

**Рымкевич — Словацкий.
Нерьщарский поединок.
О «Самуэле Зборовском» Рымкевича
и Словацкого**

Аннотация:

Юридически спорная казнь Самуэля Зборовского в 1584 г. стала для тогдашней шляхты сигналом к защите находящихся под угрозой свобод, гарантированных строем Речи Посполитой. Неожиданно, в XIX в., когда на карте уже и следов не осталось Речи Посполитой Обоих Народов, этот юридический и моральный скандал был снова пережит в исторических публикациях и художественной литературе, наиболее ярким примером которой является незаконченная драма Юлиуша Словацкого «Самуэль Зборовский». Опубликованная в 2010 г. под тем же названием книга Рымкевича вновь обращается к проблеме свободы как фундаментальной черты польской ментальности. Версия Рымкевича направлена на фальсификацию романтического текста Словацкого. Несмотря на философскую и историософскую перспективу, в книге Рымкевича присутствует целый ряд неточностей, в том числе историко-фактографических. В статье анализируются многочисленные интерпретационные злоупотребления, допущенные Рымкевичем в отношении работы его предшественника, сделана попытка распознать их смысл как часть стратегии автора.

Ключевые слова:

Самуэль Зборовский, Юлиуш Словацкий, Ярослав Марек Рымкевич, шляхетская Речь Посполитая, республиканизм, романтическая драма, свобода, польскость

Marek TROSZYŃSKI
(Warsaw)

**Rymkiewicz — Słowacki.
The unbreakable duel.
On «Samuel Zborowski» by Rymkiewicz
and Słowacki**

Abstract:

The legally controversial execution of Samuel Zborowski in 1584 became a signal for nobility to defend the endangered freedoms guaranteed by the Polish-Lithuanian Commonwealth. Unexpectedly, in the XIX century this legal and moral scan-

dal was revived both in historical research and in fiction. An extraordinary example of this revival has become the unfinished poetic drama «Samuel Zborowski» written by J. Slowacki. The book by J.M. Rymkiewicz published in 2010 under the same title refurbishes the issue of freedom as a fundamental feature of Polishness. By presenting his argument, the author still falsifies the romantic drama of Slowacki. The philosophical and historiosophical perspectives function in the book at the background of inaccuracies concerning historical facts. This article analyses numerous misinterpretations made by Rymkiewicz in relation to drama «Samuel Zborowski» and attempts to uncover their meaning as a part of Rymkiewicz's writing strategy.

Keywords:

Samuel Zborowski, Juliusz Slowacki, Jarosław Marek Rymkiewicz, Polish-Lithuanian Commonwealth, republicanism, romantic drama, freedom, Polishness

Ярослав Марек Рымкевич, писатель и поэт (лауреат литературной премии «Нике» за 2003 г.), а также историк литературы, кроме своего литературного творчества, известен прежде всего пяти-томным циклом эссе о Мицкевиче*. В схожем стиле свободного эссе написаны и другие его книги об авторах эпохи романтизма — Александре Фредро**, Юлиуше Словацком***. Своеобразный писательский метод, разработанный в текстах, посвященных писателям, был использован и применительно к исторической теме. Рассматриваемый здесь «Самуэль Зборовский» (2010) посвящен еще более ранним событиям в истории польского государства, чем вышедшие до него «Повешение» (2007) и «Kinderszenen» («Детские сцены», 2008). Центральная тема — казнь польского магната, обезглавленного в Кракове 26 мая 1584 г. Автор рассказывает о литературных источниках, содержание которых так или иначе связано с этим событием, а также делится своими предположениями, домыслами и фантазиями на эту тему, не всегда (и в этом особенность поэтики его творчества) отделяя их от фактов. Имевшее место в эпоху Ренессанса «судебное убийство» дает автору возможность рассуждать о смысле существования и смерти, но прежде всего — о свободе как о фундаментальной черте польского мировоззрения, подвергнутой опасности в связи с приговором Заборовскому.

