучие (XVII, 580). В «Короле-Духе» появляются упоминания о приготовлении еды. Прекрасно, например, описание, на-

поминающее об атмосфере дома стражника по имени Золотой Череп: пшеничная опара, перченые вареники, мясные блюда, украшенные цветами, смеющиеся за работой девушки, казалось, заполнившие весь дом. В других местах мы узнаем о запахах: дом наполнен ароматом кедра, мяты, аира — и всё среди добрых божков/сверчков.

В западноевропейских мифологиях сверчок считался символом домашнего очага<sup>21</sup>, в семиотической системе Словацкого благодаря отождествлению его с домовым он также становится духом семьи<sup>22</sup>, сверчок-сказитель привлекал к огню слушателей (XVI, 504). Похоже, Словацкий понимал, почему Мицкевич отвел столько места в «Пане Тадеуше» описаниям усадьбы. Дом, считал Словацкий, это не стены и побеленные потолки — поэтому у Словацкого усадьба/дом показан обнищавшим, но в доме должен быть дух, которого следует кормить, заботиться о нем, потому что он обеспечивает непрерывность традиции, выживание и развитие. Думается, что в этой мысли Мицкевич и Словацкий — бездомные поэты — были солидарны, они знали, что задача поэта — передать эту простую истину. Прав Ежи Едлицкий, подчеркивая, что в «эпоху революций, войн и разделов, внезапных взлетов и таких же внезапных падений фортуны и государств о себе давала знать — и в этом весь парадокс — сила привязанности к родному дому, языку и обычаям предков, что должно было бы рождать консервативные импульсы, необходимые для укрепления поколебленного чувства идентичности»<sup>23</sup>.

При всей привязанности к родному прошлому Словацкий верил в прогресс, его позиция отнюдь не традиционалистская, она содержала веру в необходимость помнить о прошлом, но не повторять его. В письме к матери (28 декабря 1847 г.) поэт писал: «Стало быть, и ты тоже думаешь, что я имею право осесть в сельском домике и разбить садик? А откуда ты взяла дух мой, когда родила его? Из сада он что ли вышел? И без чувств? И без способностей? Может, с подлой натурой старца, который все сорок лет только и думал, как бы набить брюхо и пострелять по уткам? Однако сдается мне, что я появился способный чувствовать и разделить с тобою всю красоту чувствительной и воспитанной несчастьями души твоей, и никогда тебе за меня не было стыдно. И никогда я не унизил тебя никакой подлостью из присущих моей натуре... [и добавлял:] ... потому что счастье — это внутреннее движение души и выказывание любви вовне. Кто ничего из себя не создает и не извлекает, тот отнюдь не счастлив...»<sup>24</sup>.

Борьба со шляхетской традицией показывает Словацкого как художника, который взялся за выполнение самых трудных задач из стоявших перед его эпохой: создание произведения, которое, имея ярко выраженный национальный характер, было бы в то же самое время произведением универсальным. Такой шанс, считал Словацкий, давало соединение местных черт с европейским дискурсом, партикуляризма с универсальностью. Обращение к прошлому оправданно, если оно по-

зволяет упрочить фундамент, на котором будет строиться здание современности. В «Короле-Духе» Словацкий берет из шляхетской традиции не слишком много, но зато это основные ее ценности: идея родного дома и демократизм, — впрочем, понимаемый так, как его воспринимали в XIX в., — и переносит их в древнеславянское прошлое, чтобы сохранить их для всего народа, создать новый миф «начала», который объединит все слои народа. «Король-Дух» — свидетельство расставания с надеждами, связанными со шляхетской традицией в XIX в.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 *Piwińska M.* Juliusz Słowacki od duchów. Warszawa, 1992. S. 399 i in.
- 2 Все цитаты из произведений Ю. Словацкого даны по изданию: *Słowacki J.* Dzieła wszystkie. Wrocław, 1952–1972. Т. 1–17. Римской цифрой обозначен том, арабской — страница.
- 3 *Janion M.* Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury. Kraków, 2006. S. 50.
- 4 Об этом писали Миколай Соколовский и Тадеуш Линкнер: *Sokołowski M.* «Król-Duch» Juliusza Słowackiego a eropēja słowiańska. Warszawa, 2004; *Linkner T.* Mitologia słowiańska w «Królu-Duchu» Juliusza Słowackiego // *Słowacki J.* Wyobrażenia i egzystencja. Słupsk, 2002. S. 151–184.
- 5 *Samsonowicz H.* O «historii prawdziwej». Mity, legendy i podania jako źródło historyczne. Gdańsk, 1977. S. 68.
- 6 *Kultura Wielkiego Księstwa Litewskiego. Analizy i obrazy.* / Oprac. Vytautas Alisaukas, Liudas Jovaisa, Mindaugas Paknys, Rimvydas Petrauskas, Eligius Raila. Kraków, 2006. Hasło: Antyk i sarmatyzm. S. 16–17.
- 7 «Весьма характерна эволюция отношения Словацкого к Лелевелю. Она пойдет еще дальше, когда поэт свои поэтические и философские размышления о духе истории народа обоснует позже мыслью Лелевеля о «народовластии», апофеозе старопольской конфедерации и *liberum veto*, осуждением монархизма и аристократических основ государства. Естественно, «лелевелизм» в философии Словацкого будет лишь частичкой всей большой системы, той частичкой, которую со временем будет даже трудно отделить от других положений, исходящих из прямо противоположных философских основ. Тем не менее «Самуэль Зборовский», то есть поэтическая полемика с Красиным, а также тогдашняя отрывочная, хоть и полная высоких образов лирика Словацкого, дают аргументы для такого утверждения». См.: *Maciejewski J.* Joachim Lelewel w świetle emigracyjnej poezji // *Z badań nad pracami historycznymi Joachima Lelewela.* Poznań, 1962. S. 160.
- 8 *Wierzbicki A.* Historiografia polska doby romantyzmu. Wrocław, 1999. S. 310.
- 9 *Janion M* Op. cit. S. 96–98.
- 10 *Kalembka S.* Wielka Emigracja 1831–1863. Toruń, 2003. S. 184.

- 11 Manifest Towarzystwa Demokratycznego (1836). Цит. по: Polska myśl demokratyczna w ciągu wieków. Antologia. Warszawa, 1986. S. 92, 96.
- 12 Chodakowski Z. Цит. по: Janion M. Op.cit. S. 53.
- 13 Janion M. Op. cit. S. 26.
- 14 Ibidem. S. 28.
- 15 См.: Крышчук М. Стереотип шляхетской усадьбы в творчестве Юлиуша Словацкого // Художественный текст и текст в массовых коммуникациях. Материалы международной конференции. Ч. 1. Смоленск, 2004. С. 29–40.
- 16 См.: Kubiak Z. Mitologia Greków i Rzymian. Warszawa, 1977. S. 49.
- 17 Bruckner A. Mitologia słowiańska i polska. Warszawa, 1985. S. 43–44.
- 18 Zob.: Szyjewski A. Religia słowian. Kraków, 2003. S. 185–186.
- 19 Ibidem. S. 187.
- 20 Мифы народов мира. Энциклопедия. М., 1994. Т. 1. С. 391–392.
- 21 Cooper J.C. Zwierzęta symboliczne i mityczne. Poznań, 1998. S. 269.
- 22 Т. Линкнер ссылается на работу Станислава Шнайдера, который считает, что генезис славянских домашних божеств следует выводить из древней Греции, где местных духов представляли себе чаще всего в виде змей. Линкнер видит у Словацкого в этой функции змей, но, что важно, замечает, что их сравнивают со стрекожущими сверчками, своеобразно молящихся богам. См.: Linkner T. Op. cit. S. 177.
- 23 Jedlicki J. Jakiej cywilizacji Polacy potrzebują. Studia z dziejów idei i wyobraźni XIX wieku. Warszawa, 2002. S. 51.
- 24 Korespondencja J. Słowackiego / Oprac. E. Sawrymowicz. Wrocław, 1962. Т. 2. S. 157, 158.

## Наполеон: к вопросу о посмертном мифотворчестве (на примерах стихотворений М.Ю. Лермонтова и Ю. Словацкого)

В мировой культуре тема Наполеона существует уже 200 лет. И, кажется, до сегодняшнего дня она не утратила актуальности. Загадку популярности этого исторического деятеля пытаются разгадать историки, литераторы, психологи, художники, музыканты. Как и при жизни Бонапарта, легенды и мифы о нем получают распространение и на его родине, и во многих других странах.

За свою довольно короткую жизнь (он прожил всего 52 года) Наполеон Бонапарт (1769–1821) сделал блестящую карьеру, пройдя путь от капрала до императора Франции и полководца, покорившего многие страны и народы. Военная и политическая деятельность Наполеона привела к изменению судеб не только большинства государств Европы, но даже Африки и США, где он никогда не был. В результате наполеоновских войн менялись границы и социальное устройство многих стран. Членов своей незнатной семьи он возводил в ранг королей, дипломатов, влиятельных сановников. Начало его возвышения положила Великая Французская революция, открывшая широкие возможности представителям третьего сословия. Эта революция начертала на своих знаменах благородные лозунги братства, равенства, свободы, которыми воспользовалась главным образом буржуазия. С революционной борьбой были связаны и первые успехи Наполеона. Будучи человеком незаурядных способностей и обладая неимоверным тщеславием и тягой к власти, Наполеон умело использовал достижения революции в личных целях. Он не знал жалости к людям и всегда использовал любые средства для своей карьеры. Наполеон был не только блестящим политиком, но и великолепным актером. Легко манипулируя общественным сознанием и играя на настроениях народа, он достигал максимального эффекта в воздействии на массовое сознание солдат собственной армии и народов, которые он завоевывал. Бонапарт умел предвидеть ситуации, угадывать желания народа и говорить то, что хотели услышать люди. Загадкой остается тот факт, что харизма этого человека сохранилась даже после его разгрома в России и окончательного падения после битвы под Ватерлоо.

Сегодня трудно сказать, кто положил начало мифотворчеству Наполеона, как и трудно понять, верил ли сам Наполеон в свою высокую историческую миссию в мире. Нет сомнений в том, что он, бесспорно, стоял у истоков революционных преобразований во Франции, создавал

законы, определявшие демократический статус страны, но, когда стало ему выгодно, с легкостью надел на себя императорскую корону. Естественно, идейные противники осудили Бонапарта. Одной из них была Жермена де Сталь, которой он объяснял свою коронацию как историческую необходимость. «Мадам, — писал Наполеон, — я не узурпировал власть, а только подхватил падающую корону». Любопытную версию «оправдания» коронации приводит в пример С. Гончар. Будучи уже в ссылке, Наполеон якобы сказал генералу де Монтолону: «Я не узурпировал корону. Я подобрал ее в ручье, а народ возложил ее мне на голову»<sup>1</sup>.

Любопытно, что ни в одном из высказываний Наполеон не упоминает о том, что эта корона падала вместе с головой венценосного монарха Людовика XVI, казненного по решению революционного Конвента. И не народ, не Папа римский, а сам Наполеон собственноручно возложил корону на свою голову.

Обладая удивительным умением придавать своим поступкам не только социально-политическую значимость, но и психологическую убедительность, Наполеон умел обосновывать необходимость для мира и человечества своей завоевательской политики. Он с легкостью превращался из военного полководца в первого консула-гражданина республики, а затем и в императора Франции; легко менял отношение к собственному народу: то привлекал его свободолюбивыми лозунгами, то приказывал стрелять по нему из пушек. Захватнические войны Наполеона обосновывались необходимостью в завоеванных странах демократических преобразований, а собственное императорство якобы потребовалось для наведения порядка во Франции. Наполеон умел очаровывать людей и военной гениальностью, и организаторскими способностями, и поэтическим дарованием. Все это служило благодатной почвой для мифологизации его osoby. В этом процессе одинаково участвовали и мировая общественность, и сам Наполеон.

Если рассмотреть мифотворчество о Бонапарте во временном и социально-историческом разрезе, то очевидной будет его эволюция. Во время карьерного восхождения и победоносных войн Наполеон предстает в блеске славы и величия: он любимец народа, армии, женщин, но готов жертвовать всем, в том числе и личным счастьем, ради интересов милой Франции. Правда, в период семейной идиллии с любимой женой Жозефиной де Богарне он часто менял любовниц и в нужный момент оставил Жозефину, женившись на австрийской принцессе Марии-Луизе, чтобы иметь законного наследника своего трона, хотя и добытого отнюдь не законным путем... В сложившуюся схему любящего супруга не укладывается лишь приключение с польской аристократкой Марией Валевской, которая родила ему сына, но не престолонаследника, поэтому Наполеон не проявил к нему ни внимания, ни отцовских чувств и даже не захотел встретиться с бывшей возлюбленной перед походом на Россию.

Как исторический деятель Наполеон многолик. В завоеванных им странах он старался играть ту роль, которой от него ждали их народы. Поэтому в общественном сознании европейской интеллигенции укрепилась мысль о Наполеоне как прогрессивном деятеле. Это было особенно актуальным для государств, утративших свою независимость. Одной из таких стран была Польша. И Наполеону удалось убедить Европу в том, что он вел войну во имя свободы польского народа. Как подчеркивал польский историк Ш. Ашкенази, «Наполеон сделал для Польши то, что было необходимым для собственного народа и Европы... Восстановил польское правительство и армию. Уничтожил акты раздела страны... Этого Польша не забыла»<sup>2</sup>.

Заботясь о своем реноме, Наполеон знакомился с виднейшими представителями культуры. Среди его поклонников был даже Байрон, а Фредерик Стендаль как офицер наполеоновской армии разделял и ее воинскую славу, и горечь поражения в России. Несмотря на то, что Россия полностью разрушила привычную для Наполеона роль мессии, победителя, освободителя народов и показала захватническую суть войны. Однако эта неприглядная историческая правда не нарушила наполеоновского мифа. Более того, поражение в России стало не только причиной крушения карьеры Наполеона, но привела к новым виткам мифотворчества. Бонапарт предстает в новой ипостаси — трагической личности, обездоленного пленника и изгнанника, преданного своим народом, друзьями и единомышленниками.

После ссылки на остров Святой Елены Наполеон снова становится героем литературы, но героем трагическим, одиноким и по-прежнему готовым жертвовать жизнью для Родины. Таким образом, и жизнь в изгнании, и смерть Наполеона приобретают характер мистической тайны, которая продолжает питать мифы о Наполеоне и в XXI в. Из блистательного героя-императора и бога войны Бонапарт превращается в романтической литературе в «мужа рока», «трагического изгнанника», которому предначертано судьбой страдать из-за несовершенства мира и предательства его благородных идеалов. Удивительный факт, проявившийся в сфере общественного европейского сознания, — налицо ситуация, когда миф побеждает реальность. В реальности Наполеон пал жертвой собственных амбиций, собственного властолюбия и чудовищно гипертрофированного самомнения. Миф и литература романтизма, вопреки реальным историческим фактам, превращают его в трагического героя, не свойственного эпохе, когда в Европе романтические и революционные иллюзии уходили в небытие, а точнее трансформировались в буржуазный практицизм. В какой-то мере и этот фактор послужил причиной последующих поражений Наполеона. Знаменитые 100 дней его вторичного правления во Франции были ярким свидетельством не только социально-политических, но и психологических изменений, которые происходили в обществе. Второй раз французы не захотели жерт-

зовать жизнью ради своего кумира. В литературе и мифотворчестве тема Наполеона выглядела принципиально иной.

Известно, что Наполеон был натурой многогранной, многоликой, тщательно просчитывающей свою деятельность, особенно в завоеванных им странах, судьбы которых складывались по-разному. Толпа придавала забвению те высказывания Наполеона, которые не соответствовали ее идеалам: «что для меня гибель каких-то двухсот тысяч людей» или «мне приятен запах убитых врагов», но превратила в афоризм слова, якобы сказанные им перед бегством с острова Эльба: «Орел, окрашенный в наши цвета, полетит от колокольни к колокольне и сядет на куполе Собора Парижской богородицы». В мир мифов и легенд не проникли и «политические игры, которые вел Бонапарт в Польше. По сути призрачное Княжество Варшавское поляки восприняли как факт освобождения страны, и это вызвало порыв симпатий и теплых чувств к Наполеону». Более того, польский народ «простил ему ошибки и провинности»<sup>3</sup>.

Крушение карьеры Наполеона произошло гораздо быстрее, чем его взлет. Поспешное отступление из России и возвращение Бонапарта в Париж стало бесславным завершением его войны. 31 марта 1814 г. союзнические армии вступили в Париж. Во Франции была восстановлена власть Бурбонов, а Наполеон сослан на остров Эльбу. Бегство Бонапарта с Эльбы и попытки вернуть власть и былое величие закончилось крахом. Наполеон был вновь пленен и в 1815 г. сослан на остров Святой Елены, где и умер 15 мая 1821 года. Вызывает удивление тот факт, что Бонапарт продолжал участвовать в собственном мифотворчестве не только в период блеска славы, но и в самые горькие периоды падения своей карьеры, окончательной утраты власти и сокрушительных военных поражений и разгромов. Роль Наполеона в истории человечества Л. Толстой связывал как с личными его качествами — «безумием самообожания», «дерзостью преступлений» и «искренностью лжи», так и с его предназначением судьбой, считая, что «рок выбрал Наполеона своим орудием»<sup>4</sup>. Подобную мысль о своем предназначении якобы высказал и сам Наполеон: «Я не строю иллюзий. Я всего лишь орудие в руках Провидения. Оно будет хранить меня до тех пор, пока я нужен, когда же я перестану быть полезен, оно разобьет меня, как бокал»<sup>5</sup>.

Было ли это высказывание Наполеона порывом искренности или одной из его актерских реприз, теперь не узнает никто. Но стремление Бонапарта вернуть власть после поражения под Ватерлоо и его бегство с Эльбы вряд ли можно назвать смирением перед волею судьбы. Думается, что суть судьбы Наполеона точнее, чем он сам, определил М.Ю. Лермонтов:

Пускай историю страстей  
И дел моих хранят далекие потомки:

Я презрю песнопенья громки;  
Я выше и похвал, и славы, и людей!<sup>6</sup>

Образ Наполеона Лермонтов представил в контрастных описаниях: «великий», но «без предков и потомства»; «побежденный», но «герой». Своеобразной игрой противоположностей автор подчеркнул романтическую таинственность, трагизм судьбы и величие героя:

...Пролетел, как буря, мимо нас;  
Он миру чужд был. Все в нем было тайной,  
День возвышенья — и паденья час<sup>7</sup>.

