

СЛАВЯНСКОЕ БАРОККО

*Историко-
культурные
проблемы
эпохи*



АКАДЕМИЯ НАУК СССР
Институт славяноведения и балканистики

СЛАВЯНСКОЕ БАРОККО



*Историко-
культурные
проблемы
эпохи*



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА» МОСКВА

1979

В книге исследуются вопросы истории славянских литератур и искусства XVI—XVIII вв., а также историко-культурные проблемы, связанные с эстетикой барокко. Особое внимание уделяется европейским связям и национальным особенностям художественных достижений славянских народов.

Редакционная коллегия:

А. И. РОГОВ, А. В. ЛИПАТОВ, Л. А. СОФРОНОВА

С $\frac{70202-067}{042(02)-79}$ 466—79

© Издательство «Наука», 1979 г.

ПРОБЛЕМЫ СЛАВЯНСКОГО БАРОККО

XVII век и первая половина XVIII в. в эволюции славянских литератур и культур в целом являются собой особый этап исторического развития. В это время наряду с развитием традиций средневековья и Возрождения зарождается и достигает своего кульмиационного пункта комплекс историко-культурных и философско-эстетических категорий, впоследствии получивший название барокко, употреблявшееся то как определение стиля, то как определение направления или художественной эпохи.

Еще в сравнительно недавнее время в барокко видели просто реакцию на Возрождение, связывая ее с возвращением к мраку средневековья и чуть ли не мракобесия; упрекали его в художественном несовершенстве и чрезмерности формальных изысканий, в преобладании техники над содержанием, в «дурном» вкусе и пр. Очень часто его связывали только с высшими социальными слоями, не призывали низовое барокко, тесно связанное с пародным искусством. Барокко относили к определенным религиозным направлениям. Известны понятия католического, контрреформационного, даже иезуитского барокко, противоречившие его широкому распространению в католических, протестантских и православных странах¹.

В настоящее время во многих странах ведется большая исследовательская работа по восстановлению действительного облика эпохи, выясняются сложные противоречия художественной жизни того времени, по-новому прочитываются и оцениваются выдающиеся достижения живописи, литературы, музыки. Значительно расширяется географический диапазон изучения барокко. Со все возрастающим интересом исследователи обращаются к его изучению за пределами Западной Европы. Образцы барочного зодчества

¹ Sokołowska J. Spory o barok. Warszawa, 1971, s. 13—48.

в Латинской Америке привлекают внимание историков искусства. Элементы позднего барокко, переходящие в рококо, наблюдаются ими в искусстве Малой Азии и Ближнего Востока. Все большее внимание ученых привлекают проблемы славянского барокко, которое до последнего времени оставалось в тени барокко западноевропейского и потому было мало изучено. Только в последние десятилетия появились работы, посвященные особенностям славянской культуры XVII — первой половины XVIII в., только сейчас остро встают вопросы об общем и особенном в ее развитии².

Барокко в славянских странах — составная часть общевероятского культурного процесса. В одних странах, как в Польше, оно зарождается приблизительно в том же временном отрезке, что и в ведущих западных странах, т. е. в конце XVI в. В других, как, например, в Чехии — к середине XVII в. Элементы барокко в сербской культуре четко проявились во второй половине этого же столетия, и гораздо позже о барокко можно говорить в Болгарии. Там основные черты барокко очевидны в конце XVIII — первой половине XIX в., т. е. в эпоху национального Возрождения.

В одних славянских странах явления барокко стали ведущими и предопределили облик эпохи в стадии ее зрелости; в других — они сосуществовали, переплетались, взаимодействовали с иными тенденциями. В различное время они, противоборствуя, уступили место новым художественным явлениям. Элементы барокко в славянской культуре можно проследить как угасающие в начале XIX в. в Польше и как активно действующие — в Болгарии. При этом разные области искусства утрачивают черты барокко неравномерно. Так, в польской архитектуре их практичес-

² Angyal E. Die slawische Barockwelt. Leipzig, 1961; Wiek XVII—Kontrreformacja — Barok. Wrocław, 1970; Hernas Cz. Barok. Warszawa, 1973; Kalista Z. Česká barokní gotika a její zdářské ohnisko. Brno, 1970; Wollman Fr. Slovanství v jazykově literárním obrození u Slovanů. Brno — Praha, 1958; Павић M. Историја српске књижевности барокног доба, XVII и XVIII век. Београд, 1970; Медаковић Д. Путеви српског бароко. Београд, 1971; Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков. Л., 1973; Папченко А. М. Русская стихотворная культура XVII в. Л., 1973; Морозов А. А. Судьбы русского классицизма.— Русская литература, 1974, № 1; Он же. Проблемы литературного развития в России первой трети XVIII века.— В кн.: XVIII век. Л., 1974; Он же. Новые аспекты изучения славянского барокко.— Русская литература, 1973, № 3.