* «Жмут» (1987), «Бакэ» (1989), «Несколько деталей» (1994), «В Снов и дальше» (1996), «Голова, закутанная в рубаху» (2012).

** «У Александра Фредро плохое настроение» (1977).

*** «Юлиуш Словацкий спрашивает, который час» (1982).

Название «Самуэль Зборовский» отсылает не только к кровавому событию четырехсотлетней давности, но и к озаглавленной так издателями драме Юлиуша Словацкого, которая все чаще оказывается в сфере внимания современного театра и современного литературоведения. Все вышеупомянутые книги Рымкевича, составляющие своеобразную историческую трилогию (которую вышедшая в 2013 г. книга «Рейтан. Упадок Польши» обратила в тетралогию*), вызвали оживленную дискуссию.

Наличию прямой отсылки третьей книги к драме Словацкого в ходе этой дискуссии о Польше и смысле существования было уделено крайне мало внимания. Основательное и подробное сопоставление двух «Самуэлей Зборовских» произвел Михал Кузак. «Сравнение двух произведений, отличающихся как временем создания, так и особенностями поэтики, я рассматриваю, — замечает он, — как герменевтический труд, цель которого — показать, как два автора пишут о хитросплетениях исторической судьбы Польши, о своем видении мощной польской идентичности»¹. Поиск сходств и различий двух текстов осуществляется на уровне представленных в них идей, внутренним же связям между ними внимание уделяется лишь спорадически.

Однако на фоне рассуждений Рымкевича о больших и малых событиях в шляхетской Речи Посполитой очевидны переклички с драмой великого предшественника — довольно выразительные, если только не считать их, в духе концепции Байяра², исключительно следствием проекции смутных воспоминаний о давно прочитанной книге. Именно эти переклички современной прозы Рымкевича с романтической драмой Словацкого являются объектом моего внимания. После работы над изданием расширенной версии «Самуэля Зборовского», в которой текст, прежде считавшийся основным, был дополнен фрагментами, отнесенными предыдущими издателями к черновым вариантам (хоть и не обязательно вычеркнутым автором), я был особенно внимателен к тому, каким образом книга Рымкевича связана с одноименной драмой Словацкого. Оказалось однако, что и без столь близкого знакомства с рукописью в тексте Рымкевича можно обнаружить разительные и даже шокирующие

* Пенталогию, если принять во внимание вышедшую значительно раньше, в 1983 г., книгу «Великий князь, а также размышления о сути и признаках польского духа».

злоупотребления, которые выходят за пределы интерпретационной вольности и фальсифицируют текст предшественника.

Критики часто отмечают в квазиисторической прозе Рымкевича проблему взаимоотношений правды и лжи, ошибки и вымысла, присутствующих в его специфических научно-популярных эссе*. В самом деле, трудно отнести его творчество к одному из полюсов, предложенных Ф. Лежёном³, — фактографическому или романному пакту. Лучше всего в этом случае подходит формула «смещения жанров»⁴ и подвижная позиция *между* полюсами факта и вымысла. Создавая иллюзию стремления добраться до исторической правды, автор сам же во многом указывает на ее обманчивость. В этом можно усмотреть элемент писательской стратегии воздействия на читателя, хотя можно вообразить себе две крайне противоположных реакции: первая — снисходительное принятие мистификации (или, по незнанию, невозможность ее распознать), вторая — протест против тех искажений истины, которые реципиент распознает благодаря знаниям или опыту. Специалисты из разных областей — прежде всего, знатоки военной истории — обнаруживают в текстах Рымкевича крупные фактические ошибки, подкрепленные и аппетитно приправленные цитатами, ссылками на архивы и хроники, не говоря уже об интернет-источниках.