Но есть у Лермонтова и другой Наполеон, который недостоин своего предназначения и своего величия. Поэт удивляется:

Зачем он так за славою гонялся?  
Для чести счастье презирал?  
С невинными народами сражался?  
И скипетром стальным короны разбивал?  
Зачем шутил граждан спокойных кровью?  
Презрел и дружбой и любовью  
И пред творцом не трепетал?<sup>8</sup>

Этот Наполеон напал на его родину, но был побежден «московскими стенами». И Лермонтов переключает внимание с Бонапарта на коллективного героя — русский народ. В стихотворениях «Бородино» и «Поле Бородина» поэт описывает героизм русской армии и сражающегося народа. Наполеон здесь даже не упоминается, поскольку творческая задача автора была иной. Стихотворения, посвященные Наполеону, связаны не с темой его славы, власти, войн и даже не с поражением, а с его ссылкой, смертью, отношением людей к его памяти и роли в истории.

Судьба Наполеона не переставала волновать и европейскую общественность не только при его жизни, но и после его смерти. Новая волна мифов и легенд о Бонапарте поднялась после перезахоронения его останков. 15 декабря 1840 г. прах Наполеона был перевезен с острова Святой Елены во Францию и перезахоронен в Париже. Это событие широко обсуждалось в прессе, особенно французской, и нашло отражение в литературах многих стран, независимо от того, какую роль в их судьбах сыграл Наполеон.

Интерес в этом плане представляет творчество двух поэтов-романтиков: русского М.Ю. Лермонтова (1814–1841) и польского Ю. Словацкого (1809–1849). Лермонтов посвятил памяти Наполеона семь стихотворений. В произведениях Словацкого Наполеон появляется дважды

ды: в 1840 г. в стихотворении «На перенесение праха Наполеона» («Na sprowadzenie prochów Napoleona») и в 1847 г. — в дополнении к поэме Мицкевича «Пан Тадеуш». У Мицкевича портретной характеристики Бонапарта нет. Автор использует его имя как символ борьбы за свободу Польши. У Словацкого Наполеон появляется в Соплицове, но не в звездном ореоле славы, а как простой человек, путник, прервавший свое путешествие. Однако в его описании есть то величие, которое роднит Наполеона с романтическими героями, выделяет его из толпы и подчеркивает его избранность. Эти характеристики чередуются. По замыслу автора его герой должен быть одновременно и близким к людям, и возвышаться над ними, ведь он возвеличен судьбой: он полководец, император, которому покоряются целые страны.

Tymczasem wchodzi do pokoju  
Człowiek niewielki wzrostem, w podróżnego stroju;  
...dosyć piękny na twarzy i błądy  
Mimo zimna. Twarz była jak marmur niezmienna,  
Owszem rzekłbyś, że bielsza od mrozu, promienna,  
Jak miesiąc złota<sup>9</sup>.

Тем временем в комнату входит  
Человек невысокого роста, в дорожной одежде...  
С довольно красивым, но бледным лицом,  
Несмотря на холод. С лицом неподвижным,  
словно из мрамора,  
Можно сказать, что оно было бледнее мороза, лучистое,  
Как золотая луна.

Реалистические черты Наполеона в литературе романтизма появляются, пожалуй, впервые: «дорожный костюм», «невысокий рост», «довольно красивый» — эти описания легко соотносятся с деталями, которыми могут обладать «другие» — обыкновенные люди, однако Словацкий не хочет относить Наполеона к разряду «многих», обыкновенных людей и подчеркивает его избранность: «бледен», «неподвижное, словно из мрамора, лицо», «лучистое, как золотая луна». Романтические характеристики героя у Словацкого близки описаниям Бонапарта и в произведениях Лермонтова: «острый взгляд с возвышенным челом», «недвижный смуглый лик», «быстрый взор, дивящийся слабый ум». Есть у Лермонтова и детали портрета Наполеона, взятые из живописи и описаний в документах и литературе, но реалистическим аксессуарам поэт придает романтическую возвышенность: «Под шляпою с нахмуренным челом // И две руки, сложенные крестом»<sup>10</sup>. Правда, Лермонтов описывает не реальный образ живого Наполеона, а его посмертный призрак.

К описанию призрака Бонапарта обращается и Словацкий. Напомним, что оба поэта принадлежали к одному поколению и к одной творческой школе романтизма, но представляли различные национальные литературы, причем литературы двух народов, между которыми противоречия в XIX в. были предельно обострены. И роль Наполеона в каждой из стран проявилась по-разному. Для России Наполеон — узурпатор, для Польши — освободитель. И все же оба поэта откликнулись на его перезахоронение. Лермонтов посвятил этому событию стихотворение «Последнее новоселье», Словацкий — «На перенесение праха Наполеона».

Сравнительный анализ названных произведений позволяет сделать вывод о том, что и русский, и польский поэты, во-первых, выражают возмущение лицемерием и предательством французского правительства; во-вторых, изображают Наполеона как гениального представителя человечества, который стремился воплотить в жизнь идеалы Великой Французской революции; в-третьих, оба поэта стали творцами нового мифа о Наполеоне, который можно назвать жизнью Бонапарта после смерти. Этот миф интенсивно развивался в большинстве литератур Европы.

Оба эти произведения были написаны почти одновременно: Словацким — в 1840 г., когда во время пребывания его в Париже французская пресса начала муссировать мнимое желание народа перезахоронить своего кумира. Лермонтов откликнулся на сам факт перезахоронения, которое состоялось 15 декабря 1840 г., опубликовав «Последнее новоселье» в марте 1841 г. в журнале «Отечественные записки».

Словацкий и Лермонтов начинают свое повествование с возмущения тем, что были потревожены останки великого человека.

У Словацкого:

У земли отобрали останки,  
 Отобрали у ивы грустящей,  
 Охранял его там славы ангел;  
 Был одет он не в пурпур блестящий,  
 А покрыт лишь шинелью солдата,  
 На кресте своей шпаги распятый<sup>11</sup>.

У Лермонтова:

Меж тем, как Франция среди рукоплесканий  
 И криков радостных, встречает хладный прах  
 Погибшего давно среди немых страданий  
 В изгнанье мрачном и в цепях<sup>12</sup>.

Оба поэта осуждают предательство, которое совершили и народ, и правящие круги Франции, отнявшие у Наполеона при жизни власть,

славу, сына. С особым состраданием в обоих произведениях передается душевная боль Наполеона, потерявшего сына<sup>13</sup>.

У Словацкого:

Час придет ему ведомо было, —  
И могильный расколется камень,  
Думал он, что его из могилы  
Сын поднимет своими руками,  
И сорвет с него тяжкие цепи.  
И воскликнет: «Отец!» — в мрачном склепе<sup>14</sup>.

У Лермонтова:

Лишенный прав и места гражданина,  
Разбитый свой венец он снял и бросил сам,  
И вам оставил он в залог родного сына —  
Вы сына выдали врагам<sup>15</sup>.

Особой остротой критики в стихотворениях обоих поэтов представлены предатели. У Словацкого — это правящая верхушка, правительство и император Франции Луи-Филипп. Поэт представляет траурный кортеж с останками Наполеона. Вся история перезахоронения выдержана в духе драматического гротеска. Автор прослеживает все этапы похорон, превратившихся в горький политический фарс.

Но останки извлечь из могилы  
Незнакомые люди явились.  
И крича: «Прах, вставай!» что есть силы  
Над останками злобно глумились,  
После взяли истлевшие ключья  
И спросили: «На родину хочешь?»<sup>16</sup>

Естественно, ответа никто не ждал и ответ никого не интересовал. Наполеона Словацкий считал символом революции, символом справедливости и равенства, а возвращался он во Францию реакционную, находившуюся под властью Бурбонов Орлеанских. И похоронную процессию, плывущую со Святой Елены в Париж, видит вся та Европа, которая предала Наполеона.

Смотрят злобные дьяволы с тронов,  
Из-за льдов царь, бледнея, взирает,  
И орлы на гробу омраченно  
Кровь народную с крыл отряхают.  
У орлов нет величья былого,  
Взор не к солнцу, а к гробу прикован<sup>17</sup>.

Если Словацкий концентрирует внимание на представителях власти и толпе предателей, то Лермонтов не снимает вины и с народа, считая, что ради него Бонапарт воплощал в жизнь лозунги Великой революции. Обращаясь к народу, поэт негодует:

Ты жалкий и пустой народ!  
 Ты жалок, потому что вера, слава, гений,  
 Все, все великое, священное земли  
 С насмешкой глупою ребяческих сомнений  
 Тобой растоптано в пыли.  
 Из славы сделал ты игрушку лицемерья,  
 Из вольности — орудье палача,  
 Ты им рубил, рубил с плеча...  
 Среди последних битв, отчаянных усилий,  
 В испуге не поняв позора своего,  
 Как женщина, ему вы изменили  
 И, как рабы, вы предали его!<sup>18</sup>

Различная расстановка акцентов вины польским и русским поэтами определяется социально-исторической обстановкой и настроениями в обществе. Находившийся в изгнании Словацкий отразил взгляды на Наполеона с позиций его культа, сохранившегося в среде польской эмиграции. Лермонтов размышления о Наполеоне и его судьбе связывал с разгромом декабристов, которых, как известно, народ не поддержал.

Оба поэта используют прием контраста, показывая прошлую славу Наполеона и происходящую в настоящем времени политическую игру над его останками.

У Словацкого:

И хотя обладал ты державой,  
 Миром всем и мечом обнаженным, —  
 Но такую бессмертную славой  
 Никогда не владел среди стонов,  
 Никогда не достигнул той силы,  
 Как — ничем возвратясь из могилы!<sup>19</sup>.

У Лермонтова:

И возвратился он на родину; бездумно,  
 Как прежде, вокруг его теснятся и бегут  
 И в пышный гроб, среди столицы шумной,  
 Остатки тленные кладут.  
 Желанье позднее увенчано успехом!  
 И краткий свой восторг сменив уже другим,

Гуляя, топчет их с самодовольным смехом  
Толпа, дрожавшая пред ним<sup>20</sup>.

Сказанное позволяет сделать следующие выводы:

— В литературе XIX в. тема Наполеона была одной из самых актуальных. Наполеон становится одним из популярнейших героев и литературы, и мифов. При этом миф о Наполеоне претерпел серьезную эволюцию, поскольку был непосредственно связан с его образом, с его жизнью и смертью и посмертной славой.

— Мифотворчество о Наполеоне, зародившись при его жизни, продолжало развиваться и после его смерти, являясь до сегодняшнего дня процессом открытым: мифы о Наполеоне не только продолжают создаваться, но и насыщают собой художественную и историческую литературу.

— Лермонтов и Словацкий в литературе XIX в. стояли у истоков нового мифа о Наполеоне, связанного с посмертным возрождением его славы, возвеличением его героизма и государственной деятельности. Оба поэта намеренно идеализировали образ Наполеона, показали его величие, противопоставив ему порочную реальность, в которой царит предательство, фальшь, злоба, убивающая добро, красоту, благородство.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Гончар С.В. Миф Наполеона во французской, польской и русской литературах XIX века. Гродно, 2008. С. 122.
- 2 *Askenazy S. Napoleon a Polska*. Warszawa, 1994. S. 13–14.
- 3 *Ibid.* S. 14.
- 4 Толстой Л. Война и мир. Т. 4. М., 2005. С. 127
- 5 Платов А. Так говорил Наполеон. М., 2003. С. 266.
- 6 Лермонтов М.Ю. Собр. соч. в 4-х т. М., 1983. Т. 1. С. 107.
- 7 Там же. С. 215.
- 8 Там же. С.106.
- 9 *Słowacki J. Dzieła wszystkie*. Т. 1–17. Wrocław, 1952–1975. Т. XII. Cz. 2. S. 337.
- 10 Лермонтов М.Ю. Собр. соч. Т. 1. С. 139.
- 11 Словацкий Ю. Избранные сочинения в 2-х т. М., 1960, Т. 1. С. 118. Пер. Н. Асеева.
- 12 Лермонтов М.Ю. Собр. соч. Т. 1. С. 72.
- 13 Единственный сын Наполеона и австрийской принцессы Марии-Луизы Франсуа Жозеф Наполеон II, названный герцогом Рейхштадтским (1811–1832), в 1815 г. был отправлен под домашний арест в Австрию. Он прожил всего 21 год и умер от чахотки, пережив отца лишь на 11 лет.
- 14 Словацкий Ю. Избр. соч. Т. 1. С. 118.
- 15 Лермонтов М.Ю. Собр. соч. Т. 1. С. 73.
- 16 Словацкий Ю. Избр. соч. Т. 1. С. 118–119.

- 17 Там же. С. 119.
- 18 Лермонтов М.Ю. Собр. соч. Т. 1. С. 72–73.
- 19 Словацкий Ю. Избр. соч. Т. 1. С. 119.
- 20 Лермонтов М.Ю. Собр. соч. Т. 1. С. 73.

## Феномен Ю. Словацкого в самосознании В. Гомбровича

Главный интересующий нас вопрос: является ли Гомбрович программным союзником Словацкого или же он один из тех, кто в модернистской<sup>1</sup> парадигме бунта «против поэтов» сбрасывает Словацкого «с парохода современности»? Исследователи по-разному отвечают на этот вопрос. С одной стороны, по словам Е. Вегандт, Гомбрович воспринимается как «современный Словацкий, ибо он борется с леностью духа и постулирует авангардный прогресс в расширении самосознания человека»<sup>2</sup>. С другой стороны, в недавней монографии «Романтические контексты творчества Витольда Гомбровича» М. Инглота<sup>3</sup> Словацкому уделяется меньшее внимание, чем Норвиду, Мицкевичу или даже Красиньскому.

Стереотип непримиримости Гомбровича в отношении Словацкого создала хрестоматийная сцена из романа «Фердидурке»: учитель на вопрос «За что мы должны любить поэта Юлиуша Словацкого?» получает стандартные ответы «За то, что он был великим поэтом». На этом фоне выходка ученика Галкевича, который не любит Словацкого и поэтов вообще и не считает нужным это скрывать, не просто провоцирует скандал, но и готовит почву для авторского выступления «Против поэтов» восемнадцать лет спустя по написании «Фердидурке». Сближение и даже отождествление позиций героя и автора, Галкевича в школьном диалоге ученика с учителем и Гомбровича в эссе «Против поэтов», предполагает известный литературовед М. Гловинский<sup>4</sup>. Тем не менее биографический автор в школьные годы имел мало общего с Галкевичем-персонажем, так как, по свидетельству друга детства Тадеуша Кемпиньского, любил Словацкого и знал наизусть его творения. Спор с учителем, действительно имевший место, касался не произведений Словацкого, а поэмы Красиньского «Перед рассветом»<sup>5</sup>.

Диалектика Гомбровича, связанная с отталкиванием от традиции и последующим притяжением к ней, с решительным размежеванием с предшественниками для дальнейшего более глубокого освоения их наследия<sup>6</sup>, перекликается со взглядами Словацкого как поэта, олицетворяющего «центробежные» силы польской поэзии. В Мицкевиче, писал З. Красиньский, «преобладает центростремительная сила, сила воплощений и утверждений, воля, и чувство, и вера — являются гранитным столпом нашей литературы», зато в Словацком «обнаруживается вторая необходимая, центробежная сила, сила перевоплощений и отрицаний, бег которой стремится выразить вздохи всех явлений природы

и порывы всех мыслей к невидимому миру бесконечности»<sup>7</sup>. Аналогии и различия между ведущими представителями польской литературы укладываются, как правило, в систему бинарных оппозиций: «центро-стремительные» — «центробежные» сиды литературы, Мицкевич — Словацкий, Милош — Гомбрович, «литература трагизма» — «литература насмешки», позиция жреца — позиция шута.

Стимулом творчества, общим для Словацкого и Гомбровича, безусловно, была «борьба с Адамом», которая у Гомбровича оказывается частью радикальной и универсальной программы — выступления против поэтов и поэзии вообще. Адресованная Мицкевичу воинственная фраза Словацкого в пятой части поэмы «Бенёвский»: «Legnie przede mną twych poetów Troja»<sup>8</sup> — «Я сокрушу твоих поэтов Трои»<sup>9</sup> — по сути, идентична бунту Гомбровича против поэзии. «Центробежное» задание, если «центром» польской поэзии признать Мицкевича, не является отрицанием ради отрицания, диалектическая сверхзадача Словацкого и Гомбровича основывается на воле к самоутверждению или, по нескромной формулировке Гомбровича, «борьбе за собственную знаменитость». Действительно, Словацкого и Гомбровича отличает, несмотря на долгие годы неприятия эмигрантской аудиторией, упорство в отстаивании центральной роли своего «Я», избранничество и самосознание высокой миссии. Если автор «Бенёвского» видит свою роль в принятии на себя духовного предводительства после Мицкевича («Ха-ха, пророк! Куда же лежит ваш путь? Какими обозначен маяками? [...] Знакомый с ваших странствий берегами, / Отвергну путь ваш, лживый и дурной, / Пойду не им. Народ пойдет за мной»<sup>10</sup>), то Гомбрович выдает ту же предводительскую амбицию в свойственной ему шутовской манере: «Сто лет назад литовский поэт (Мицкевич. — Л.М.) выковал форму польского духа, сегодня я, как Моисей, вывожу поляков из неволи этой формы, поляка из него самого вывожу»<sup>11</sup>.

Мицкевич назвал «храмом без Бога» поэзию Словацкого, для которого эта негативная оценка стала болезненной раной. Собственно, чувство обиды и было катализатором «борьбы с Адамом»: Словацкий видит смысл поэзии в искании Бога вне храма («Большое гнев Его смягчит деянье, / А не напрасный в храме слез поток... / Я ниц пред Ним склоняюсь: это — Бог!»<sup>12</sup>). Гомбрович, в противоположность Словацкому, заявляет о себе как последовательном атеисте: «Расставание с Богом — дело великого значения, открывающее взгляд на мир как целое — произошло во мне гладко и незаметно, не знаю, как так случилось, что на пятнадцатом или на четырнадцатом году жизни я перестал интересоваться Богом»<sup>13</sup>.