ски не наблюдается в начале XIX в., а в драматургии, например, Ю. У. Немцевича риторика барокко еще присутствует явно.

Выявление сущности славянского барокко, особенностей его сосуществования с другими художественными явлениями — проблема сложная. Чтобы попытать генезис барокко в славянских странах в целом, а также в отдельно взятых, выявить его своеобразие, необходимо выяснить общие закономерности и специфику общественно-исторического развития и духовной жизни славянских стран в ту эпоху. Необходимо детально изучить художественную жизнь того времени, характерные особенности отдельных видов искусства: живописи, архитектуры, литературы, музыки, театра.

В XVII в. славянские культуры вступили в новую фазу своего развития, обобщили опыт предшествующих эпох. Тогда возникли новые культурные ценности, что способствовало продвижению славянских культур к новому времени. Именно тогда были заложены основы культурно-исторических типов славянских народов. Барокко во многом предопределило облик славянских литератур, изобразительного искусства, театра, музыки.

XVII век был временем длительных войн, серьезных преобразований в типе государственности. Он был временем, когда шла борьба между реформацией и контреформацией, когда консолидировались национальные силы, ширелись народные движения, а у некоторых народов шла борьба за национальное освобождение. В то же время это было время, когда в таких странах, как Польша и особенно Чехия, преобладали консервативные идеологические системы. Наиболее ярким примером этого может служить засилье иезуитов в Чехии в послелогорский период. Хорошо известно, к каким тягостным последствиям для развития чешской национальной письменности и языка привело это засилье.

XVII век был временем, когда окончательное завершение и выражение получили многие попытки национального и общеславянского самосознания в славянских странах. Примерами могут служить идеи сарматизма в Польше, опиравшиеся на миф о происхождении поляков от племени сарматов, об избранничестве польского народа, призванного отстоять христианскую Европу от «восточных варваров», многочисленные выступления южных славян за славянское

единение, за патриотическое освобождение. У хорватов и словенцев эти идеи получили широкое распространение под названием иллиризма.

XVII век был временем, когда в Европе значительно активизировалась философская и научная мысль, когда продолжало разрабатываться и нашло свое завершение положение о материальном единстве мира и бесконечности вселенной, когда повсеместно развивались точные науки. Это была эпоха перестройки общественной модели поведения, а также складывания нового типа мировосприятия, а следовательно, и отношения к искусству.

В то время изменялся тип художественного созапятия, рос интерес к человеческой личности, что можно проследить и на материале русской литературы XVII в., и на чешской портретной живописи, и на многих других явлениях славянской культуры того времени. Очевидно, что человеческая личность всегда была и остается объектом художественного наблюдения и описания, но в эпоху барокко в отношении к ней произошли значительные изменения. Были оставлены идеалистические представления Ренессанса о гармоническом начале в человеке. Художник и поэт осмелились глубже заглянуть в его душу и увидели ее мятущейся между земным и небесным, духовным и плотским началами. Это раздвоение человека стало лейтмотивом поэзии барокко. Оно стало главной антиподией барочного искусства.

Происходят перемещения в жанровой иерархии, возрастает удельный вес романа, как и малых эпических жанров (в частности, новеллитики) вообще. Все более значительное положение в культуре занимает театр, выполнивший одну из основных задач искусства барокко — задачу синтеза искусств: живописи, литературы, музыки. Он был не только популярным видом искусства своего времени. Театральная эстетика зачастую овладевала поэзией, прозой, живописью. Если в польской культуре эта тенденция к «театральности» нашла наиболее непосредственное выражение в самом театральном искусстве, то в культуре других славянских народов она могла выражаться более опосредованно. Так, в Чехии эта зрелищность, «театральность» очевидна в архитектурном декоре, и в особенности в скульптуре. В русских иконах последней четверти XVII в. она наплавлено выражение как в значительном увеличении числа лиц, изображаемых на иконе, по сравнению с предыдущим вре-

менем, так и в «палатном», как бы кулисном построении архитектурного фона.