Оригинальным свидетельством подобной — напрашивающейся — читательской критики является экземпляр «Самуэля Зборовского» в библиотеке Института литературных исследований ПАН⁵, поля которого испещрены карандашными пометами. Одна из них касается рассказа Рымкевича о ястребе, изображенном на щите и гербе Зборовских: автор описывает, как однажды эта хищная птица парила над родовым именем. Возмущенный читатель размашисто исправляет это заблуждение: «Ястребы не парят!»⁶ Я проверил: в самом деле, ястреб парить не умеет. Он летает кругами. Парит пустельга.

Эту не очень существенную, но весьма показательную неточность можно считать своеобразным предупреждением: возможно,

* Сам Рымкевич отрицательно оценивает справедливость подобных рассуждений: «История литературы, которая не пользуется домыслами, фантазией, выдумкой, даже обманом — лишь бы этот обман приносил плоды, — что она есть? Точная наука. [...] Но почему история литературы должна быть именно наукой, а не свободными размышлениями над тем, что породила свободная мысль?» (*Rymkiewicz J.M. Aleksander Fredro jest w złym humorze. Warszawa, 1982. S. 56, 57*)

и вся старательно реконструируемая в тексте историческая картина — репрезентация некой альтернативной реальности. Трудно точно определить, как именно выявление подобных фальсификаций, многочисленных и разнообразных, с точки зрения тематики, влияет на читательское восприятие, однако, вероятно, можно предположить наличие у них определенной функции — как, например, в реалистической прозе (вспомним тексты Бальзака), где детальные описания призваны стимулировать читательское воображение.

Мое внимание привлекли регулярные, просто-таки ритуальные искажения, возникающие почти везде, где Рымкевич обращается к тексту Словацкого. Количество и масштаб этих искажений столь велики, что я решил провести своеобразную «проверку» того, как Рымкевич прочитывает Словацкого. Для этого я воспользуюсь теми примерами, которые он сам выбирает, — при этом, разумеется, отдавая себе отчет в том, что в круг задач, которые ставил перед собой Рымкевич, не входили ни анализ текста предшественника, ни его целостная интерпретация. Также, пользуясь случаем, хотелось бы показать, что автор совершенно напрасно полагался на читательскую невнимательность относительно данного аспекта.

Непосредственные отсылки к драме появляются несколько раз и носят поступенный характер. Во вступлении, озаглавленном «От автора» упомянуты имена Немцевича, Кохановского, Папроцкого — писателей и историков. Имя Словацкого появляется только во второй главе — в априори анахроничном заглавии «Сканер Словацкого». Глава помещена в начало повествования, сразу после описания казни; в ней подчеркивается значимость Словацкого как автора произведения, называемого Рымкевичем «шедевром польской национальной литературы». В главе дается высочайшая оценка гениальности поэта, который, не имея в своем распоряжении современных средств поиска по базам данных, «сканирует духом» и «не нуждается ни в Интернете, ни в интернет-словарях, ни в Институте литературных исследований ПАН»⁷ (С. 14). И, несмотря на ограниченность тогдашних возможностей, Словацкий, хоть и «многое додумывал — на что, как вдохновенный творец, имел право, [...] проникал в суть глубже, чем профессиональные историки» (С. 13). Порождаемым интуицией словам гениального поэта, даже если они расходятся с фактами, удастся приоткрыть «глубинный смысл событий» (С. 13) лучше, чем трудам, в которых исследуются исторические документы.

Апология Словацкого касается, таким образом, интуитивных догадок, возникающих на фоне домыслов и даже явных противоречий, которые, в самом деле, можно объяснить поэтической вольностью, позволительной гению, затрудненным доступом к специальной литературе, а также — склонностью к рискованным высказываниям. Все это выглядит как скрытое программирование прочтения собственного текста. Читателю следует переходить от одной великой идеи к другой, великодушно не замечая путающихся под ногами ошибок и искажений.