Идеалистической философии Словацкого, выраженной в трактате «Генезис от духа», противопоставлено материалистическое мышление Гомбровича, близкое, по наблюдению Ч. Милоша, философии Фейербаха<sup>14</sup>. Уничижительная метафора «храм без Бога» («*świątynia bez Boga*»), данная Мицкевичем поэзии Словацкого, парадоксально совпадает с

формулой «земной», «человеческой» или «межчеловеческой церкви» («*kościół międzyludzki*»), выведенной Гомбровичем в драме «Венчание» (*Ślub*, 1951): «Человек подвержен тому, что создается «между» людьми, и нет для него другой божественности кроме той, которая рождается в людях»<sup>15</sup>. Таким образом, «храм без Бога» здесь не является точкой отталкивания, как у Словацкого. Напротив, Гомбрович признает, что «храм без Бога» — это его творчество и творчество остальных писателей и тем более поэтов. Гомбрович будто отомстил за Словацкого, по сути назвав «храмом без Бога», точнее земным храмом с «богом» искусственным, немощным, уже поэзию Мицкевича: Мицкевич «украсил нашу слабость плюмажем романтизма, сделал из Польши Христа народов, противопоставил нашу христианскую добродетель несправедности завоевателей и воспевал красоту наших пейзажей» (1, 356), — не без иронии говорится в очерке «Сенкевич».

Поэтическая метафора «храм без Бога» заставляет вспомнить способ ведения полемики Гомбровичем, заключающийся в видимом принятии обвинений, упреков, ярлыков оппонентов для парадоксального оборачивания их себе на пользу. Гомбрович вспоминает уничижительную реакцию на дебютный том рассказов «Мемуары периода созревания»: критика воспользовалась неосторожностью автора, объявившего себя «незрелым», для фамильярно-иронического «похлопывания по плечу». По Гомбровичу, справиться с неловкостью можно было только превратив «оговорку» начинающего писателя в программную позицию, и то же самое, возможно, по мнению Гомбровича, следовало сделать Словацкому: «Следовательно, теперь, начиная „Фердиатурке“, я бросил вызов обвинению в незрелости. Из незрелости — компрометирующее, неприятное слово — я сделал моё *cheval de bataille*»<sup>16</sup>.

В «незрелости», по Гомбровичу, ценен отказ от стереотипов, «окаменелостей» — всего того, что автор подразумевает под «формами». Среди синонимов «незрелости» выделяются слова с не-: незавершенность, неопределенность, непостоянство. Также знаменательно, что в паре ближайших синонимов незрелость/молодость Гомбрович отодвигает молодость в тень незрелости, несмотря на то (а может, именно потому), что в честь молодости как прогрессивной («зрелой!») силы Мицкевич сложил оду. И здесь совпадение уже с мистической философией духа Словацкого, для которой история является творческой силой, исключаяющей статичность. Дух, по Словацкому, есть «вечный революционер», разбивающий окаменевшие формы. Предназначение своего творчества Гомбрович, как и Словацкий, видит в том, чтобы «революционизировать» современный ему литературный процесс и современное сознание в целом.

Моисеева заповедь-запрет «не сотвори кумира» является ключевой для понимания мировоззрения Словацкого и Гомбровича. Мотив идолоборчества («Щадить не станет идолов мой бич...» (128)) появля-

ется как один из главных в момент кульминации «борьбы с Адамом» из концовки пятой части поэмы «Бенёвский». Э. Фиала рассматривает творчество Гомбровича сквозь призму теории идолов Эриха Фромма и приходит, на наш взгляд, к парадоксальному выводу о Гомбровиче как «великом идолоборце»<sup>17</sup> и в этом смысле... продолжателе дела пророка Исаи. «Гомбрович, — пишет исследователь, — включается, наверняка за горизонтом своего сознания, в идолоборческое течение мысли, источником и вершиной которого является Библия»<sup>18</sup>. Это высказывание радикально сближает Гомбровича с мировоззренческой парадигмой Словацкого, но все же является бесспорным в отношении убежденного атеиста Гомбровича. Homo transcendens, «переступающий», как остроумно называет «человека Гомбровича» Э. Фиала, до бесконечности «переступает» через «идолов разного уровня», но — сознательно или неосознанно — не исполняет заповедей Священного Писания в точном, буквальном религиозном смысле слова.

Одно из существенных различий Словацкого и Гомбровича определяется тем, что Словацкий одним из первых в польской поэзии приблизился вплотную к концепции «искусства для искусства», в чем следует искать причину популярности Словацкого и даже иногда предпочтения его Мицкевичу в кругах символистско-декадентской «Молодой Польши». Гомбрович в этом диалектически противоположен Словацкому: литература, «к счастью, не есть чистое искусство, к счастью, она больше, чем чистое искусство»<sup>19</sup>. Более того, культ «искусства для искусства», по его убеждению, всегда является фикцией, потому что «...в каждом поэте живет не-поэт, который не исполняет и не любит песен...» (1, 345). Голос Гомбровича протестный: бунтуя против «герметичности» поэзии, живописи, музыки, против ритуальной «природы» Искусства, он высказывается от имени «незрелого» неискушенного человека, который или не находит места, или чувствует несвободу в «храме»: «Существует два противоположных вида гуманизма: один, который можно назвать религиозным, пытается бросить человека на колена перед произведением человеческой культуры, вынуждает нас, чтобы мы перед ним преклонялись и его уважали, например, Музыку, или Поэзию, или Государство, или Божество; но другое, более строптивое течение нашего духа, заботится о возвращении человеку его суверенности и независимости по отношению к этим Богам и Музам, которые, в конце концов, являются его, человека, порождением» (1, 343). Именно эти эстетические суждения Гомбровича отсылают читателя к стычке ученика Галкевича и учителя Бледачки как варианту сказки Андерсена о мальчишке и голом короле.

Поэма Словацкого «Бенёвский» и «Дневник» Гомбровича, несмотря на жанровую неоднородность, сыграли сходную роль в современном им литературном процессе, ниспровергая существующие каноны, предлагая радикально новый способ коммуникации автора с читателем. По словам М. Черминьской, в открытой Гомбровичем разновидности

«дневника-вызова» недостаточно одинокого авторского «я», обязателен диалог этого «я» с «ты» читателя: «Гомбрович начал игру, втягивающую читателей в действие, вызывающее письма читателей, включающее полемику с ними в рамках дневника»<sup>20</sup>. Если в поэме-«вызове» Словацкого<sup>21</sup>, по словам С. Треугутта, «повествователь все время ставит себя в зависимость от читателя, чтобы овладеть им»<sup>22</sup>, то свой «Дневник» Гомбрович определяет почти так же («попытка навязать себя людям как личность, чтобы потом всю жизнь быть им подчиненным» (1, 58)).

Приведем также большую цитату С. Треугутта для того, чтобы подчеркнуть тождество программ Словацкого и Гомбровича: «...игра в писание систематически подрывала устоявшиеся поэтические ценности, подрывала условный союз автора и читателя, ...подрывала то, что можно назвать известной обеим сторонам системой сигналов. Трудно говорить об отшельнических настроениях в этой поэме или об отделении индивидуума от общества — индивидуум навязывал себя обществу, провозглашал над ним свой триумф. Поэтому Ропелевский писал, что „Бенёвский“ есть „полемика с родом человеческим“»<sup>23</sup>. Эти слова, в особенности приведенное высказывание недоброжелателя Словацкого Ропелевского, можно считать ключевыми в отношении «Дневника»: ведь и Гомбрович ведет «полемику с родом человеческим» («Мое искусство сформировалось... по отношению к врагу и в столкновении с врагом» (1, 345)) и заходит в полемику так далеко, что совершает выпад против величайшего в истории человечества гения Данте, на что вряд ли мог решиться при всей свойственной ему поэтической «воинственности» Словацкий.

Литературная традиция в самосознании Гомбровича существует, по Я. Блоньскому, в диалектических координатах отталкивания-притяжения, она немислима, по мнению Е.М. Томпсон, вне пародии. Если механизм отталкивания — притяжения в творчестве Гомбровича подтверждается известной школьной сценой «Фердидурке» и, тем не менее, наличием многих мировоззренческих точек соприкосновения со Словацким, то отсутствие явных признаков пародирования Словацкого свидетельствует, что для Гомбровича пример автора «Бенёвского» является скорее исключением, чем правилом восприятия традиции. Ответ на вопрос, поставленный в начале статьи, однозначен: Словацкий, такой же новатор для XIX века, как и Гомбрович для XX-го, может считаться предшественником Гомбровича, однако последний в отстаивании парадоксальных идей, в борьбе «против поэтов», в «полемике с родом человеческим» пошел значительно дальше предшественника.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Последнее время исследователи все чаще говорят о постмодернизме Гомбровича, см. работы М. Гловиньского, М. Белецкого, Д. Яшевской: *Głowiński M. Gombrowicz i nadliteratura*. Kraków, 2002; *Bielecki M. Literatura i lektura: o metaliterackich i metakrytycznych poglądach Gombrowicza*. Krtań, 2001; *Jaszewska D. Nasza niedojrzała kultura. Postmodernizm inspirowany Gombrowiczem*. Warszawa, 2002.
- 2 Цит. по: *Словацкий Ю. Бенёвский* / Комментар. В.В. Мочаловой и Б.Ф. Стахеева. М., 2002. С. 259.
- 3 См.: *Inglot M. Romantyczne konteksty twórczości Witolda Gombrowicza*. Katowice, 2006.
- 4 См.: *Głowiński M.* Op. cit. S.215.
- 5 См.: *Кеpliński T. Witold Gombrowicz i świat jego młodości*. Kraków, 1976. S.94.
- 6 См.: *Błoński J. Forma, śmiech i rzeczy ostateczne*. Kraków, 2003. S. 160–162.
- 7 *Krasiński Z. Kilka słów o Juliuszu Słowackim // Krasiński Z. Dzieła*. Warszawa, 1934. Т. 1. S. 455.
- 8 *Słowacki J. Beniowski*. Поэма. Warszawa, [год не указан]. S. 117.
- 9 *Словацкий Ю.* Указ. соч. С. 128. Перевод Б.Ф. Стахеева даже еще более в духе Гомбровича, чем оригинал, в связи со знаковым местоимением «Я».
- 10 Там же. С. 127.
- 11 *Gombrowicz W. Dziennik*. Kraków, 2001. Т. 1. S. 59. Далее ссылки на это издание в тексте статьи.
- 12 *Словацкий Ю.* Указ. изд. С. 125.
- 13 *Gombrowicz W. Testament. Rozmowy z Dominique de Roux*. Kraków, 2004. S. 15.
- 14 См.: *Janion M. Wobec zła*. Chotomów, 1989. S. 169.
- 15 *Gombrowicz W. Iwona, księżniczka Burgunda*. Ślub. Kraków, 2005. S. 133.
- 16 См.: *Gombrowicz W. Testament...* S. 28.
- 17 *Fiala E. Homo transcendens Witolda Gombrowicza*. Lublin, 2003. S. 259.
- 18 Ibidem. S. 262.
- 19 *Gombrowicz W. Testament...* S. 116.
- 20 *Czerwińska M. Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*. Kraków, 2000. S. 39.
- 21 Здесь мы в расширительном значении берем термин М. Черминьской.
- 22 *Treugutt S. Beniowski. Kryzys indywidualizmu romantycznego*. Warszawa, 1999. S. 156.
- 23 Ibidem. S. 107.

«Ибо был великим поэтом...»  
(Мицкевич и Словацкий в сознании  
младших литературных поколений  
рубежа XX–XXI вв.)

Реальность истории литературы в целом опровергает миф о вечной актуальности того или иного имени: актуально по-прежнему лишь то, что *читается*, а значит переживается и, в свою очередь, воздействует на язык настоящего, передающий *сегодняшние* формы переживания. Литературные репутации, как свидетельствует их конкретная история, — величины непостоянные. *Нечитаемые* тексты, какими бы эпитетами значимости их ни награждали, оказываются текстами *исчезающими*, хотя современный литературный язык и есть сложное следствие присутствия в нем многих, в том числе и «забытых» художественных опытов прошлого.

Наступающие с известной периодичностью юбилеи классиков литературы, являющиеся проявлением культурной памяти, оказываются также скрытой или явной актуализацией вопроса: как присутствует классик в живом современном литературном процессе? Особенно болезненны подобные вопросы в отношении имен, которые в инерции культурной традиции являются национальными символами и на которых дольше всего держатся мифы о вечной, никогда не исчерпываемой их действительности. Неслучайно в эти моменты начинают обыгрываться ставшие крылатыми фразы, вне зависимости от их первоначального контекста (Словацкий — «великим поэтом был» или все еще есть? Пушкин — «наше всё» или уже нет?)

Мицкевич и Словацкий, очевидно — главные из таких фигур в польской словесности (отвечая на вопрос проведенной Зб. Махеем анкеты «Мицкевич, Словацкий и мы», молодой поэт Войцех Бонович утверждает, что «выбрать пять любимых произведений Мицкевича и Словацкого» — «все равно, что выбрать пять любимых элементов таблицы Менделеева»<sup>1</sup>). Но так конкретно означают их имена для современного молодого писателя?

Слова П. Сливиньского о том, что Мицкевич сегодня — «элемент поэтической и литературно-критической полемики, касающейся самоидентификации поляка»<sup>2</sup>, можно отнести и к Словацкому — точно так же, как и слова другого критика, П. Чаплиньского, о том, что элемент этот становится *все менее обязательным*<sup>3</sup>. Но так или иначе, это показатель отношения к литературной и — шире — культурной традиции, немаловажный для понимания сущности трансформации культурного сознания в последние двадцать лет.

Мицкевич и Словацкий — прежде всего знак романтической парадигмы. «Прежде всего знак» — но в большинстве своем — *и только* знак (причем фигуры Мицкевича и Словацкого для молодых авторов зачастую по-школьному поверхностно сливаются). Мицкевич/Словацкий-поэты не отрицаются, но отсылки к ним встречаются реже, чем к Мицкевичу/Словацкому-идеологам, которые, в свою очередь, вызывают иронию или оставляют равнодушными.

Не претендуя на то, чтобы подробно рассмотреть все случаи «присутствия» Мицкевича и Словацкого в молодой польской литературе 1990–2000-х годов, я попытаюсь лишь наметить типологию восприятия ее художественным сознанием олицетворяемой классиками традиции.

Акцентируемые авторами отсылки к Мицкевичу и Словацкому как знаковому, узнаваемому переживанию, позволяют выделить три варианта отношений, которые условно могут быть обозначены как «Я», «Ты», «Он».

1. Позиция «Я» — это самоидентификация с классиком, *серьезное* (вне зависимости от «результата» — приятия или неприятия) примеривание на себя «туфель» (по выражению Ч. Милоша) великих романтиков. Неслучайно одно из стихотворений Милоша Беджицкого начинается словами «Добрый вечер, моя фамилия Мицкевич...».

Мицкевич в определенной степени предстает покровителем «классицистических» тенденций молодой поэзии, хотя и скорее номинальным («молодые авторы словно спешат показать: да, знаем и ценим, но Боже упаси, не подражаем, мы пишем свое, оригинальное»<sup>4</sup>). Кроме того, это Мицкевич и Словацкий, «пропущенные» через более поздние поэтические языки (Ю. Пшибося, А. Вата, Ю. Тувима, З. Херберта, Ч. Милоша, Т. Ружевица, Р. Воячека, М. Войдылы, Я. Залесиньского и др.).

Но в какой-то степени классики все же представляют собой и отправную точку для переживания, проявления и оценки молодыми авторами собственного психологического и художественного опыта.

Кшиштоф Келер в стихотворении «Память» (сб. «Неудачное паломничество», 1993) отсылает к значимому для романтизма моменту иллюминации, однако истинное внутреннее отношение *сегодняшнего* «Я» к тому, что заключает канонический образ романтического поэта, оказывается иным:

И то мгновение, когда — читая Мицкевича —  
я понял, что стану предавать  
всегда и всех, ибо нет  
для меня  
точки отсчета

Стихотворению К. Келера «Храм» (сб. «Стихи», 1990) предпослан эпиграф, который составляют четыре черновых варианта пер-

вой строки «Аккерманских степей» («Выходим на простор степного океана»<sup>5</sup>):

Познал я путь через степной океан  
 Плавал я и в сухих степях океана  
 Я въехал на сухого степи океана  
 Окружил меня степной океан

Келер словно бы прикладывает к себе опыт Мицкевича:

Муха. Рассвет. Закат. Какой-то  
 холм вдалеке. Стихотворение.  
 Возможно, что дважды  
 не звучит один и тот же звук.

Одна и та же фраза там,  
 где ритм наполняет кровью  
 и смыслом бег, хотя  
 кто знает? Дверь

приоткрыта, жужжит муха,  
 а рука чертит без устали,  
 словно ИНАЧЕ было  
 однако НЕТ и НИЧЕГО иного.

Хотя «Выходим», «простор»,  
 «степи», птицы (журавли?), Мирза,  
 стол, рука, муха,  
 край леса, душа

лишь раз случаются, и дело,  
 вероятно, в том только,  
 чтобы свести к  
 простейшей

логике бытие и  
 ритм: что все так и должно  
 быть, как есть или будет:  
 дыхание, Чатырдаг, бурьян, строка.

Выходим на простор степного океана.  
 Воз тонет в зелени, как челн в равнине вод,  
 Меж заводей цветов, в волнах травы плывет,  
 Минуя острова багряного бурьяна.

Темнеет. Впереди — ни шляха, ни кургана.  
 Жду путеводных звезд, гляжу на небосвод...  
 Вон блещет облако, а в нем звезда встает:  
 То за стальным Днестром маяк у Аккермана.

Как тихо! Постоим. Далеко в стороне  
 Я слышу журавлей в незримой вышине,  
 Внемлю, как мотылек в траве цветы  
 колышет,

Как где-то скользкий уж, шурша, в бурьян  
 ползет.  
 Так ухо звука ждет, что можно бы слышать  
 И зов с Литвы... Но в путь! Никто не позовет.

Повседневные обстоятельства написания собственного стихотворения, отсутствие в душе того напряжения, которое, согласно историческому мифу, только и рождает великую поэзию и во всяком случае сопровождает ее приятие (нельзя не вспомнить героя Гомбровича: «Ве-

ликакая поэзия, будучи великой и будучи поэзией, не может не восхищать нас, а стало быть, она захватывает»<sup>6</sup>), сопоставлены современным поэтом с возвышенным процессом творчества, идентифицируемым с образом поэта-романтика.