В эпоху барокко развивалось личное начало в искусстве, формировалась тенденция к оригинальности, которая долгое время не входила в число доминирующих художественных тенденций. Здесь следует сказать, что она далеко не сразу завоевала свои права. Например, в России об этом речь может идти только в XVIII в. Эта тенденция соперничала с тенденцией, ей противоположной, а именно — к унификации художественного творчества, к созданию его определенных норм, которые были зафиксированы многочисленными теоретическими трактатами по искусству и поэтиками. Имеются в виду такие, как неоднократно переиздававшаяся в славянских странах «Иконология» Ц. Рипы, «Грамматика мусикийская» Н. П. Дилецкого, «Поэтика» М. К. Сарбевского. Во взаимодействии этих двух тенденций проявляется один из основных принципов поэтики барокко — принцип контраста.

Этот принцип очевиден во взаимодействии принципов единства и многообразия, как организующих композицию художественного произведения барокко, и в литературе, и в живописи, и в музыке. Он оказывается в диалектическом сочетании конкретного и абстрактного, частного и общего, помогавшем барочному мастеру в передаче сложных понятий, в создании убедительного для читателя и зрителя художественного языка. По принципу контраста в барочных произведениях сочетались символический и патуралистический принципы воспроизведения действительности, что создавало одну из характернейших черт искусства барокко (ср. «Эмблемы» Зб. Морштына, польские и украинские школьные драмы). Контрастировали между собой патурализм и соседствующий с ним условный способ изображения. Например, у протопопа Аввакума спорили и продолжали сочетаться возвышенные и низменные темы. Принцип контраста доминировал в построении поэтических и прозаических произведений, театральных, а также в архитектуре. Так, например, в ряде памятников польской архитектуры конца XVII в. центрическая законченность конструкции здания сочетается с нарочитыми «разрывами» в его декоративном оформлении.

Последнее свидетельствует еще об одной важной черте искусства барокко — об общности различных видов искусства, о тенденции к их сближению. В живописи, театре,

музыке, литературе развивались общие темы, как темы *Vanitas*, *Memento mori*. Принципы их художественного воплощения были также сходны. Например, принцип симультанного действия, не раз применявшийся на барочной сцене и идущий еще из средневековья, встречается и в барочной живописи.

Барокко, с одной стороны, было искусством рациональным, что преимущественно выражалось в его риторичности, которая имела в своей основе стремление поэтов и художников поучать, воспитывать читателей и зрителей. Эта задача (*docere*) соседствовала, а иногда даже и подавляла две другие задачи — трогать и развлекать (*delectare*, *movere*). Ярким примером сочетания этих задач в пределах творчества и деятельности одного человека являются сочинения Я. А. Коменского, особенно его драматические произведения. Эти задачи теоретиками искусства XVII в. были объявлены главными задачами всякого творчества. Рационализм барокко сказался и в претворении в поэзии принципов научного описания мира. Их можно обнаружить в философской лирике, в космогонических поэмах XVII—XVIII вв. (Я. Белобоцкий).

С другой стороны, барокко имело связи с мистическими направлениями в философии. В то время значительно ожидался интерес к астрологии, магии. Искусство барокко также не было лишено мистицизма. Это нашло выражение в медитативной лирике.

Кроме того, искусство барокко зачастую оказывалось искусством мистификации. Стремление обмануть и обманом удивить читателя мы находим и в народно-городской литературе, родственной шутовской литературе, и в архитектуре — и в культовой и в светской. Так, украинские, а вслед за ними и русские храмы последней четверти XVII в. имеют алтарные абыси со всех четырех сторон. Несоответствие функционального использования и внешнего облика здания достаточно ярко отражается в знаменитом Крутицком теремке в Москве, который в действительности является не жилым теремом, а садовым переходом. Стоит вспомнить также популярные в то время фонтаны и фейерверки.

Барокко оказалось чрезвычайно коммуникативной системой искусства. С его помощью были распространены многие новые философские и эстетические понятия. Эту замечательную особенность барокко широко использовали

в своих целях реакционные круги общества, в особенности в связи с контрреформацией, для воздействия на широкие массы. Это в значительной степени послужило причиной крайне одностороннего, пенаучного подхода к барокко как к явлению культуры, связанныму исключительно с реакцией или по крайней мере с застоем в культуре.

Барокко оказалось искусством, которое, несмотря на свою сложность, стремилось быть доступным, было ориентировано на читателя и потому открывало перед ним свои технические средства, что вызвало всплеск интереса к занятию искусством и попытки овладеть им среди широких кругов населения (см. «графоманию» XVII в., любительские театры).

Благодаря всем этим особенностям барокко оказалось искусством, к которому свободно обратились представители культур различных народов и на языке которого они легко заговорили. Славянские деятели искусства овладели им полностью и сумели обогатить европейскую культуру своими достижениями, такими, как чешская скульптура или польская музыка, хотя, конечно, в культуре различных славянских народов барокко проявилось не в однаполовой степени в отдельных видах искусства.