Только ближе к середине книги, после множества глав, напоминающих хаотичные, разнотематические записи, скорее разделенные, чем объединяемые отступлениями и рассуждениями более общего плана, появляется глава, непосредственно связанная с текстом драмы Словацкого и озаглавленная «“Самуэль Зборовский”, Акт V, стихи 531–546». Номера стихов указывают на реплику Адвоката (но не Люцифера; как пишет Кузьяк — эти слова могли бы также принадлежать Букарию или персонажу, названному «Я»), который, произнося речь в защиту Зборовского, говорит о дерзких воинах, которые силой овладевают «святым градом». Это один из многочисленных случаев, когда Рымкевич (подобно своим интерпретаторам) совершенно не обращает внимания на очевидную евангельскую аллюзию. Случается также — об этом ниже, — что дискурс, соотносимый с базовыми, прописными религиозными истинами, прочитывается непосредственно, со светской точки зрения. Этот провокационный для агностика якобы штурм святого града враждебными силами и допущение, будто «за этими строчками скрыта мысль (понять их можно только так), что некто или нечто (некие Божьи ангелы или, быть может, Сам Господь?) хочет воспрепятствовать людям в обретении вечной жизни и борется с ними» (С. 140) упускает из виду тот факт, что взятие силой — не идея Словацкого, вложенная в уста Адвоката, а только отсылка к словам Христа из 11 главы Евангелия от Матфея (стих 12*). Эта существенная отсылка ускользает из внимания интерпретатора, (возможно, из-за апокалиптической метафоричности данного фрагмента, более свойственной Иоанну, нежели Матфею). В интересном с точки зрения толкования отрывке из Евангелия от Матфея

* В Синодальном переводе: «12. От дней же Иоанна Крестителя доныне Царство Небесное силою берется, и употребляющие усилие восхищают его» (Мф. 11:12).

(схожее высказывание можно найти и в Евангелии от Луки, глава 16, стих 16*) сказано, что святой град берется усилием), под чем подразумевается личное усилие, напряжение силы воли, на которое способны принявшие крещение, — в отличие от «удобного» порядка следования Царствия Божия, обещаемого в Ветхом Завете. К штурму Нового Иерусалима, таким образом, призывает сам Христос — нельзя усматривать в этом призыве оригинальную дерзкую мысль Словацкого. Недоразумения, возникающие из-за светской трактовки текста, в котором явно присутствуют сакральные мотивы, наслаиваются друг на друга, о чем пойдет речь ниже.

В той же главе Рымкевич допускает очень яркую инверсию. Из его слов следует, что это не он следует по стопам Словацкого, а как раз наоборот. Он пишет: «... Словацкому (как и мне самому) был по душе Зборовский с его идеей радикальной анархической свободы» (С. 135). Словацкому — как Рымкевичу, то есть, очевидно, Словацкий ознакомился с книгой Рымкевича, прежде чем взялся за написание своей драмы. По теории влияний Х. Блума, предполагающей несколько пропорций ревизии последователем предшественника, такой подход соответствует последней стадии, называемой *анофрадес*: она характеризуется крайней степенью освобождения из-под гнета предшественника, когда складывается впечатление, что предшественника создает сам последователь.

В самом ли деле происходит это освобождение? Парадоксально, но подобное «создание предшественника» позже переходит в его редактирование, пересмотр его идей, жестов, манеры поведения: «...сверхъестественный эффект состоит в том, что новое стихотворение кажется нам не таким, как если бы его написал предшественник, но таким, как если бы позднейший поэт сам написал характернейшее произведение предшественника»⁸.

Склонность к инверсии проявляется и в других местах, иногда затрудняя понимание грамматического построения фразы. Или же, наоборот, предлагается странная интерпретация текста Словацкого: исходя из фразы «Но тут палач хватает за горло и по прекрасному телу, / Что есть образ Христа, / Как мясник, ударяет топором» («Lecz kat, co za gardziel ściska i w budowę doskonałą, / Która jest Chrystusa

* В Синодальном переводе: «16. Закон и пророки до Иоанна; с сего времени Царствие Божие благовестуется, и всякий усилием входит в него» (Лк. 16:16).

wzorem, / Jak rzeźnik wali toporem»), Рымкевич делает предположение, что Зборовский является «образом Христа», хотя здесь подразумевается значение «по образу Христа».