Наиболее важным представляется то, что Мицкевич для Келера — создатель *точного поэтического языка*, способного объединить бытовое и художественное (характерно, что именно это и именно в «Крымских сонетах» отмечают как актуальное для сегодняшнего психологического языка и другие молодые писатели<sup>7</sup>). Неудивительно, что молодые поэты отсылают скорее к Мицкевичу, чем к Словацкому — первый воспринимается ими как более «живой», «достоверный» (Б. Майзель<sup>8</sup>) в силу большей обнаженности мысли, большей открытости образов, не «задрапированных» в аллегории.

Подобный мотив, хотя и окрашенный иронией, можно найти и в стихотворении Милоша Беджицкого (сб. «Звездочка», 1993): живой, не отмершей частью наследия классика оказывается опять-таки то, что Беджицкий иронически обозначает как «о'харизм».

Добрый вечер, моя фамилия Мицкевич, я  
белорус, первым в Польше стал писать, как О'Хара,  
потом все перепуталось [...]

Мицкевич-поэт (в отличие от Мицкевича-идеолога) здесь принимается и вписывается в современность, в декорации конца XX в., происходит своего рода взаимное перевоплощение классика и поэта рубежа XX–XXI вв.:

ночью будит меня грохот барабанов и визг турецких дудок,  
в тишине всматриваюсь в потолок,  
словно мне предстоит куда-то ехать, словно  
предстоит подцепить СПИД и умереть.

Одновременно в тексте Беджицкого можно увидеть реакцию на мертвый, но все еще навязываемый стереотип — подобный, впрочем, любому другому стереотипу (как, например, о'харизм, под который подверстывали и которым ограничивали поэзию самого Беджицкого).

Порой аллюзии с классиками представляют собой скорее «инкрустирование» собственной позиции, своего рода «эрудиционный орнамент»<sup>9</sup> (неслучайно в критике можно встретить немало подобных определений именно применительно к классикам — например, «стилистическая примочка»<sup>10</sup>).

Используя своего рода «аксиомы» Мицкевича и Словацкого, молодые авторы словно бы утверждают: то, о чем идет речь, слишком эффектно, с трудом поддается формулировке, но может быть выражено

точными словами классика. Так, «Король-Дух» Словацкого в одноименном стихотворении Павла Хюлле придает высший смысл идее человеческого страдания, упорядочивает историю.

В одном из стихотворений Келер говорит о «долге» перед Мицкевичем, вплетая одновременно в свой текст строку из «Пана Тадеуша» (сб. «Партизан правды», 1996). Славомир Ружиц в стихотворении «Голуби» (сб. «Гойя и прочие железки», 1993) парафразирует другую, едва ли не самую известную строку из «Пана Тадеуша» — «Отчизна милая, Литва! Ты как здоровье [...]»:

Отчизна милая, Литва ... как твое здоровье [...]  
Отчизна милая, Литва ... береги свое здоровье.

Однако выражает он историческую ностальгию не по Мицкевичу как таковому, а по созданному его языком романтическому образу, а еще более — по открытому и наполненному смыслом и жизнью чувству.

Можно также найти переключки с Мицкевичем в стихах Дариуша Суски, Мажанны Богумилы Келяр, Ярослава Залесиньского — прежде всего, мотивы «водного простора широкого», противопоставление воды и облаков и пр., смазанной границы между жизнью и смертью, временем и вечностью.

Стихотворение, открывающее сборник Кароля Малишевского «Нарушение табу» — «Пасха» — имеет эпиграф из «Ангелли» Словацкого:

Не найти ни одной галки в воздухе,  
Которая бы не провела ночь в спокойном гнезде,  
Но обо мне Господь забыл.

Однако смешение языка Словацкого с характерной для Малишевского рваной, ассоциативной речью, обрывочным сканированием окружающей действительности, использованием вульгаризмов как демонстрацией бессилия слова по отношению к миру дает, возможно, незапланированный эффект: воспринимается скорее этот контраст, чем собственно текст молодого автора.

Аллюзии с Мицкевичем и Словацким играют важную роль в воплощении «патовой экзистенциальной ситуации *язык contra жизнь*»<sup>11</sup>. Подобно герою «Дзядов», лирический герой стихотворения Дарека Фокса «Переводя „Пана Тадеуша“ на болгарский» (сб. «Стихи о парикмахерах», 1994) рождается дважды, однако решительно отвергает романтический миф несвободы, показывая отмирание устаревших языковых кодов. Речь идет, разумеется, не о том, как переводить «Пана Тадеуша» на болгарский (более того, произведение Мицкевича в тексте стихотворения не упоминается вовсе), а о том, какой современный язык в принципе способен выразить судьбу культурной парадигмы, отжившей, но еще

отчасти внятной. Ироническое название текста удваивает «чуждость» и неперевоидимость романтического дискурса.

Герой романа Ежи Пильха «Заговор блудниц» (1993), ловелас, который носит «говорящее» имя Густав, безуспешно пытается быть одновременно и Конрадом (в этом смысле роман включает элементы парафраза «Дзядов»). По меткому определению П. Чаплинского, эта книга — «о курьезности ловушки, в которой оказались [поляки], избрав в качестве основного дискурса язык жертв истории и насилия»<sup>12</sup>, о последствиях традиции ставить героизм выше повседневности и неспособности адекватно существовать в условиях обыденной жизни.

Реальность сегодняшнего дня накладывается на слово романтиков, которое присутствует в ней, но остается в стороне от собственных актуальных, живых переживаний. Если оно и подключается к современному чувствованию, то скорее в форме скептического самоанализа, — но и подспудной тоски по отвергнутому историей пафосу и скрытому за ним чувству.

2. Вторая форма отношений с классикой, условно обозначенная нами как «ТЫ», носит уже откровенно игровой, сниженный характер. Это своего рода приятельский, местами даже амикошонский, если не хулиганский диалог. Здесь отсутствует какая бы то ни было дистанция — историческая ли, нравственная, эстетическая.

Иронически снижает романтический языковой жест Дарек Фокс в стихотворении «Конрад Валленрод» (сб. «Сонет пути», 2000). Герой Мицкевича стоит в одном ряду с персонажами Брюса Уиллиса или Шварценеггера:

Ты должен  
быть негибам, как я. Тогда никто тебя  
не станет доставать [...]  
Никто не достает настоящих мужиков

Образ поэта-пророка низводится до уровня всеядной массовой культуры, в своей эстетической, языковой, психологической эклектике отражающей современную реальность, снимающей с любого явления музейный пиетет и глянец. «Настоящий мужик» Валленрод, перенесенный в 1990-е годы, смешон — но смешон так, как может быть смешной пародия на Шварценеггера и ему подобных. Финал не двусмыслен — Валленрод «ржавеет окончательно и бесповоротно».

Подобно Фоксу, Мануэла Гретковская в «Учебнике по людям» ставит в один ряд сюжеты из Мэри Шелли и драмы Словацкого, сталкивая Франкенштейна и Кордиана.

В стихотворении «Мицкевич докучает Словацкому» (сб. «Kamraden», 1994) Кшиштоф Яворский иронически изображает «антагонизм поэтов-пророков»:

От одного остался лишь воротничок, второй  
 гнался за дешевой популярностью, увенчав свой  
 путь фиаско в Константинополе, в тот год, когда мир  
 произвел на свет Ивана Мичурина, призванного  
 совершенствовать, когда вырастет,  
 методы селекции. О контактах Мицкевича с Россией  
 известно всем. Что же касается Словацкого,  
 тот сурово порицал предателей народа.  
 Известны также их словесные дуэли, ибо будучи мистиками,  
 они не имели возможности врезать друг другу прилюдно.

Однако речь идет не о борьбе поэтик и художественных мировоззрений, притяжении и отталкивании фигур, создании определенной парадигмы в текстовом пространстве польской литературы. Яворский резко выступает против литературы как своего рода надстройки над идеологией, а Мицкевич и Словацкий в его тексте оказываются не более чем этикеткой польского романтизма. Яворский осуждает этический подход к литературе, а не самого Мицкевича и Словацкого. В восприятии молодых писателей *роль* поэтов-романтиков оказывается важнее поэзии как таковой. Не остается ни текстов, ни драматизма — «только воротничок».

— Всю жизнь отдам служению Делу, —  
 сказал Мичурин.  
 Он не верил в духов и прочую дребедень,  
 зато верил в несъедобные овощи.  
 Можно отдать жизнь служению идее.

В стихотворении «Возвращение на лоно отчизны Юлиуша Словацкого» К. Яворский последовательно описывает эксгумацию на Монмартре «14 июня в 8 утра, в чудесный солнечный день». Стилизуя стихотворение под заметку в эмигрантской газете «Поляк во Франции» (вплоть до указания номера и страницы), с ее характерной риторикой, он дистанцируется от романтического и псевдоромантического дискурса.

В «Монолог из норы» (1996) Е. Пильх использует парафраз строки из «Пана Тадеуша» для иронического обыгрывания национальных стереотипов (например: «Бесхитростный, в общем-то, способ разжигания архетипических вожделиний моего народа. Известно, что вековая мечта поляка — увидеть литовку в таком наряде, в каком с мужчиной повстречаться неприлично» — ср.: «Едва прикрыта грудь холстинковым нарядом, но плечи юные открыты были взглядам. Литвинка поутру так рядится обычно, но повстречаться так с мужчиной неприлично»<sup>13</sup>).

Эпиграфом к мини-рассказу Наташи Герке «Посещение» (сб. «Фракталы», 1994) о воображаемом визите мужчины, переодетого женщиной,

к гинекологу оказываются опять-таки строки из «Пана Тадеуша»: «Неузнаваема была она для взгляда, Все было ей к лицу: и простота наряда [...]»<sup>14</sup>. Несмотря на ряд возможных интерпретаций<sup>15</sup>, прием, как представляется, в первую очередь подчеркивает неиерархичность современного эстетического сознания, возможность любых, самых случайных, аллюзий и контекстов, всегда дающих какой-то смысл, который однако никогда не является ни окончательным, ни обязательным, ни скольконибудь достоверным.

В рассказе «Кошмарная строфа» («Фракталы»), который представляет собой диалог поэта Адама и олицетворяющей «потомков» подругисоветчицы Марыльки, Н. Герке использует одновременно пародию на творческий акт романтического поэта вообще и пастиш конкретного текста — «Разговора» Мицкевича. Начиная текст с первого — «откровенного», изобилующего вульгаризмами варианта «создаваемой» Адамом строфы, и завершая вариантом «окончательным» — искусной мистификацией, коллажем, своего рода подделкой под стихотворение Мицкевича, — автор иронически обыгрывает проблему опосредованности чувства в поэтическом языке и условность любой интерпретации.

Пастиш Словацкого — наряду с пастишем Кохановского и др. — использует И. Филипяк в романе «Абсолютная амнезия». Фигура Мицкевича иронически выводится в рассказе Кшиштофа Яворского «Исповедь польского парикмахера», в его повести «Против течения» (когда в театре, на спектакле «Пан Тадеуш» пациенты психбольницы обстреливают из рогок героев Мицкевича; в психбольнице же ставят «Винни-Пуха», однако Иа-Иа и Пятачок то и дело сбиваются и вместо текста Милна декламируют «Свитезянку»).

Примеры еще более сниженных аллюзий: скрытая цитата из «Дзядов» в романе Михала Витковского о гомосексуалистах «Любиево» (2005); почти хулиганская мистификация в рассказе Цезария Михальского «Ядра темноты» (1995); отсылка к «Пану Тадеушу» в «Новейшем карманном польском соннике» Марцина Барана и Доброслава Родзевича (1998) (не будем забывать, что «Дзяды» и «Пан Тадеуш» — книги из школьной программы, обязательные для каждого школьника, которыми не так давно были авторы: в уже упоминавшейся анкете Зб. Мадея «Мицкевич, Словацкий и мы» многие молодые поэты вспоминали — отвечая на вопрос о *самом сильном переживании, связанном с именами Мицкевича и Словацкого* — о школьных контрольных, сочинениях, зубрежке стихов наизусть и даже надоевших портретах на стене класса). В стихотворении Д. Фокса и М. Беджицкого «Джаз воскресения» (1991) иронически упоминается портрет Мицкевича на банкноте, т.е. здесь предметом рефлексии оказывается «семиосфера классика»<sup>16</sup> (Э. Бальцежан).

Самоощущение молодых писателей можно выразить словами Бродского: «говорите, что хотите, со стихотворением ничего не случится»<sup>17</sup>.

Или строкой из стихотворения Марцина Светлицкого «Не Яну Польковскому» (сб. «Холодные страны-2», 1992): «История литературы впитает все». В таком заземленном, почти прагматически бытовом отношении никто, в сущности, ничего не продолжает, хотя бы и творчески, никакому прошлому, если оно не несет актуальных для настоящего смыслов, не остается верен. Мицкевич и Словацкий, хотя и выступают здесь порой даже в качестве персонажей, присутствуют не как реальные фигуры, а как знак отмершей, не поддающейся реанимации и плохо сообразующейся с переживаемым настоящим действительности.

3. Наконец, третья форма — «ОН» — элемент нейтрального интертекста (прежде всего это касается прозы).

Аллюзии с Мицкевичем и Словацким использует в своих романах «Терминал» (1994) и «Творки» (1999) Марек Беньчик, это крылатые слова, вошедшие в повседневную речь («Боялась ли она уйти за водный простор широкий»<sup>18</sup>; «над водным простором широким [...]»<sup>19</sup> — ср. «Над водным простором широким / Построились скалы рядами [...]»<sup>20</sup>; «бухгалтерию знаю, цифры волшебным образом умножаю и знаю, где цветет лимон»<sup>21</sup> — ср. «Знаешь ли землю, где цветет лимон» Мицкевича, парафраз «Миньоны» Гете; и пр.). В состоянии шока героиня «Творок» вплетает в текст молитвы «Отче наш» начало «Пана Тадеуша» — пример того, что, отрываясь от контекста, остается в культурной памяти от цельного образа творчества: «Да пребудет царствие твое, — Янка говорила все быстрее и громче, — Богородица девица, Боженька, над острой Брамою ты льешь сиянье нам, Кирие элейсон агнец божий ты Новогрудок мой спасаешь, отпусти нам грехи наши, как искупаешь грехи мира, и рвется грудь от боли»<sup>22</sup>.

Обыгрывание этих строк происходит безотносительно к Мицкевичу и Словацкому и их роли. Цитаты из Мицкевича в «Творках» и «Терминале» М. Беньчика — *одни из многих*. По своей функции они ничем не отличаются от вплетенных в текст пословиц, метаязыковых комментариев, пародий, аллюзий, кажущаяся избыточность и даже искусственность которых обнажает художественную условность языка, в своем «обычном» облике, по ощущению повествователя, бессильного передать чрезмерность эмоций и трагизм переживаемого.

Речь здесь идет не столько о диалоге, дополнении семантического потенциала текста, реинтерпретации, полемике, сколько о достаточно поверхностном цитировании тех фрагментов классиков, которые со временем «*przysłowieja*»<sup>23</sup> (от «*przysłowie*» — пословица, т.е. «становятся пословицами», Пшибось), начиная функционировать на правах крылатых слов. Используя этот интертекстуальный прием, заключающийся в цитировании фрагмента текста, своего рода «молекулы оригинала» (П. Чаплинский), минимальной приметы автора — без контекста и без реальных смыслообразующих функций, молодые авторы обращаются чаще к Мицкевичу, а из его творчества — к «Пану Тадеушу».

Подобным образом функционируют цитаты из Мицкевича в рассказе Вальдемара Баволека (сб. «Delectatio morosa», 1996) — среди целого каскада цитат из Тувима, Гомбровича, Мысливского, Новака и др., в романе Майи Юрковской «Собор», в «Заговоре блудниц» Пильха («Наконец [...] я обнял ее за талию [...] и тогда — случись и чудом унеси к родимой стороне на плоскую крышу экспериментальной лаборатории»<sup>24</sup> — ср. в «Пане Тадеуше»: «Верни ж нам Родину, как жизнь вернула мне, И чудом унеси к родимой стороне!»<sup>25</sup>; «Мы в Швейцарии, согласно древнему обычаю, как окажемся над водным простором широким, молодежи выдаем пару грошей»<sup>26</sup> и пр.) — среди отсылок к Херберту, Маю, Милошу, Ерофееву, Гомбровичу. В «Учебнике по людям» Гретковской — цитаты из Словацкого стоят рядом с цитатами из Плотина, Юлии Кристевой, Хаксли, Декарта, Библии, Абулафи, аллюзиями с таро, рекламой и пр.

Таким образом, здесь присутствие классиков — не более чем инструментальное использование частички прошлого. Характерно, что те же фрагменты и приемы используются и в рекламе (например, дешевых билетов в Каунас: «Отчизна милая, Литва! — Каунас от 19 золотых!»). «Мицкевич для всего сгодится. Для любой области и темы: радио, любовь, колбасные изделия»<sup>27</sup> — иронически замечает Э. Бальцежан. Главная цель этого цитирования — демонстрация вторичности, «сфабрикованности» любого текста, «лоскутности» современного мышления и языка в целом.

Этот прием в очередной раз свидетельствует об эволюции понятия традиции. Она превращается в набор клише, фраз, крылатых слов, которые могут сколько угодно интерпретироваться и тасоваться, поскольку отдельные элементы не вступают в смысловые отношения, не дополняют друг друга по принципу исключительности или необходимости, обеспечивают коллажеподобный характер текста и воплощают идею неиерархичности современного художественного сознания. Это не семантическая игра с источниками, поскольку отсутствует отсылка к первичному контексту, а пастиш пастиша ради: для которого необязательно знание оригинала, как для коллекционирования марок необязательно знание географии. Традиция здесь трактуется как супермаркет, с полок которого можно взять все, что хочется — порой соблазнившись просто упаковкой.

Характер присутствия Мицкевича и Словацкого в молодой литературе современной Польши отражает таким образом основные черты литературной ситуации после 1989 г. — изменение места литературы в обществе, отказ молодого поколения от «романтической парадигмы», игровой характер, интертекстуальность, неиерархичность и пр.

Что касается собственно поэтического опыта Мицкевича и Словацкого, попытки реинтерпретации или стилизации романтиков как таковых в молодой литературе практически не встречаются. Если ими и восхищаются, то не подражают (по выражению одного из исследова-

телей, классика «слишком грандиозна»<sup>28</sup>). Можно говорить скорее об эхе Мицкевича и Словацкого, чем о серьезном переживании их художественного опыта, о *цитате и аллюзии*, чем диалоге.

Отрицаются при этом не столько сам Мицкевич или Словацкий, которые просто выпали из круга активного чтения и переживания, сколько все еще подспудно навязываемый образец *не работающих сегодня клише*. Вспомним, что своего рода манифестом антиромантического бунта (не слишком, впрочем, бурного) молодых поэтов рубежа 1980–90-х годов стало стихотворение М. Светлицкого «Яну Польковскому» (1988):

Вместо того, чтобы сказать: у меня болит зуб, я  
голоден, одинок, мы с тобой, нас четверо,  
наша улица — они шепчут: Ванда  
Василевская, Циприан Камиль Норвид,  
Юзеф Пилсудский, Украина, Литва

Памятник при этом не столько ниспровергается (один молодой поэт признался, что даже готов поставить Словацкому вполне материальный «памятник на собственном садовом участке, но почему надо обязательно объявлять его пророком?»<sup>29</sup>), сколько просто используется в своих целях и по своему разумению.

Можно увидеть в этом и реакцию на «искаженную постромантическую речь», которая, по словам М. Янион, «потопом заливает Польшу» — «карикатуры мессианизма, окостеневшие модели поляка-католика, гротескные ритуалы исторической памяти, садомазохистские формулы польскости, в которых вместо «Бог-Честь-Отчизна» звучит «Травма-Истерия-Сентиментальность»<sup>30</sup>.

Другими словами, речь идет о формах и продолжительности активного, реального присутствия той или иной художественно-психологической системы прошлого в активном словаре языка современности. Этот вопрос касается не одного Мицкевича или Словацкого, таков, очевидно, удел всех классиков. Индивидуальна лишь продолжительность сохранения инерции.

Нельзя забывать о том, что оба поэта оказываются жертвами образования — Марцин Хамкало называет «образовательный контекст» их бытования в ментальности среднестатистического поляка «величайшим несчастьем, которое стало уделом этих поэтов»<sup>31</sup>, а Ю. Корнхаузер утверждает, что школа успешно инфантилизирует творчество поэтов<sup>32</sup>. Действительно, «Что сравнится со школой, когда речь идет о внедрении поклонения великим гениям!»<sup>33</sup>. Неслучайно в рамках года Словацкого даже был объявлен конкурс на урок, посвященный поэту. Учительница лица в Плоцке предложила школьникам дополнить список причин, «по которым мы любим Словацкого», начав его следующими вариан-

тами: Словацкий «умел дольше всех танцевать вальс», «восхищался костелами», «любил попкультуру — народные забавы, фейерверки», «посещал парижский анатомический театр», «успешно играл на бирже», «восхищался фонтанами Версаля и подсчитывал расходы на них». И наконец — «потому что, как сказал Юзеф Пилсудский, он был равен королям».

В той же речи 28 июня 1927 года — при захоронении останков Юлиуша Словацкого на Вавеле — Пилсудский утверждал, что «Словацкий жив, ибо умереть не может». Восемьдесят лет спустя поэт и критик К. Малишевский отмечает, что на вопрос, «жив» сегодня Словацкий или «мертв», ответить сложно. Безусловно живы его мифы — патриотический и трагически-неврастенический<sup>34</sup>, среднестатистическому же читателю достаточно формулы Гомбровича «Словацкий — был великим поэтом». Он цитирует «Гимн» и время от времени вспоминает, что Словацкий предсказал миру папу римского славянского происхождения.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 *Machej Z.* Mickiewicz, Słowacki i my. Wyniki ankiety. // Krasnogruda. 2000. № 11.
- 2 *Śliwiński P.* Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej. Kraków, 2002. S. 208.
- 3 *Czapliński P.* Mickiewicz, albo proza najnowsza wobec tradycji // Księga Mickiewiczowska. Patronowi uczelni w dwusetną rocznicę urodzin 1798–1998 / Pod red. Z. Trojanowiczowej i Z. Przychodniaka. Poznań, 1998. S. 467.
- 4 *Bagajewski A.* Mickiewicz wśród «klasycystów» i «barbarzyńców» // Kresy. 1999. S. 113.
- 5 Пер. И. Бунина.
- 6 *Гомбрович В.* Фердидурка // В. Гомбрович. Космос. СПб, 2001. С. 69–71.
- 7 *Teksty drugie.* 1998. № 5.
- 8 *Machej Z.* Op. cit. № 11.
- 9 *Teksty drugie.* 1998. № 5.
- 10 *Czapliński P.* Mickiewicz, albo proza najnowsza wobec tradycji. S. 471.
- 11 *Ibid.* S. 475.
- 12 *Czapliński P.* Ślady przełomu. O prozie polskiej. 197–1996. Kraków, 1997. S. 229.
- 13 Пер. С. Мар.
- 14 Пер. С. Мар.
- 15 См., например: *Czapliński P.* Mickiewicz, albo proza najnowsza wobec tradycji. S. 476–478.
- 16 *Balcerzan E.* Adam Mickiewicz — poeta XX wieku // Księga Mickiewiczowska. S. 374.
- 17 *Бродский И.* Труды и дни. М., 1998. С. 57.

- 18 *Bieńczyk M.* Terminal. W., 1994. S. 165.
- 19 *Bieńczyk M.* Tworki. W., 1999. S. 23.
- 20 Пер. В. Короленко.
- 21 *Bieńczyk M.* Tworki. S. 10.
- 22 Ibid. S.164.
- 23 *Przyboś J.* Linia i gwar.T. 2. Kraków, 1959. S. 44.
- 24 *Pilch J.* Spis cudzołożnic. Gdańsk, 1996. S. 125.
- 25 Пер. С. Свяцкого.
- 26 *Pilch J.* Op. cit. S. 83.
- 27 *Balcerzan E.* Adam Mickiewicz — poeta XX wieku. S. 376.
- 28 *Śliwiński P.* Op. cit. S. 225.
- 29 *Machej Z.* Op. cit.
- 30 *Janion M.* Niesamowita słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury. Kraków, 2006. S. 309.
- 31 *Machej Z.* Op. cit.
- 32 Mickiewicz i ja — pisarze o Mickiewiczu. J. Kornhauzer // Teksty Drugie. 1998. № 5. S. 172.
- 33 *Гомбрович В.* Фердидурка. С. 73.
- 34 *Maliszewski K.* Słowacki kaskaderem współczesności // Wiadomości. Jelenia Góra. 23 kwietnia 2009.

## Некоторые лексические и другие особенности поэтического языка Юлиуша Словацкого

А. Вежбицкая пишет о «понимании культур через посредство ключевых слов» (ср. соответствующее заглавие ее работы [Вежбицкая 2001]). Тем более ключевые слова поэтического дискурса какого-либо поэта, специфика их значений и лексической сочетаемости в его идиостиле (наряду с общеязыковым их употреблением) способствуют пониманию идеологии творца, характера направления, в русле которого он творил.

Лексикон Ю. Словацкого, одного из трех поэтов-пророков польского романтизма, явственно демонстрирует его принадлежность к вышеназванному направлению, манифестирует специфику его взглядов и идей, выражаемых в произведениях. Ключевыми для поэтики романтизма, представленного творчеством Ю. Словацкого, являются слова высокой «одухотворенной» интеллектуальной деятельности, лексика, связанная с выражением чувств и эмоций, сакральная лексика, погребальная терминология, определенная лексика цветообозначения и др. Так, из сакрально-духовной лексики — это в первую очередь слова  *duch*  и  *dusza*  во всем их семантическом многообразии. Приведем некоторые из этих значений:

- 'Божий дух'
- 'Дух/душа поэта'. Ср.: *To cały duch mój i cała krew moja, / Która na Polskę chce upaść — i spada* («Do Pani Joanny Bobrowej» [Słowacki 1976: 47]), ...  *płaszcz na moim duchu był nie wyżebrany*  («Testament mój» [Słowacki 1976: 43]), душа поэта уподобляется ангелу: *Mój duch — aniołem, co wszystko przemoże* («Tak mi, Boże, dopomóż» [Słowacki 1976: 49]), ср. также ангелоподобную душу Ангелли — alter ego поэта.
- 'Душа любого человека' и 'дух(и) как потусторонняя/ие (освобожденная/ые от тела — «*płaszcz*») сущность/ь, -и'. Ср.: *Dziś was rzucam i dalej idę w cień — z duchami; Jeżeli będę duchem, to się im pokażę* («Testament mój» [Słowacki 1976: 43–44]). Душа/дух уподобляются птицам ( *duch-sko-wronek*  «дух-жаворонок»,  *dusza-jaskółka*  «душа-ласточка» в стихотворении «*Los mię już żaden nie może zatrwożyć*»). Эти номинации соотносятся с народным представлением о переселении душ умерших в «птиц небесных» и подтверждают общеязыковое представление о «крылатости души», нашедшее отражение и у Ю. Словацкого: *odlecieć jak duch, gdy odlata*  (народно-фольклорное представление о птицах в связи с понятием душа/дух, см. [Славянские древности 4, 2009: 345–347]).

• ‘Душа/дух народа’ (обычно польского, но при этом поэт не отказывает в наличии души, например, и русскому народу). Ср.: *Wolności pieniem wzruszę/ Zimne granity Newy/ I tam są ludzie — i tam mają duszę* («Гимн» [Słowacki 1976: 13]).

Ср. знаменательное для поэта заглавие поэмы «Król-Duch». Перечисленными значениями отнюдь не исчерпываются семантика и словоупотребление лексем *duch/dusza* в поэтике Ю. Словацкого, которые требуют специального исследования.

К этому же тематическому пласту относятся ключевые лексемы и словосочетания *Bóg, krzyż, Chrystus, Golgota, anioł, kościół* (ср. у Ю. Словацкого образы «храм-страна» — Польша, «храм-материк» — Европа, а в «Ангелли» — «храм-человек»), *wieszcz/prorok, ofiara, ofiarowanie, zmartwychwstanie* (глаголы *zmartwychwstawać, zmartwychwstać*), *nieśmiertelny, żywot wieczny, krew chrystusowa* (и вообще *krwawy*; ср. модификацию библейской цитаты применительно к Польше — *Ojczyzna krwią i mlekiem płynna*, а также к поэту-мессии: *To cały duch mój i cała krew moja, która na Polskę chce upaść — i spada*), *szatan* и др. Ключевыми словами из области чувств и эмоций являются, в частности, лексемы *serce* «сердце» и *marzenie* «мечта». Ср. также постоянное функционирование в поэтическом дискурсе Ю. Словацкого однокоренной со вторым словом лексемы *mara* (мн. *mary*) «видение, призрак».

Из погребальной лексики у Ю. Словацкого особый смысл имеют слова *śmierć/zgon, cmentarz/smentarz, trup, proch(y), grób/mogiła, szkielet, kości (białe kości), trumna/truna, testament* «завещание» и др. К «патриотической» лексике относятся такие слова-понятия, как *ojczyzna, Polska* (ср. *Gdy w sercu Polska duchem urodzona/ Jak nimfa wstaje z perłowej kołyski, naród/lud* (ср. авторскую дефиницию поэмы «Бенёвский» как «национальной поэмы» — «*poemat narodowy*»)).

Символическое звучание приобретают у Ю. Словацкого номинации, связанные с обозначением всех оттенков красного (*czzerwony, szkarłatny, ognisty, krwawy*) и белого (*biały*, особую символику имеет прилагательное *blady*). Подчеркнем, что для ключевых слов важно в первую очередь не их общезыковое употребление, а смысл, вкладываемый в них поэтом.

Поэтика романтизма связана также с использованием народно-фольклорных мотивов, источников и лексем, что у Ю. Словацкого (в частности, в поэме «Бенёвский») отражено в употреблении украинизмов («ukraińskich słoweczek», по собственному определению поэта), как в апеллятивной (ср. *sereďnyj*), так и антропонимической лексике (ср. *Diwa, Sawa* в «Бенёвском», *Swityn* в «Короле-Духе»).

Третья особенность языка Ю. Словацкого, роднящая его с языком произведений А. Мицкевича (особенно его виленско-ковенского периода, подробнее см. [Ананьева 2007]) — это наличие в языке обоих поэтов-«кресовцев» так называемых «кресовизмов» (периферийных архаизмов,

генетических восточнославянизмов и др.). Среди «кресовизмов» представлены, в частности, русизмы, хотя у Ю. Словацкого отмечаются и не вошедшие в инвентарь лексических средств «польщизны кресовой» заимствования из русского языка, выполняющие функцию передачи локального колорита. Это могут быть и лексемы, не являющиеся генетически русскими (например, *kibitka*, *szaman*, *Ostiak*), но вошедшие в поэтический лексикон Ю. Словацкого непосредственно из русского языка.

Из перечисленных трех пластов мы подробнее остановимся на некоторых ключевых словах, связанных с идеей мученичества и мессианства Польши и польского народа, а также на некоторых «кресовизмах». При этом нами не рассматриваются русизмы, не функционирующие в «польщизне кресовой» (типа *góra poklonna*) в стихотворении «Duma o Waclawie Rzewuskim» или *szaman*, *Ostiak*, *posieleniec* в «Anhelli»).

К наиболее частотным ключевым словам, отражающим пронизывающую все творчество польских поэтов-романтиков идею мессианства Польши и польского народа, относятся следующие: субстантивы *zmarłychwstanie* «воскресение» и *wskrzeszenie* «воскрешение», глаголы *zmarłychwstawać* «воскресать», *wskrzeszać* «воскрешать», глагольное словосочетание *wstać na nowo*, синонимичное *zmarłychwstać* «воскреснуть», существительные *ofiara* «жертва», *ofiarowanie* «(по)жертвование, принесение в жертву», *krzyż* «крест», *trup* «труп», *proch* «прах», *trumna/truna* «гроб», *mogiła/grób* «могила», *krew* «кровь», *wieszcz/prorok* «пророк» (второе слово употребляется реже), глагол *prorokować*, прилагательные *krwawy* «кровавый», *nieśmiertelny* «бессмертный», *wieczny* «вечный», именное словосочетание *korona cierniowa* «терновый венец».

Современная Словацкая потерявшая независимость и потерпевшая поражение в Ноябрьском восстании Польша уподобляется «*trupny*», «*праху*», «*могиле*». Ср.: *Polska — «ludzi wielkich prochem»* [Słowacki 1976: 282]). Одной из причин («вин») «байронизма» (т.е. романтизма) Ю. Словацкого, по его словам, является наличие «*tych grobów, co się w Polsce mnożą*» [Ibid.]. Родина у поэта — «*to mojej matki grób zhańbiony*» («Ангелы стоют на родных полях» [Ibid: 46]). Одновременно «могилы» в родной стороне — это и образ желанной родины, к которой стремится душа поэта — изгнанника, пилигрима (ср. пушкинскую «любовь к отеческим гробам»). Выпущенная Шаманом из тела Ангелли (двойника поэта) его душа стремится на Родину: «*chciała powrócić do ojczyzny*» («Anhelli» [Ibid: 173]). Поэта не покидает вера в то, что «*Będziem żyć we własnej ziemi/ I we własnych spać mogiłach*» — «Гимн (Bogarodzico, Dziewico!)» [Ibid: 14].

С другой стороны, *trumna*, *sarkofag* могут быть и местом временного убежища для принесенного в жертву народа, который там сохраняется до момента своего «*zmarłychwstania*» (ср. фольклорный образ спящего до времени в горных пещерах воинства). Тогда «гроб» именуется «спасителем» («*trumna-zbawicielka*):

Piramidy, czy wy macie  
 Takie **trumny zbawicielki**,  
 Aby naród cały, wielki,  
 Tak na **krzyżu** [опять идея распятого на кресте  
 народа-мессии. — *H.A.*], w majestacie  
 Wnieść, położyć, uśpić cały  
 I przechować — na dzień chwały?  
 — Złóż tu naród, nieś balsamy,  
 Mamy takie **trumny**, mamy.  
 .....  
 Tak by każdy na dzień chwały  
 Wrócił w kraj, choć **trupem** cały?

[Słowacki 1976: 29, 28]

Польский народ, уподобляемый Христу (как и сама Польша), несет на себе его символ — «терновый венец»: *Anioły stoją na rodzinnych polach/ I chcąc powitać lecą w nasze strony,/ Ludzie schyleni w nędzy i w niedolach/ Cierniowymi się kłaniają korony* [Słowacki 1976: 46].

Помимо обычного словоупотребления, относящегося к Христу, в поэтике Ю. Словацкого лексемы *zmartwychwstanie*, *zmartwychwstawać* и их синонимы (*wskrzeszenie*, *wstać na nowo*) относятся к номинации страны (в первую очередь, к хорониму «Польша», но не только), ее представительных учреждений, сочетаются со словами *naród/lud*, сформировавшимися как понятие в идеологии романтизма, а также с конкретными названиями народов (поляки, американцы).

Главным образом «*zmartwychwstanie*» относится к Польше, которая, как и ее столица Варшава, потопленная в крови после поражения Ноябрьского восстания, уподобляется распятой жертве, Христу. Ср. строки из стихотворения 1838 г. «*Ofiarowanie*» («Жертвоприношение»):

U nóg twych kładę: o żałośna wdowo  
 Polskiego ludu! O Matko w żałobie  
 Tych, co śpią w **krwawym** pochowani **grobie**,  
 I tych — co wierzą, że **wstaniesz na nowo**  
 [синоним *zmartwychwstasz*. — *H.A.*];  
 O! ty gotowa **twą krew chrystusową**  
 Rzucić na twarze wąpiące i blade,  
**WARSZAWO!** tę pieśń ci pod nogi kładę  
 I **nóg skrwawionych twoich** sięgam głową.

[Słowacki 1976: 40–41.]

Польша — дочь Бога и сестра Христа, как и ее брат, принесенная в жертву:

Jesteś córką Boga  
 I siostrą jesteś Ukrzyżowanego.  
 Ciebie się żadna trucizna nie imie;  
 Krzyż twym papieżem jest — twa zguba w Rzymie!  
 («Beniowski» [Słowacki 1976: 282].)

Пример с сочетаемостью глагола *zmartwychwstawać* с хоронимом *Polska* из уже упоминавшегося стихотворения «Rozmowa z piramidami»:

Gdzie bym złożył mego ducha,  
 Ażby Polska zmartwychwstała?

Ответ пирамид указывает на бессмертие духа польского народа:

— Cierp, a pracuj! i bądź dzielny,  
 Bo twój naród nieśmiertelny!  
 My umarłych tylko znamy,  
 A dla ducha trumn nie mamy.