В ходе дальнейшего чтения книги обнаруживаются и другие поразительные несоответствия, которые можно было бы объяснить элементарным незнанием текста драмы «предшественника» — Словацкого. Рымкевич не замечает длинного и важного пассажа о жизни Зборовского у казаков. По его словам, «нельзя сказать, чтобы участие Самуэля в сражениях в Крыму и на Черном море существенно повлияло на историю казачества, — иначе мы бы знали об этом больше, чем знаем теперь из Папроцкого. Скорее всего, Юлиуш Словацкий не был знаком с книгой Папроцкого “Гербы польского рыцарства” — он бы обязательно упомянул об этом красочном эпизоде в своей драме» (С. 153). Словацкий, конечно, был знаком с книгой Папроцкого, и посвятил несколько десятков строк истории о пребывании героя на Черном море «среди цвета казачества»⁹. Более того, в связи с этим эпизодом (в черновиках ему уделено еще больше внимания) рассказана история обручения с морем и превращения брошенного в волны перстня с сердоликом в кровавый «ужасный коралловый гроб»¹⁰. Следовательно, Словацкий не просто знал и упомянул этот эпизод, но и поместил в него предсказание кровавого конца, ожидавшего героя в Кракове, в воротах вавельской башни, называемой Любранка.

«Почему у Словацкого нет ни слова о Любранке?» — задается вопросом Рымкевич (С. 256), не обращая внимания на воспоминания самого приговоренного:

*Я, всю родину приявший в душу
И носивший ее в себе,
Лежу в окровавленной могиле,
Никакой памятью в народе
И никаким добрым словом не почтенный.
Я лежу в могиле окровавленный,
Обезглавленный где-то под Любранкой,
У ворот Кракова¹¹.*

Действительно, тут нет подробного реалистичного описания самой казни, но ведь многочисленные строки, в которых говорится о смерти героя, как будто кровоточат сами по себе, и нельзя упрекнуть

Словацкого в том, что «хоть он и любил кровавые зрелища, от описания экзекуции отказался» (С. 256).

Рымкевич допускает, что Словацкого больше заинтересовал образ Божьего суда, к ответу перед которым Зборовский, как сообщают исторические источники, призвал Замойского в последнем разговоре перед казнью. Рымкевич подробно останавливается на теме так называемого Божьего суда, усматривая в предмете, избранном Словацким, некий необычайный феномен и пускаясь в нескончаемые рассуждения: «Как может выглядеть то, что названо Божьим судом? Где — в каком пространстве, вне-пространстве, не-пространстве — может он совершаться? [...] Может ли тот, кто еще жив, действительно призвать своего тоже здравствующего оппонента на Божий суд? И как в этом смутном вне-пространственном (?) пространстве может быть оценено то, что совершилось в реальном, конкретном и обозримом пространстве бытия земного? (С. 299)

А ведь Божий суд — одна из базовых догм христианства; упоминание о нем в речи приговоренного к смерти — риторический прием, с помощью которого герой напоминает о том, что каждому предстоит предстать пред лицом Высшего Судии. Оригинальным, хотя, возможно, довольно предсказуемым приемом, избранным Словацким (кстати, юристом по образованию) является привнесение в видение Высшего суда элементов «земного» судопроизводства.

В финале нас ожидает крупнейшая мистификация Рымкевича — пожалуй, самая дерзкая. Решительным жестом автор отождествляет себя с легендарным персонажем, который обязуется отомстить за Зборовского. Согласно преданию, к гробу казненного магната пришел некто, одетый в черное, который омочил платок в крови убитого и поклялся мстить за его смерть. Во-первых, Рымкевич ухитряется не заметить упоминания об этом эпизоде в драме Словацкого и, соответственно, описывает его как Словацкому неизвестный: «Мститель в черном и его окровавленный клетчатый платок замечательно соответствовали бы духу драмы Словацкого. Но все же эту сцену описал не он, а ротмистр Мрочек — живший в XVI веке солдат, современник последних Ягеллонов и Стефана Батория. Таким образом, это не история из литературы — это история из жизни. Писал об этом Мрочек, но о том, что слова его правдивы, лучше меня не знает никто. Сейчас я открою вам, кем был (и есть) таинственный незнако-

мец, склонившийся в то субботнее утро 26 мая, на рассвете (в 4:27) над отрубленной головой Самуэля. Этот человек с платком в руке, в черном бархатном жупане, припавший ко гробу лысой головой — я. Это не литература — ни XVI века, ни эпохи романтизма. [...] Это я поклялся там “именем Бога Живаго отмстить за пролитую кровь безвинно убиенного”» [с. 329]

В драме Словацкого этот якобы неизвестный поэту эпизод возникает неоднократно. Первым о нем упоминает сам объект мести, Канцлер. Когда адвокатом оказывается Букарий, Канцлер вспоминает:

А ведь говорили...

Что некто... омочил плат в твоей крови

И, не выпуская из рук этого платка, в еще дымящейся крови,

Поклялся мстить... как дивный Архангел.

Отчего же, скажи, сей человек не стоит здесь,

*Держа в руке свой кровавый плат?*¹²

Позже о платке упоминает и Самуэль:

Господи, если тот человек свой плат

Кровавый возложит пред твои очи,

Кровь заговорит — как столп

*Крови справедливой...*¹³

При этих словах Букарий открывает свою сущность, говоря: «Тот платок у меня»¹⁴. Самуэль отвечает латинской формулой: «*Nic advocatus cordis... mei hic est*»¹⁵, тем самым признавая Букария своим адвокатом.

Позже Букарий называет платок «лишь знаком», а реализация всего замысла (путь с платком к гробу, снятие крышки гроба) подробно описана в пространном монологе, начиная со слов «Когда я узрел его, то был он уж в венце / Мученическом... лишь ростом меньше... ибо обезглавлен» и заканчивая «*Esse* та кровь его теперь у меня / *Nos signum*»¹⁶. Стоит также обратить внимание, что в своеобразный перечень имен адвокатов в драме-первоисточнике включен и персонаж, называемый «Я».

Изъятие из драмы Словацкого эпизода с платком — являющегося боевым крещением и, по сути, создающего Мстителя как персонаж — это последний и самый грандиозный пример мистификаций

Рымкевича. Таким образом, претензия на первенство в создании образа Мстителя и на оригинальность идеи отождествления с ним самого себя — ярчайший случай узурпации. В смешении стадий, предлагаемых Блумом в описании теории влияний, кроме упоминавшейся выше самой зрелой стадии, *анофрадес*, здесь можно усматривать также признаки более ранних: *аскесис* (умаление предшественника) или даже более ранней стадии, грозно названной *даймонизацией*, которая характеризуется стиранием границ между произведением предшественника и собственным творчеством.

Вместо того чтобы сделаться новым звеном в славной цепи «неизвестный мститель — Адвокат — Словацкий», Рымкевич устраняет все, что стоит между ним и легендарным владельцем платка — чтобы в конечном итоге отождествить себя с ним. Сам по себе замысел представляется достойным — пожалуй, указание на творение предшественника, по сути дела, подавшего автору идею на блюдечке, вовсе бы этого замысла не принизило. В конце концов, слова, которыми заканчивается книга, это перевоплощение в героя из XVI в., для нас сегодняшних гораздо менее реального, чем для поколения Словацкого, — само по себе сильный, вовсе не банальный ход*.