[Słowacki 1976: 29.]

Существительное *zmartwychwstanie* сочетается и с номинацией главного органа польского государства и, следовательно, символа государственной независимости — парламента (сейма):

I w zmartwychwstanie sejmu pod Herodem  
 Obieranego, co jest bardzo śmiesznym  
 Ciałem i będzie najlepszym dowodem  
 Ciało zmartwychwstania, fenomenem wskrzesznym.  
 Na końcu dodam, o przyszłość bezpieczny,  
 Że w tego sejmu — wierzę żywot wieczny.  
 («Beniowski» [Słowacki 1976: 369].)

Субстантив *zmatrwychwstanie* и глагол *zmartwychwstawać* сочетаются и с лексемами *naród/lud*. В «Anhelli» рыцарь, появляющийся у трупа Ангелли с хоругвью, на которой «*trzy ogniste litery paliły się*», призывает Ангелли пробудиться и встать в ряды солдат — борцов за свободу, восклицая: «*Oto zmartwychwstają narody. Oto z trupów są bruki miast!*» — «Anhelli» [Słowacki 1976: 198]. В «Гимне» («Hymn Bogarodzico, Dziewico!») читаем: «*Oto ludu zmartwychwstanie*» [Słowacki 1976: 14]. *Zmartwychwstanie, wskrzeszenie* относится, как мы уже отметили, не только к Польше и польскому народу, но вообще к народам, стремящимся к свободе, например, к сражающемуся за независимость от Англии американскому народу: *na głos Waszyngtona/ Zmartwychwstał Amerykanin* — «Oda do wolności» [Słowacki 1976: 10].

Поэт, как правило, уподобляется пророку, предсказывающему приход мессии («*zmartwychwstanie Polski*», освобождение народов). Он именуется ключевым словом *wieszcz* (реже *prorok*, глагол *prorokować*), которым Ю. Словацкий называл и себя, и А. Мицкевича (например, в «Бенёвском», где представлена заочная полемика «певца Иквы» с «певцом Немана», заканчивающаяся примирительной финальной строфой незаконченной «национальной поэмы»: *Bądź zdrow! — A tak się żegnają nie wrogі, / Lecz dwa na słońcach swych przeciwnych — Bogi* [Słowacki 1976: 373]).

Примеры контекстов со словами *wieszcz*, *prorok*, *prorokować*, которые поэт относит к себе: *Narody ziemskie! — Kiedy was porwą/ Gdy stracic nadzieję / Słuchajcie wieszczów — byście wiedzieli, co każą* — «*Ułamki*» [Słowacki 1976: 37]; *Po ustach moich węgiel położył czerwony, / Obrócił na północ twarzą/ I kazał prorokować hymn wrący, szalony* [Ibid.]; *Lecz dla innych wieszczów ta bez twarży/ Walka* — «*Beniowski*» [Słowacki 1976: 285]. Поэт пишет о критиках, которые «*w tym żyją, co ząb ich uchwyli/ Na pięcie wieszczą*».

Слово *wieszcz* настолько вошло в поэтический лексикон Словацкого, что употребляется у него как компонент сравнения, определяющего поведение Бенёвского по отношению к Анеле, которая слышит, что «*nie jak wieszcz lub astronom kochanek wita ją — lecz jak ekonom*» [Słowacki 1976: 291].

Но поэт и сам нередко уподобляется мессии, который благодаря возродившейся («воскресшей») в нем вере «воскресает» сам и «воскрешает» тех, чья душа не умерла и кто не утратил веры в воскресение. Позволим себе привести почти целиком особо значимое в этом отношении стихотворение Ю. Словацкого «*Tak mi, Boże, dopomóż*», выделяя в нем, помимо номинаций воскресения и воскрешения, и другие ключевые для поэтики Ю. Словацкого слова.

Idea wiary nowej rozwinięta,  
W błysnieniu jednym zmartwychwstała we mnie  
Cała, gotowa do czynu i święta;  
Więc niedaremnie, o! nienadaremnie  
Snu śmiertelnego porzuciłem łożę.  
Tak mi dopomóż, Chryste Panie Boże!

.....  
Za to spokojność już mam i mieć będę,  
I będę wieczny — jak te, które wskrzeszę —

.....  
Jest to w godzinie wielkiej zmartwychwstania  
Szmer kości, który na smentarzach słyhać.  
Lecz się umarłych zgrają nie zatrwożę.  
Tak mi dopomóż, Chryste Panie Boże!

.....  
Drugi raz pokój dany jest na ziemi  
Tym, którzy miłość mają i ofiarę...

.....  
 Na reszcie **trumien** — Ja — pieczęć położę.  
 Tak mi dopomóż, Chryste Panie Boże!

.....  
 Z pokorą teraz padam na kolana,  
 Abym wstał silnym **Boga** robotnikiem.  
 Gdy wstanę — mój głos będzie głoseм **Pana**,  
 Mój krzyk — ojczyzny całej będzie krzykiem,  
 Mój **duch** — **aniołem**, co wszystko przemoże.  
 Tak mi dopomóż, Chryste Panie Boże!

[Słowacki 1976: 48–49.]

Определение *wieszcz* относится и к Шаману в «Ангелли», который, как и поэт-мессия, занимается *woskreszeniem* людей: *A ty nie proś mnie więcej, abym wskrzeszał tych, którzy śpią i odpoczywają* — «Anhelli» [Słowacki 1976: 171].

Христу (мученику) уподобляется и исторический персонаж, с которым поляки связывали свои надежды на освобождение отчизны, — Наполеон Бонапарт: *Raz ostatni hetmanisz ty roty/ I zwyciężysz — lecz zwycięstwem Golgoty* — «Na sprowadzenie prochów Napoleona» [Słowacki 1976: 42].

Рассмотрим региональные особенности поэтического дискурса Ю. Словацкого. Материал «кресовизмов» (большинство из которых отмечается и у А. Мицкевича) мы распределили по уровням: фонетические явления, лексико-фонетические особенности, морфонологические явления, лексико-морфологические черты, морфологические «кресовизмы», словообразовательные особенности, синтаксические и некоторые лексические регионализмы. Значительная часть этих региональных особенностей отмечается в современных польских периферийных говорах.

### Фонетические особенности

- Смешение *o* и *ó* (*u*).

Постоянно *o* представлено в лексеме «боль» (литер. *ból* — *bólu* и т.д.): *Wiem, o jakiej godzinie wraca bolu fala* — «Rozłączenie» [Słowacki 1976: 26]; *On może wśród bolów ostatnich zgryzoty/ Pamiętał, że dzieci zostawiał sieroty* — «Duma o Waclawie Rzewuskim» [Słowacki 1976: 24]. В поэме «Beniowski» только дважды употребляется лексема *ó* (*ból*), при этом один раз в цитате из А. Мицкевича.

Постоянно *ó* представлено в *ostróżny*, *ostróżnie* (и в стихах, и в «Ангелли» — *Stąpaj tu ostróżnie* [Słowacki 1976: 175]). Ср. рифмы *życzenia próżne* — *stworzenia ostróżne* — «Beniowski» [Słowacki 1976: 282], *Nymfa... / Ostróżnie sączy dzbanem* — «List do Aleksandra H[ołyńskiego]» [Słowacki 1976: 32]. Ср. также *dóm* (*Ten wypadek dóm cały napętnił żałobą* — «Godzina myśli» [Słowacki 1976: 132]), *korónki* (*W czarne brabantkie*

*korónki ubrana* — «Paryż» [Słowacki 1976: 19]), *półowa* и *półowica* (*A gdy się w drogi zatrzyma półowie* — «Beniowski» [Słowacki 1976: 299], *przez półowę/ Już spał* [Ibid.: 307]), *w dwie wielkie półowy* — «Godzina myśli» [Słowacki 1976: 123], *na półowicy* — «Anhelli» [Słowacki 1976: 194]), рифмы *zabojcze* — *ojcze*, *proba* — *podoba* [Słowacki 1976: 42], *spróbować* (ср. *spróbuj* — «Król-Duch» [Słowacki 1976: 410], *spótczeństwo* в «Anhelli» [Słowacki 1976: 193]), *stoletni tokaj* — «Duma o Waclawie Rzewuskim» (*Wniósł toast nadziei stoletnim tokajem* [Słowacki 1976: 22]), *bogobojnie* в «Anhelli» [Słowacki 1976: 193]. Колебания в огласовке (o и ó) представлены в формах: *podniosłszy*||*podniósłszy* — «Anhelli» [Słowacki 1976: 176, 177], *spojrzał*||*spójrzał* (ср. *spójrzał* — «Oda do wolności» [Słowacki 1976: 8]) и *spojrzał* — «Hymn (Bogarodzico, Dziewico!)» [Słowacki 1976: 13].

- Переход *é* > *i(y)*.

На произношение *é* < *ē* как *i(y)* указывают рифмы типа *robotnicy* — *święcy* — «Beniowski» [Słowacki 1976: 285], *przewodniczka* — *świeczka* [Ibid.: 289], *cieśni* — *wcześniej* [Ibid.: 296], *dopiero* — *mirra* — *lira* [Ibid.: 399], *o niej* — *woni*, *słoneczniej* — *dzwoni* — *najwieczniej* [Ibid.: 299], *najwięcej* — *tysięcy* — *najprędzej* [Ibid.: 304], *tysięcy* — *najprędzej* — «Ułamki» [Słowacki 1976: 38]. Постоянно отмечается рифма *myśli* — *kryśli* — «Oda do wolności» [Słowacki 1976: 12], «Do Michała Rola Skibickiego» [Słowacki 1976: 17].

### Лексико-фонетические особенности

- Удвоенное *n* в лексеме *szklanny* (и в стихах, и в «Anhelli») — ср.: *oczy ich jakoby szklanne* — «Anhelli» [Słowacki 1976: 194], *Sadzawka była bowiem szklanna* — «Beniowski» [Słowacki 1976: 313]

- Носовой *ę* в корне глагола *mieszać* → *mięszać* и его производных (периферийный архаизм).

- Твердость *sz* перед мягким согласным: *wisznia* (*Gdy tak marzył — to wisznie i kwiaty ogrodu* — «Godzina myśli» [Słowacki 1976: 128]), в глаголе *ślać* и производных от него (*i na okolice/ Rozeszle wonie* — «Beniowski» [Słowacki 1976: 283]).

- Твердость *z* в лексеме *żrenica* (ср. *strzelna/ Nie była swymi żrenicami* — «Beniowski» [Słowacki 1976: 293]).

- Мягкость согласного *s* перед суффиксом прилагательного *-ni* в адъективах, соотносящихся с существительными на *-ość*, *-eść*: *miłośny*, *żałośny*, *boleśny*, *litośny*. Примеры: *rzeczy boleśnych* — «Anhelli» [Słowacki 1976: 168], *ludzi litośnych* [Ibid.: 180], *Ale me serce jest miłośnym szpiegiem* — «Beniowski» [Słowacki 1976: 294].

- Наличие *ś* в лексеме «взять»: *wziąć* (*wziąć dziecinę* — «Anhelli» [Słowacki 1976: 174]), *wziąć za brata* [Ibid.: 189].

- Колебания *s-ś* в формах глагола *spać* перед мягким *p*: *spiący*, *spiącymi*, *spią*, *spijcie*, *nie spij* и *uśpił* — «Anhelli» [Słowacki 1976: 167, 169, 171, 175, 185 и др.].

### Морфонологические особенности

- Постоянное употребление форм на *-ija/-yja, -ij/-yj* в словах типа *linia, milion: milijony, linija, misyjonarz, lilija* и под. (периферийный архаизм).
- Отсутствие *o* в 3 л. ед.ч. наст.-буд. вр. глагола *wynieść (wyniesą — gdzie są — «List do Aleksandra H[o]łyńskiego»*) [Słowacki 1976: 36]). Пример единичен (ср. *przyniosą* и др.). Особенность юго-восточной разновидности польских периферийных говоров.

### Лексико-морфологические особенности

#### 1. Имя существительное

- Не соответствующее общепольскому распределение флексий род.п. ед.ч. *-a/-u* в существительных мужского рода: *do szpitalu* (ср. рифмы: *pośmiertnego żalu — do szpitalu — «Beniowski»*) [Słowacki 1976: 284], *do tańcu (Młoda Maria do tańcu każe stroić lutnie — «W sztambuchu Marii Wodzińskiej»*) [Słowacki 1976: 25]).
- Формы предл.п. ед.ч. существительных м.р. *dom, syn* с окончанием *-e: w domie, o domie, o synie* (ср. в «Anhelli»: *Myśląc o synie*) [Słowacki 1976: 197]).
- Деперсонализированный имен. п. мн.ч. существительных со значением мужского лица (*Polaki, konfederaty, no Kozacy*). Деперсонализация связана с традициями Просвещения, но одновременно поддерживается региональной особенностью периферийного польского диалекта, в котором отсутствует категория мужского лица. Деперсонализированные формы более «операционабельны» при версификации.

#### 2. Местоимение

- Форма притяжательного местоимения *go* (вместо *jego*): *ręka go syna — «Na sprowadzenie prochów Napoleona»*) [Słowacki 1976: 42].
- Полная форма местоимения *on* дат. п. ед.ч. вместо краткой (нейтральной): *A myślę tu postawili jemu ten krzyż drewniany — «Anhelli»*) [Słowacki 1976: 179].
- Имен. п. ед.ч. ср.р. указательного местоимения *to — te* (и числительное *jedne*): *te słońce, te miejsce, jedne dzieciątko — «Anhelli»*) [Słowacki 1976: 167, 191, 172].

#### 3. Глагол

- Флексия 1 л. мн.ч. презенса *-m* (периферийный архаизм). Представлена главным образом в стихах — в версификационных целях (ср. в «Anhelli» употребляются формы 1 л. мн.ч. на *-my: prosimy, weselemy się* и т.д.). Примеры форм с окончанием *-m: widzim (Wolności widzim anioła — «Oda do wolności»*) [Słowacki 1976: 12]), *będziem (Będziem żyć we własnej ziemi — «Hymn (Bogarodzico, Dziewico!)*)» [Słowacki 1976: 14]). Ср. рифмы *wysieczem — mieczem — «Do Michała Rola Skibickiego»*) [Słowacki 1976: 15].

- Претеритальные формы без личных окончаний. Пример 2 л. ед.ч. м.р.: *Lecz ty wyjeżdżał? gdzie?* — «Beniowski» [Słowacki 1976: 295]. В этом же контексте употребляется и обычная форма с личным окончанием: *Gdzieś ty jechał?*

### Словообразовательные особенности

- Наличие в номинациях невзрослых существ суффиксов *-ątko* и *-ę*, характерных для современных юго-восточных периферийных польских говоров и связанного с ними малопольского диалектного ареала (в отличие от северо-восточной разновидности «польщизны кресовой», для которой характерны форманты *-ak* и в еще большей степени *-uk*). Ср. примеры из «Anhelli»: *szczęniętka, dzieciątko, dzieciątkom, ptaszęta — ptasząt, wnucząt* и т.д.

- Наличие в наречиях форманта *-o* (а не *-e*): *leniwo* (постоянно в «Anhelli», например: *I obejrzał sie duch jasny na wołanie dziecka i powracał leniwo po złotej fali* [Słowacki 1976: 173]).

- Префикс аблативности *u-*: *uleciał w ciemność północy; ujeżdżał*.

### Синтаксические особенности

Из синтаксиса словосочетания отмечается характерная для юго-восточных периферийных говоров особенность — употребление род.п. мн.ч. с числительным *dwie*: *dwie głów* (*Porównywałem dwie głów* — «Król-Duch» [Słowacki 1976: 395]).

### Лексические особенности

Например, известные «польщизне кресовой» русизмы *turma, pop, czerep* (ср. *I razem bomb tysiąc zaryło się w stepy/ Rozpękle wręcymi ciskały czerepy* — «Paryż» [Słowacki 1976: 23]), *nezabudki* (в «Бенёвском»), *Sybir* (в «Anhelli»). Восточнославянизмы (в том числе русизмы) используются обычно для передачи локального колорита.

Таким образом, региональные особенности, по всей видимости, свойственные идиолекту самого Ю. Словацкого, использовались по большей части в целях версификации (рифмы, отражающие специфические особенности вокализма, флексия 1 л. мн.ч. наст. — буд. вр. *-m*). Деперсонализованные формы имен. мн. и тем более вин. мн. имен существительных с семантикой мужского лица (что также отмечается в поэтическом дискурсе Ю. Словацкого) тоже служили целям версификации (ср. *komnaty — konfederaty* — «Beniowski» [Słowacki 1976: 309], *oba litewskie biskupy — oba trupy* [Ibid.: 304]). Региональные формы и лексемы могут использоваться для передачи локального колорита (например, в «Anhelli»).

Итак, исследование ключевых слов, их значений и лексических связей позволяет не только понять специфику поэтического языка творца, но и на субстанциональном уровне выявить особенности его идеологии и мировоззрения.

## ЛИТЕРАТУРА

Ананьева 2007 — *Ананьева Н.Е.* Язык А. Мицкевича и польские периферийные говоры// Адам Мицкевич и польский романтизм в русской культуре. М., 2007.

Вежбицкая 2001 — *Вежбицкая А.* Понимание культур через посредство ключевых слов. М., 2001.

Славянские древности 4, 2009 — *Славянские древности. Т. 4.* М, 2009

Słowacki 1976 — *Słowacki J.* Wiersze i poematy. Wybór. Warszawa, 1976.

## Литовские контексты творчества Юлиуша Словацкого

Проблема художественно–эстетических связей творческого наследия Ю. Словацкого с Литвой очевидна на нескольких уровнях. Важен биографический план. В этом крае прошло детство поэта, его лучшие юношеские годы, принесшие первые литературные взлеты и первую любовь. Словацкий получил в Литве блестящее по своему времени образование, окончил в 1828 г. юридический факультет Вильненского университета. Поэт был непосредственно связан с Вильно до своего отъезда в 1829 г. в Варшаву. Однако во всем его художественном творчестве присутствует литовский ментальный фермент, дающий о себе знать как открыто, в сентиментальных воспоминаниях в многочисленной корреспонденции, так и в своеобразном шифре, глубинных структурных пластах его поэтики.

Известные польские исследователи творчества автора «Кордиана», Алина Ковальчикова и Збигнев Судольский, акцентируют оригинальную мысль о том, что в художественных произведениях Словацкого нашли свое воплощение изысканность вильненской сакральной архитектуры, искусство барокко: доминирование контрастов света и тени, отблески серебра и золота, отход от классической гармонии в сторону гротеска и ассиметрии. К юношескому, связанному с пребыванием в Вильно периоду относятся поэтические опыты Словацкого, которые можно рассматривать как яркие страницы духовной биографии глубоко впечатлительного поэта. Будущий автор «Бенёвского» был эстетически зависим в это время от европейской романтической традиции (Ламартин, Мур), а также часто вводил в собственное творчество связанные с локальным контекстом мотивы.

Словацкий романтически поэтизирует ландшафт Вильно и красоту природы Литовского края. Он создает цикл из четырех сонетов, где лейтмотивом является тема неразделенной любви поэта к Людвике, дочери известного в Вильно профессора-биолога Енджея Снядецкого. Автор использует в этом произведении типичный набор условных романтических топосов, лирических аккордов, где под словом «Лаура» скрыто имя конкретной возлюбленной:

Под ранней стужею цветок лесной поник.  
Шумит холодный вихрь, опавший лист взметая.  
Дуб — весь коралловый, береза — золотая.  
И в сердце ласточки осенний страх проник.

Куда лететь? Пора!.. Лишь сердце — проводник.  
 Пора и нам лететь — тоска твердит глухая.  
 Гнездо постыло ей. Вот, крылья отряхая,  
 Вспорхнула, вынеслась, летит — и скрылась вмиг.

Вернется ласточка, соскучась на чужбине,  
 Весна потянет вновь ее в возвратный путь,  
 Но не найдет ли смерть она в морской пучине?

Лаура! От тоски на юг бегу я ныне.  
 Вернусь ли? Отдохну ль, склонясь к тебе на грудь?  
 Напрасная мечта! — Прости! Но не забудь!<sup>1</sup>

В Вильно Словацкий пережил и глубокое потрясение, вызванное самоубийством его гимназического друга, одаренного исключительными способностями ориенталиста, готовящегося к дипломатической службе в Каире — Людвика Шпицнагеля. Воспоминания об этой дружбе, молодости, драматизм последующих событий нашли свое отражение в созданной в 1832 г. поэме «Час раздумий»:

[...] В литовском городе, в старинной школьной зале,  
 Сошлись два мальчика, не сходные с толпою.  
 Телесно хрупкие, умом они блистали,  
 Питомцы гордости, соперничали двое.  
 Попроше младший был, он меньше выделялся,  
 Вздыхалась грудь его от тяжкого дыханья,  
 Густой поток кудрей к плечам его ласкался,  
 Как кольца черного тяжелого сиянья.  
 Причесаны они рукою нежной были;  
 Таил в своих кудрях он женственности блески,  
 И, хрупкость девичью приметивши в подростковке,  
 «Безвременно умрет он!» — люди говорили.  
 «Нет!» — улыбалась мать. Однако в час унынья  
 Предчувствия росли, смущая и тревожа.  
 Задумывалась мать и, говоря о сыне,  
 Не смела вымолвить: «Да будет воля божья!»  
 Не слишком рано ли зажглось познания пламя  
 В ребяческих очах? Сведет оно в могилу!<sup>2</sup>

Данное произведение, своего рода мечтательно-поэтическую сублимацию впечатлений периода ранней юности, можно отнести, как считает М. Страшевская, к одному из великолепнейших исследований души во всем европейском романтизме<sup>3</sup>. Не без влияния Шпицнагеля появилась в творчестве Словацкого и восточная проблематика.

Впоследствии, в изгнании, память поэта будет регистрировать мельчайшие подробности пережитых в Литве впечатлений. Уже с перспективы времени в одном из писем к матери из Женевы (18 декабря 1834 г.), составляющих дневник, насыщенный романтизмом *journal in time*, Словацкий замечает: «Зима у нас в нынешнем году суровее прежних. Три дня тому назад выпал снег. Я, как ребёнок, радовался, увидев белую землю и запорошенные ели перед моими окнами; а вместе с тем сердце щемила грусть, в голове теснились всякие воспоминания, и упорнее всего вспоминалось последнее рождество, когда я еще учился в университете. Чудилось, что я опять под звон Колокольников подкатываю к крыльцу яшунского дома... Я вышел в сад и стал бросать снежки, словно хотел засыпать снегом прошлое»<sup>4</sup>.

Тема Литвы является одним из определяющих мотивов зрелого творчества поэта, конституирующей составляющей его поэтики. Большое художественное значение имеет в данном аспекте поэма «Миндовг». К образу Миндаугаса, важного для историософии первого литовского короля, ранее обращался Мицкевич в примечаниях к поэме «Гражина». Словацкий дает в произведении объемную объективную картину истории Литвы без неизбежной, доминировавшей в иных интерпретациях идеализации прошлого.

Литовская проблематика выступает в драме «Горштынский», предвосхищающей своей проблематикой «Кордиана». Словацкий обращается здесь к событиям национального восстания 1794 г. в Вильно под предводительством Якуба Ясинского. Центральный персонаж произведения — юноша из магнатской семьи Щенсны, сын казненного за предательство литовского гетмана Коссаковского. Определяющей чертой главного романтического героя становится гамлетовская раздвоенность, проблема выбора между «своими» и «чужими». Литовская проблематика вводится в данной ситуации в более универсальный, экзистенциальный контекст.

Суггестивно выступает *couleur locale* в поэме Словацкого «Гуго». Он ощутим как в воспроизведении исторического прошлого Литвы, так и в поэтизации литовского пейзажа. Заслуживает внимания в этом романтическом произведении описание еще не существовавшего в XIV в. замка в Тракай, образ которого возник под влиянием впечатлений поэта от путешествия по окрестностям Вильно во время пасхальных каникул в марте 1828 г.:

[...] К Трокскому замку в доспехах из стали  
Мчались два всадника до темноты...  
Поздно, уже перед самою ночью,  
Замок Ягеллы предстал им воочью.  
Рыцарь сказал: «Здесь Кейстутов столица,  
Не оглядеть их владений лесных.

В башне — их капище — вечно клубится  
 Жертвенный дым от кадил золотых.  
 И золотые у идолов лица —  
 Блещут глаза из алмазов на них —  
 Трокского замка на синем просторе —  
 Видишь твердыню у Трокского моря»<sup>5</sup>.

Связанные с Литвой мотивы ощутимы в «Песни литовского легиона», а также в поэме «Бенёвский» (образ литовца Борейши). *Conleur locale* наполняет художественное пространство и незавершенного произведения «Пан Тадеуш», находящегося в интертекстуальных связях с шедевром Мицкевича. Живописность литовского ментального пейзажа может передать лишь оригинал:

Wszystko zamarło do czasu.  
 Z daleka ciemna wstęga sosnowego lasu  
 Ściemniała, widać przez las błękit bitej drogi,  
 Wiatr przez nią leci, sosny jak litewskie bogi  
 Chwieją się, jodły siedzą, śniegiem przywalone,  
 Gdzieniegdzie drzewko ścięte jak cegły czerwone  
 Poukładane w stosy, inne do trójnogów  
 Podobne... jak ołtarze dawnych Litwy bogów,  
 Czerwienią się po lesie osmętnione mgłami  
 I sosen tak nakryte liściami — jak chmurami.  
 O zimo! twoją piękność smętną, ucieszenie  
 Lasów i rzadkie słońca złotego promienie  
 Czuję dziś na kształt czaru i na kształt uroku,  
 Bom w życiu przyszedł na tę smętną porę roku,  
 Która wszystko ucisza i pod śniegiem chłonie;  
 Z miłością bym więc ciche zamieszkał ustronie,  
 W okrąg którego puszcza czerni się bezbrzeżna,  
 A nad nią we mgłach błyszczący Matka Boska Śnieżna»<sup>6</sup>.

Локальные мотивы творчества Словацкого наложили следы на рецепцию его творчества в Литве<sup>7</sup>. Переводы произведений поэта появляются в конце XIX в. Томас Астремаскас переводит в 1899 г. фрагменты его популярнейшей среди литовцев драмы «Миндовг», публикует их в выходившем в США еженедельнике «Надежда» («Viltis»). Полностью произведение было переведено на литовский язык Винчасом Кудиркой в 1900 г. Данный перевод считается конгениальным<sup>8</sup>. Драма «Миндовг» в переводе Кудирки была впервые поставлена на сцене в 1905 г. в Петербурге силами любительского театра, в труппу которого входили в основном студенты различных учебных заведений российской столицы. Инициатором данной постановки был Казимерас Буга, в будущем

основоположник баллистики в Литве. Другое не менее значимое представление драмы на сцене, уже в Вильно, было осуществлено в 1908 г. в местном любительском театре. В числе положительных рецензий на данную постановку следует отметить отзыв классика литовской литературы Жемайте, похвалившей блистательную игру актеров<sup>9</sup>.

Однако звучали и противоположные оценки и голоса, как, к примеру, рецензента газеты «Виленское слово» («Vilniaus žodis»), подчеркнувшего, что на литовской сцене еще нет настоящего театра, актеры же стараются показать прежде всего себя и думают лишь о том, чтобы публика постоянно вызывала их на бис<sup>10</sup>.

Следует отметить, что драма «Миндовг» впервые была поставлена в Литве на польском языке осенью того же 1908 г. профессиональным театром под руководством Нуны Млодзеевской. Рецензию написал Людас Гира, который предпочтение отдал именно литовскому спектаклю<sup>11</sup>. Нельзя обойти вниманием и литовские театральные постановки драмы «Миндовг», реализованные в Латвии — в Риге (1908 г.) и Лиепae (1912 г.)<sup>12</sup>.

Драма «Миндовг» ставилась на литовской сцене еще раз 15 февраля 1923 г. в Каунасе, уже в новых политических условиях. Критика не пощадила спектакля, а сам факт премьеры в канун Дня независимости Литвы расценивался как вызывающий. Адомас Якштас подчеркивал, что «постановка драмы „Миндовг“ соответствует ситуации так, как похоронный марш во время свадьбы»<sup>13</sup>. Объективный взгляд Словацкого на прошлое Литвы не соответствовал господствовавшей в то время тенденции идеализации истории государства.

Среди сценических интерпретаций произведений Словацкого на вильненской сцене начала XX в. выделялись постановки на польском языке. В мае 1907 г. ставилась «Балладина», сложное для сценического воплощения произведение в силу его уникальной живописности, реалистичности и романтичности, а также взаимопересечений гротеска, иронии и трагизма. Сохранился отзыв об этом спектакле Войцеха Барановского, в котором читаем: «Успеху „Балладины“ на нашей сцене способствовала ее фантастичность. Она как бы окутывала зрителя легким туманом, отделяющим действительность от мечты, и в этом тумане тот покидал представление, которое следует назвать великолепным. Декорации были так превосходны, что позавидовать Вильно могла бы любая сцена»<sup>14</sup>.

Другое представление того же театра под руководством Н. Млодзеевской, но уже в сотрудничестве с художником Фердинандом Рушчицом — спектакль «Лилла Венета». Перед постановщиками этой мистической трагедии на сцене стояла трудная задача. Оригинальная по своей структуре «Лилла Венета», включавшая в поэтику элементы греческой, германской, скандинавской и кельтской мифологии, была важным шагом в сторону синкретизма культуры. Премьера состоялась

12 июня 1909 г., представление было начато в восемь часов вечера и продолжалось до трех часов ночи. Современники увидели в нем события и эксперимент в духе Великой реформы театра XX века.

Иначе выглядит оценка данного спектакля с перспективы времени: «И весь этот стаффаж — это наполнение (а может и переполнение) подробностями, это сценически шокирующее количество образов является свидетельством современного мышления о театре? Вероятно нет. Артист был сильно связан с эстетикой XIX в., традицией историзма. Спектакль удивил вильнян, ибо ранее никто так не заботился о пластической стороне представления... Сценографические достижения Рушчица не представляются с сегодняшней перспективы эпохальными... Это скорее всего продолжение линии Выспяньского»<sup>15</sup>.

На литовский язык «Лилла Венета» была переведена в 1923 г., а «Балладина» в 1929 г. Пьесы не ставились на сцене, критика обошла вниманием и переводы, которые лишь много позднее были оценены литературоведением Литвы как высокохудожественные<sup>16</sup>.

В ряду других произведений Словацкого, переведенных на литовский язык, следует назвать сокращенный вариант поэмы «В Швейцарии» (1914), поэму «Ангелли» (1923). Лирика переводилась редко. После 1930 г., в независимой Литве, Словацкий практически не издавался, так как негативные политические отношения с Польшей давали о себе знать и в области культуры.

Интерес к Словацкому возобновился лишь после Второй мировой войны. Так, в связи со 150-летием рождения поэта журнал «Победа» (Pergalė) поместил следующие его произведения, переведенные на литовский язык: «Кулит», «Гроб Агамемнона», «Проклятие», «Мое завещание». В 1959 г. в Вильнюсе выходит на литовском языке сборник произведений Словацкого под редакцией А. Жукаускаса и Э. Матузавичюса, в который вошли 53 лирических стихотворения, поэмы «Гуго», «Час раздумий», «Отец зачумленных». Названный поэтический сборник в течение долгого времени пользовался в Литве большой популярностью.

Однако следует подчеркнуть, что количество переводов в реалиях Литвы не может быть показателем известности того или иного польского автора. Литовская интеллигенция, известные писатели знали польский язык. Приведем лишь некоторые факты. Антанас Баранаускас вспоминал, что в молодости Словацкий был его любимым поэтом<sup>17</sup>. Другой классик литовской литературы, Майронис, открыл для себя Словацкого в гимназии и читал его произведения в оригинале<sup>18</sup>. В дневниках, воспоминаниях многих других литовских писателей Словацкому отводилось особое место.

Очевидны также и следы перцепции наследия Словацкого в литовской литературе. Заметны интертекстуальные связи с его поэтикой в повести «В старом поместье» Шатриос Раганы. Под воздействием Словацкого в 1935 г. Винцас Мицкевичюс-Креве создал драму «Смерть

Мендога». Он же, будучи профессором Каунасского университета, опубликовал также по сути первое исследование о польском поэте на литовском языке — «Творчество Словацкого» (1929 г.).

С перспективы сегодняшнего дня связи наследия автора «Кордиана» с Литвой являются важнейшей составляющей частью интерпретации его поэтики.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 *Словацкий Ю.* Избранные сочинения. Т. 1. М., 1960. С. 53. Пер. В. Левика.
- 2 Там же. С. 310. Пер. Л. Мартынова
- 3 *Straszewska M.* Romantyzm // *Literatura polska od średniowiecza do pozytywizmu* / Pod red. Z. Jakubowskiego. Warszawa, 1975. S. 411.
- 4 *Словацкий Ю.* Избранные сочинения. Т. 2. М., 1960. С. 585. Пер. М. Абкиной.
- 5 Там же. Т. 1. S. 243. Пер. А. Гатова.
- 6 *Słowacki J.* Dzieła / Pod red. J. Krzyżanowskiego. T. IV. Wrocław, 1959. S. 160–161.
- 7 Фактографическая сторона рецепции Ю. Словацкого в Литве исследовалась М. Яцкевичем: *Jackiewicz M.* *Literatura polska na Litwie XVI–XX wieku.* Olsztyn, 1993.
- 8 Mindaugis. Lietuvos karalius. Istorijos paveikslas penkiuose aktuose. Lenkiškai parašė Juliusz Słowacki. Lietuviškai vertė Vincas Kapsas (Kudirka). Chicago, 1900.
- 9 *Žemaitė.* Lietuvių vakaras Vilniuje // Lietuvos ūkininkas. 1908. № 20. P. 4.
- 10 *Be-nis.* Mindaugas, Lietuvos karalius // Vilniaus žinios. 1908. № 98. P. 3.
- 11 *Gira L.* // *Viltis.* 1908. 1 X.
- 12 *Maknys V.* Lietuvių teatro raidos bruožai. Vilnius, 1972. P. 193.
- 13 *Jakštas A.* Mūsų naujoji prozos literatūra. Kaunas, 1923. P. 767.
- 14 *Baranowski W.* Teatr Polski. Balladyna. Tragedia Juliusza Słowackiego // *Kurier Litewski.* 25.IV.1907. № 88.
- 15 *Kasjaniuk H.* Słowacki w scenograficznych opracowaniach Ferdynanda Ruszczyca // *Teatr.* 1989. № 9. S. 23.
- 16 *Lankutis J.* Lietuvių dramaturgija. Vilnius, 1958. P. 255–273.
- 17 *Mikšytė R.* Antano Baranausko kūryba. Vilnius, 1964. P. 49.
- 18 *Tumas J.* Jonas Maironis-Mačiulis. Kaunas; Marijampolė, 1924.

## Новые перспективы режиссерского прочтения драм Ю. Словацкого

### 1. Интерпретационные клише и схемы

Интерпретации драм Словацкого часто бывали результатом недоразумений и упрощений. Первые попытки современных ему исследователей и читателей находились под мощным воздействием концепции **мицкевичевского романтизма**, которая подчиняла себе в то время все и вся. Драматические произведения Словацкого — фрагментарные, сложные, неоднозначные, полные амбивалентных образов, увиденных в определенной перспективе — воспринимались в мицкевичевской парадигме литературы как союза, объединяющего поляков и считались несовершенными, неудачными, часто становились предметом насмешек.

В начале XX в., хотя творчество Словацкого было признано значительным и даже переломным, его интерпретация не вышла за пределы избитых схем. В процессе присвоения его произведений литературой и театром было мало понимания личности автора «Кордиана», доминировало желание вновь **вписать его в главный дискурс**. Поэта называли, правда, пророком, но основы, на которых он должен был функционировать, были созданы Мицкевичем и для Мицкевича. Творчество Словацкого вновь подверглось инструментализации. Театр рубежа XIX и XX вв. не был в этом оригинальным.

Еще больше недоразумений появилось в межвоенном двадцатилетии, когда Словацкий стал почти что национальным пророком. Мессианистский стереотип восприятия его творчества, упрочившийся в первой половине XX в., сохранился в общественном сознании и во второй половине века. Попытки сломать этот стереотип в театре («Кордиан» Ежи Гротовского или «Фантазий» Конрада Свинарского), несмотря на несомненные художественные и интерпретационные достоинства постановок, не достигли цели. Возможно, потому что восприятие спектаклей в большей мере было обусловлено общественно-политической ситуацией нежели замыслом режиссеров.