Рецепция произведения предшественника, начатая с «похищения» названия и продолженная уничтожением всех заметных отсылок к нему, выглядит как нелепый диссонанс. Весь ряд существенных искажений, упущение из виду важных и подробно описанных у Словацкого деталей дела Зборовского завершается символическим устранением предшественника. Прделано это все ради возвышенного образа автора, идущего первым в воображаемой похоронной процессии за гробом казненного магната.

* И хотя я склонен скорее положительно отзываться на этот финальный призыв Рымкевича — корифея, возглавляющего сегодня шествие за гробом Зборовского, в доказательство живого читательского отклика хотелось бы привести реакцию читателя-оппонента на слова в заключении: «Пойдемте же туда, куда ведет нас эта льющаяся кровь. Пойдемте же вместе за гробом». В уже упомянутом экземпляре из библиотеки Института литературных исследований ПАН кто-то мелко карандашом наложил свое (шляхетское?) вето: «За гробом смутьяна, каких в истории Речи Посполитой водилось немало, достойными наследниками которого стали Сициньские, Коссаковские, Браницкие и иже с ними? Про каких говорят: “Трибунал с декретом — Радзивилл с мушкетом”? Тех, что еще во времена Тарговицкой конфедерации бредили о “*absolutum dominium*” и “золотой шляхетской вольности”? Если автору угодно, пусть идет — а я благодарно покорно».

В главе о «сканере Словацкого», прежде чем отправиться в путешествие по эпохе Зборовского, Рымкевич пишет: «Словацкий говорит мне: „Мой юный друг, не проверяй — дерзни!“». Эти слова должны были объяснить небрежное изложение исторических сведений, изобилующее неточностями и противоречиями — в силу давности событий. (Но в результате они оказались оправданием невнимательного и поверхностного прочтения драмы).

Вступление, в котором Рымкевич избирает своего предшественника покровителем, оказывается оправданием непоследовательного отношения не только к историческим фактам, но и к фактам литературы — произведению самого предшественника. Читателю следует переходить от одной вершины к другой и озирая открывающиеся необъятные просторы, не замечая кочек под ногами. Возможно, Рымкевич посчитал, что необходимо не напомнить или проверить, кем был тот мститель, но объявить новую правду о его личности, тем самым претворяя эти слова в жизнь.

Перевод А. Широковой

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Kuziak M.* «Samuel Zborowski». *Rymkiewicz w zwierciadle Słowackiego // Ruch Literacki.* R.LIV. 2013. Z. 4–5 (319–320). S. 495.
- ² Здесь я ссылаюсь на разработанную П. Баяром классификацию степеней знания книг, относимых к прочитанным. См.: *Bayard P.* *Jak rozmawiać o książkach, których się nie czytało.* Warszawa, 2008.
- ³ Ср.: *Lejeune P.* *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii.* Kraków, 2007.
- ⁴ *Geertz C.* *O gatunkach zmaconych: nowe konfiguracje myśli społecznej // Teksty Drugie.* 1990. № 2.
- ⁵ Библиотечный шифр: П-77.480.
- ⁶ Там же. С. 17.
- ⁷ Здесь и далее текст Рымкевича «Самуэль Зборовский» с указанием страниц в круглых скобках цитируется по изданию: *Rymkiewicz J.M.* *Samuel Zborowski.* Warszawa, 2010.
- ⁸ *Блум Х.* *Страх влияния. Теория поэзии. Карта перечитывания.* Екатеринбург, 1998. С. 19.
- ⁹ *Słowacki J.* *Samuel Zborowski. Akt V, w. 934 // Słowacki J. Dzieła.* T. XIII. Wrocław, 1963. Перевод сделан переводчиком статьи.
- ¹⁰ *Ibid.* Akt V, w. 211
- ¹¹ *Ibid.* Akt V, w. 82–110.

¹² Ibid. Akt V, w. 240–245.

¹³ Ibid. Akt V, w. 259–262.

¹⁴ Ibid. Akt V, w. 262.

¹⁵ Ibid. Akt V, w. 263.

¹⁶ Ibid. Akt V, w. 810–849.