Неэффективными оказались и попытки придать иное значение драмам Словацкого путем рассмотрения их в **экзистенциальной перспективе**. Если в области научных исследований внимание к личным проблемам поэта, к сложной истории его жизни, к его одинокому парижскому существованию, к его болезни и смерти принесло ряд интересных работ, то в театре это не отразилось в каком-либо новом концеп-

те, не дало новых идей, не подвигло на новые суждения о Словацком. Так случилось, по-видимому, потому, что экзистенциальная перспектива оставляла в стороне важнейшие темы и области драматургии Словацкого. Словацкий писал о Польше как об общности, членом которой он ощущал себя; действие большинства его пьес происходит в польском пейзаже, в конкретном историческом контексте, они адресованы определенной публике. Лишение их этого контекста, сведение его творчества лишь к экзистенциальному плану — это серьезная редукция, что в театре делается просто, не требует особых умственных затрат или мастерства, является очередной интерпретационной схемой, замыкающей поэта в очередной интерпретационной нише.

Сегодня творчество Словацкого закрыто для читателя, оно мертво для театра и его публики. Тем более важно его оживить и тем больше есть шансов, что удастся взглянуть на него, минуя схемы и упрощения.

## 2. Иная идея искусства — иная идея общности

Начало XIX в. во многих областях было переломным периодом. Идеалы Просвещения, Французская революция, а затем наполеоновская эпоха смели «старый мир», как сказал бы Красиньский, «старый язык», как сказал бы Словацкий. Начало XIX в. было также периодом окончательного распада преобладающего традиционного стабильного порядка — духовного, общественного, политического и этического. Начало 20-х гг. XIX в. — это, в свою очередь, период внесения первых коррективов современности<sup>1</sup>, первых попыток реставрации или реконструкции традиционных ценностей.

Словацкий, как и многие его современники, должен был чувствовать распад идентичности и традиционного языка общения и, как и многие другие европейские романтики, пытался по-своему корректировать современность. Но Словацкого беспокоило не только личное ощущение распада идентичности, бессилие личности в современном мире — речь шла не только об индивидуальной идентичности. Сцена на Монблане кончается возгласом не об утрате личности или некой неопределенной общности, а о вполне конкретной этнической общности — польской.

Начало XIX в. было также временем окончательного захвата Польши, потери ею независимости, размывания идеалов, которые веками функционировали на этой территории. Возможно, более значимой, чем потеря независимости, была утрата субъектности. Хотя польское государство формально еще существовало, трудно говорить о его полноценной субъектности.

На видение мира Словацким повлиял его личный опыт, вобравший и опыт общности, членом которой он был, — опыт польского народа, опыт распада конкретной общности покоренного, колонизированно-

го иноземным агрессором народа. А также осознание ориентализации<sup>2</sup>, подчинение бытия ориентальному стереотипу и дальнейшему его упрощению (к этому вопросу мы еще вернемся). Важным переживанием был опыт эмигранта, живущего в среде польской политической эмиграции в Париже, впечатления от современного мира человека из провинции, человека периферии, который оказался в столице с клеймом восточного дикаря<sup>3</sup>.

Еще одним фактором, имевшим влияние на видение мира и на понимание литературы Словацким, были его сложные отношения с Мицкевичем. Об этом говорил, в частности, Михал Кузак, ссылаясь на книгу Гарольда Блума «Боязнь влияния»<sup>4</sup>. Блум на примере английских романтических поэтов исследовал степень художественной зависимости молодых поэтов от старших и показал стратегию избавления от обременительного влияния. Используя понятийный аппарат Блума, Кузак показал влияние Мицкевича на творчество Словацкого, раскрыв в то же время методы, используемые Словацким для преодоления этого влияния. В итоге вырисовывается картина поэтического поединка, полемики, борьбы, которая проходила главным образом на территории соперника.

В борьбе с Мицкевичем за собственную, художественную индивидуальность Словацкий не мог не обратиться к темам Мицкевича. Среди незаконченных его произведений есть «Дядьды», «Конрад Валленрод». Во многих других текстах появляются переделанные и переосмысленные либо осмеянные и скомпрометированные «мицкевичевские» мотивы. Часто видение автором «Кордиана» исходит из той же отправной точки с тем, чтобы далее различия проступили более явственно. Если автор «Дядьдов» создавал новую мифологию, хотел создать благодаря литературе и в литературе польский союз примирения, сконструировать в опоре на традицию новый язык общения, то Словацкий концентрируется на конкретике истории, созданию мифов он предпочитает изображение правды, реальности распада традиционной польской общности и ее языка. Хотя у него, как и у Мицкевича, был свой проект, реконструирующий или конструирующий новую коллективную идентичность, он является иным поэтом, со своей идеей искусства, представляющим иную перспективу, иное видение истории и общности. Используемые Словацким стилистические средства — ирония, гротеск, столкновение разных языков, образов и сцен, реальность ситуаций и реалистичность их описания — входят скорее в арсенал **критического искусства** и применяются до сего дня для показа истинных механизмов событий, компрометации различных позиций. Памятуя об инвективах в адрес нынешних представителей критического искусства, нам легче, полагаю, понять определение творчества Словацкого Мицкевичем как «храма без Бога».

### 3. Распад языка

Тема расколотого, потерявшего актуальность языка общения характерна для многих драм Словацкого. **Разнородность языков**, которыми пользуются герои его драм, не может быть случайной. Драма «Мазепа» написана языком сарматизма XVII века, почерпнутого из «Воспоминаний» Яна Хризостома Пасека. «Серебряный сон Саломеи» и «Ксендз Марек» стилизованы под язык барокко, воспринятый как из польской литературы, так и из творчества Кальдерона. «Горштынский» написан прозой, в «Кордиане» встречаются разные версификационные схемы, разные языковые уровни.

В каждом из текстов легко можно обнаружить **многообразие индивидуальных языков**. В «Серебряном сне Саломеи» украинцы стремятся говорить по-украински, в «Ксендзе Марек» мы находим язык колонизированного еврея, псевдобиблейский язык Юдиты, сарматские причитания Региментария и просвещенческую конкретику Маршалека. Слышен русский язык Кречетникова и новый мистический язык ксендза Марека. В «Кордиане» мы имеем дело с вульгарным языком варшавской улицы и личностной интонацией высказываний Кордиана.

**Некоторые герои говорят одновременно несколькими языками.** Княжна для общения с другими пользуется языком салона, для себя сохраняет свой собственный. Мазепа говорит языком придворного дамского угодника, хотя затем обретает собственный стиль. Семенко говорит по-польски, подражает Региментарию, редактируя письмо Грушчиньскому, а затем переходит на предпочитаемый им украинский язык. Подобных противоречий гораздо больше — их столько, сколько героев, не могущих определиться со своей идентичностью. Мазепа, княжна, Сава, Саломея, Юдита, герой «Ксендза Марека», гетман Косаковский, Щенный, Кордиан. Мне близка мысль о том, что Словацкий знал, что он живет в мире, лишенном единого языка и что он подчеркивал этот факт на каждом шагу, что он обнажал и компрометировал «слабые» языки, поступая как чистокровный постмодернист.

Другой важной темой, очевидной в драмах Словацкого, является борьба за субъектность, личностную и коллективную. Во многих драмах выступают действующие лица, стремящиеся сохранить себя, свою духовную силу, чтобы не оказаться, как говорил Марек Эдельман, «на бочке»<sup>5</sup>. В каждом из упомянутых выше произведений имеется лицо или лица, которые ищут убедительный способ выражения. Исторический контекст всегда изменяет форму этих поисков, но они продолжаются. Ксендз Марек, Юдита, Семенко, княжна, воевода, Кордиан — все они в поисках собственного яркого языка. Как говорит ксендз Марек, «чтобы у сильных духов божьих была на земле отчизна». В этом и состоит замысел Словацкого, который показывает индивидуальные пути

к нахождению или созданию могучего субъективного языка для себя и своей общности.

В своих драмах Словацкий не творит новой мифологии. Он показывает реальность жизни и смерти, реальность упадка, разложения польского традиционного языка общения и возможные варианты его возрождения. Эти варианты никогда не бывают однозначными. Они амбивалентны и полны противоречий. Так поступают художники критического искусства, к которым несомненно принадлежал Словацкий. Он показывает поляков как замечательных людей, стремящихся к свободе, ищущих свою субъектность и в то же время не осознающих собственной истории, лишенных идентичности, тупо следующих традиции, из страха вытесняющих чужих из своей общности. Те же самые лица, которые обладают силой духа, укрепляют себя и других, могут уничтожить другого — их сила обладает способностью поражать других. Ксендз Марек строит проект новой духовности, но может уничтожить материальный мир, его мистический язык придает силу Юдите и вместе с тем разрушает ее личность.

#### 4. Распад языка или колониальный захват?

Тема распада польского идентификационного кода необыкновенно важна для понимания драматургии Словацкого. Но не только она. Сфера интересов поэта более широка, она касается не только внутренних польских условий. В его театральных пьесах Польша всегда противопоставлена другому, чужому так, что польскость и ее ценности могут быть хорошо увидены лишь на фоне иных культур. В «Мазепе» и в «Серебряном сне Саломеи» — это подчиняемая поляками **Украина**, в «Ксендзе Марек» — **еврейская культура**, в «Ксендзе Марек», «Горштынском» и «Кордиане» — стремящаяся к захватам и доминированию **Россия**.

Выскажу предположение, что Словацкий хотел показать не только распад традиционного польского кода идентичности, но и **колониальные отношения** (Словацкий, разумеется, никогда не употреблял термина «колониализм»). С одной стороны, речь идет о раскрытии механизмов политического и культурного подчинения поляков Россией, с другой — о силе и жестокости польского колониального дискурса, направляющего свое острие против периферийных — с точки зрения польского центра — народов. Подход Словацкого отличается здесь от других авторов, занимавшихся украинской, еврейской или русской тематикой. Не знаю, можно ли сказать, что Словацкий пытался донести голос слабых, говорить от их имени, но в описании отношений с ними он явно далек от чувства враждебности. Идеалы критического искусства, стремление показать правду даже ценой душевной боли и отказа от прежних художественных принципов сопутствуют ему в описании и

польско-украинских, и польско-русских отношений, с беспощадностью представленных со всех сторон.

Приведем ряд примеров колониальных взаимоотношений, о которых идет речь в драмах Словацкого. В начале драмы «Мазепа» Знатная дама дает точную характеристику главному герою — украинцу, придворному пажу, идеальному любовнику, выполняющему любые прихоти. Чуть позднее на сцене появляется сам Мазепа, который говорит и ведет себя так, как он был представлен Дамой. В этой сцене легко увидеть, с одной стороны, желание соответствовать требованиям, предъявляемым господствующей культурой, дать своеобразную картину культурной колонизации, с другой — это классический пример ориентализации украинца поляками.

В «Серебряном сне Саломеи» действуют четверо молодых украинцев. Саломея, по происхождению из смешанной польско-украинской семьи, стыдится своей украинскости. Семенко-Тыменко старается укрепить или даже возродить свое украинское начало. Сава пытается вписаться в доминирующую культуру, расстаться с крестьянской украинской культурой. Княжна выросла в культуре польского центра, ее этническое происхождение укрыто в подсознании и не является темой драмы, во всяком случае, в ее начале. В характеристике этой четверки молодых людей видны все проблемы гибридных идентичностей, возникающих вследствие колониальных пертурбаций.

В «Ксендзе Мареке», тексте со многих точек зрения исключительном, мы видим еврейскую семью, покорного, изъясняющегося сленгом Рабина и Юдиту, которая создает для себя собственный, независимый язык в опоре на библейскую традицию и мистическую речь проповедей ксендза Марека. Сломанная физически и психически польским колонизатором Коссаковским, она погибает в огне. Этот жест внутренней силы можно понимать как жест безумия личности, которая в результате давления — физического — Коссаковского и идеологического — Марека решается на принятие христианства, смену идентичности, принятие имени Саломея. Коллективными героями «Ксендза Марека» являются также запертые в Баре поляки, перед которыми заглавный герой рисует новый проект духа. В отчаянии и страхе они подвергаются колонизации. Бранецкий лишен польской тождественности в той самой степени, в какой украинской идентичности лишен Сава в «Серебряном сне Саломеи».

Подобной фигурой является гетман Шимон Коссаковский, один из героев «Горштынского». Поведение этого царского генерала, стреляющего в своих придворных и бьющего их по лицу, можно интерпретировать как типичный пример постколониального приспособленчества, принятия культурных норм нового центра. Горштынский — слепой герой, завершённый эпизод прошлого — слабый, израненный, превращающий жизнь окружающих в ад, может быть понят как человек, испытывающий болезненное влечение к прошлому. Распад идентичности

польской общности как результат русской колонизации полнее всего виден в первых сценах III акта «Кордиана», где даны самые беспощадные и жестокие образы поляков в литературе. Здесь представлено колонизированное общество, пользующееся вульгарным диалектом вместо языка; духовно встряхнуть это общество может лишь индивидуальный террористический акт, поскольку само оно не способно освободиться ни от этого состояния, ни от этого языка.

## 5. Теория постколониализма и универсализация романтизма

Тема насилия и подчинения одного народа другому, одной культуры — другой неизбежно приводит нас к теории постколониализма. Этим я не хочу сказать, что Словацкий был исследователем или идеологом постколониализма и не хочу заменить старые интерпретационные клише, о которых было сказано выше, новыми. Но постколониальная теория может быть пригодна при анализе произведений польского романтизма, поскольку она дает эффективные инструменты для описания механизмов захвата, колонизации, возникновения гибридных идентичностей и конкретизирует опыт колонизации и ориентализации жизни, то есть главный опыт поляков в XIX и XX вв., который был и частью Словацкого, и всех польских романтиков. Опыт колонизации невозможно описать лишь поэтическими определениями «распада традиционного языка», «исчерпанности традиционного общения». Колониальный опыт — это власть, доминирование, насилие, жестокость и безжалостность. Постколониальный дискурс дает возможность все это увидеть и описать. Эту возможность необходимо использовать.

Теория постколониализма позволяет критически посмотреть на польскую историю (критически относился к ней и Словацкий). Она предоставляет возможность вернуться к теме общности, что для театра, который обращается к коллективным переживаниям, является ключевым моментом. Постколониальная концепция может быть использована для понимания Словацкого, ибо она, подобно автору «Кордиана», предлагает нам нечто вроде коллективного, **национального психоанализа**. Как пишут польские исследователи постколониализма Эва Томсон или Дариуш Скурчевский, мы постоянно глядим на мир сквозь призму двухсотлетней неволи и колонизации<sup>6</sup>, нами по-прежнему владеют неизжитые автостереотипы. Открытие связей между концепцией Словацкого и теорией постколониализма означает также введение наследия поэта в живую струю публичных дискуссий, что для театра — и, полагаю, для автора — является бесценным. Наконец, теория постколониализма позволяет приблизить гибридных героев Словацкого к современному читателю и зрителю.

Постколониальный подход к творчеству имеет еще одно фундаментальное значение. Он дает шанс для подлинной **универсализации польской культуры** и польского романтизма, как своего рода ее эмблемы. Один

из выдающихся исследователей и деятелей польского театра утверждал, что с польским романтизмом дело обстоит очень просто. Достаточно сказать, что Конрад — это человек, который предпочел отчизну любви, и «Дядьды» тут же будут всем понятны. Несмотря на все усилия они не были поняты. Дело не в том, чтобы показать, что польский опыт тождествен универсальному, то есть западноевропейскому, ибо он ему не тождествен, а в том, чтобы периферийный польский опыт сделать доступным и понятным. Только и всего — но столько всего! Одним из условий является признание периферийности этого опыта, который запечатлела литература. Сегодня периферия может быть иногда важнее центра. Если осознать эту истину, легче будет понять польскую культуру и историю, интерпретировать современность, выстраивать ее новые формы.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 На это явление обращает внимание Агата Белик-Робсон, показывая романтизм как течение, стремящееся не столько уничтожить просвещенческую современность, сколько подвергнуть ее необходимой коррекции. См.: *Bielik-Robson A. Romantyzm, niedokończony projekt. Eseje.* Kraków, 2008.
- 2 О колонизации и ориентализации поляков, используя понятие, введенное Э. Саидом, наиболее полно писал Дариуш Скурчевский: *Skórczewski D. Polska skolonizowana. Teoria postkolonialna wobec «innej» Europy // Porównania.* Poznań, 2009. № 6.
- 3 Ярким примером ориентализации поляков в Париже XIX в. является введение в 1831 г. славянских языков, в том числе польского, в программу преподавания Специальной школы восточных языков. В основанной в 1795 г. школе вначале преподавались арабский, турецкий, крымскотатарский, персидский и малайский языки. Постепенно круг языков, признанных восточными, расширялся. Польский язык преподается там до сих пор.
- 4 Доклад М. Кузяка на конференции «Мистический Словацкий» в Варшавском университете в сентябре 2009 г. назывался «Поэт боязни влияний. О позднем творчестве Словацкого».
- 5 Таким образом немцы унижали евреев в варшавском гетто. «Не оказаться на бочке» — эта метафора у М. Эдельмана означает борьбу за сохранение своего достоинства и субъектности.
- 6 *Thomson E. Said a sprawa polska // Europa.* 2005. № 65; *Postkolonializm i sarmatyzm // Europa.* 2006. № 137; *Skórczewski D. Wobec eurocentryzmu, dekolonizacji i postmodernizmu // Teksty drugie.* 2008. № 1–2; *Polska skolonizowana. Teoria postkolonialna wobec «innej» Europy // Porównania.* 2009. № 6; *Dlaczego Polska powinna upomnieć się o swoją postkolonialność // Znak.* 2007. № 628.

Перевод В. Хорева

Научное издание

## ЮЛИУШ СЛОВАЦКИЙ И РОССИЯ

Издательство «Индрик»

Корректор *Т.И. Томашевская*  
Оригинал-макет *Ю.Е. Рычаловская*

По вопросу приобретения книг  
издательства «Индрик»  
обращайтесь по тел.:  
**(495) 954-17-52**  
**market@indrik.ru**  
**www.indrik.ru**

**INDRIK Publishers** has the exceptional right to sell this book outside Russia and CIS countries. This book as well as other **INDRIK** publications may be ordered by  
**www.indrik.ru**

Налоговая льгота — общероссийский классификатор продукции (ОКП) —  
95 3800 5

Формат 60×90 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Печать офсетная.  
13,0 п. л. Тираж 500 экз.



inslav