Допуская значительную эстетическую свободу, барокко не только влилось в отдельные, локальные культуры, как произошло, например, в южнославянском эпическом творчестве. Художественные системы южнославянского эпоса и литературы барокко оказались родственными друг другу. Оно впитало в себя элементы народной культуры, в связи с чем происходила «фольклоризация» некоторых барочных жанров, как, например, проповедей, некоторых элементов культовой архитектуры³.

Взаимодействие барокко с народной культурой легко проследить на примере народно-городской литературы XVII—XVIII вв. (рыбалтовской — в Польше, франтовской — в Чехии), являющейся по сути дела связующим звеном между высокой, ученой литературой и пародным творчеством. Эту литературу можно даже рассматривать как вариант низового барокко, этого важного явления массовой культуры XVII в. Барокко и народно-городская литература имеют много общего в литературных темах и художественных приемах, например, в создании комического

³ Морозов А. А. Новые аспекты изучения славянского барокко, с. 12—13.

на уровне слова, в стремлении к эстетическому эффекту неожиданности. Можно обнаружить большие схождения в представлениях о мироустройстве в народной и ученой литературе, в постоянной тяге к мистификации, к созданию иллюзии. Основным вкладом этой литературы является то, что она завершила создание жанра пародии, одного из излюбленных жанров писателей и поэтов барокко.

Таким путем возникали национальные варианты барокко, и это дает основания ставить вопрос о существовании славянского барокко, тем более что XVII век оказался эпохой расцвета национальных школ в искусстве. Он был тем временем, когда писатели и художники сознательно обратились к национальному материалу, что обнаруживается и в сарматском портрете, и в польском романе XVII в., и в чешских прозаических и поэтических произведениях середины XVIII в.

Легко принимая национальные очертания, искусство барокко в то же время всегда было интернациональным. Этому в значительной мере способствовали формализующие начала в стиле барокко, облегчившие быстрое усвоение достижений культуры одного народа другим⁴.

Его основные черты связали славянские культуры с общеевропейской культурой. XVII — XVIII века были временем расцвета западноевропейских связей славянских литератур и культур в целом. Так, в то время бурно развивались связи Чехии и Италии, Польши и Франции. Многие европейские мастера работали в славянских странах. В это же время активизировались связи между отдельными славянскими культурами, как то: польской и русской, южнославянской и восточнославянской, что сказалось в типе той новой художественной культуры, которая складывалась на Балканах. Если в основной части Сербии продолжало сохраняться турецкое иго, душившее все проявления национальной культуры, то среди сербов, переселившихся в Венгрию и Австрию, была открыта большая возможность не только для самостоятельного развития, но и для ближайшего знакомства с достижениями среднеевропейского барокко. Наряду с этим в самой Сербии и у сербов-переселенцев в конце XVII — начале XVIII в. исключительно популярными становятся произведения русской и украинской

⁴ Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков, с. 207.

литературы и изобразительного искусства, уже несущих на себе несомненные черты барокко.

Здесь необходимо сказать, что в сербской культуре произошло своеобразное противопоставление среднеевропейских элементов барокко русским и украинским. Эта конфронтация завершилась победой восточнославянских элементов⁵.

Исследуя историко-культурные проблемы барокко, необходимо постоянно учитывать связь старого и нового, выявлять, как в рамках традиционных художественных систем складывалось это новое, как оно взаимодействовало со старым, т. е. не следует изолировать барокко от Возрождения или Просвещения. Оно должно изучаться не только в противопоставлении, но и в сопоставлении с другими идеальными и художественными традициями, рассматриваться в ряду тех художественных направлений — маньеризм, классицизм, — с которыми в начальный и завершающий этап своего развития оно сосуществовало. Таким образом, становится очевидным, что литературная и — шире — культурная эволюция является собой не только смешу отдельных стилей и направлений, но и их преемственность. Оказывается, что барокко не только возрождало традиции средних веков, о чем говорят многочисленные переводы на славянские языки произведений западноевропейской литературы средних веков в XVII—XVIII вв. Оно при этом изменяло функцию этих традиций, помещая их в иной художественный и идеальный контекст. Кроме того, барокко продолжало живущие еще традиции Ренессанса. Об этом свидетельствует связь с добелогорскими традициями в чешской культуре XVII—XVIII вв., распространение ренессансных поэтических форм в Польше XVII в. и многие другие явления славянской культуры XVII—XVIII вв. У восточнославянских народов барокко прияло на себя функции Возрождения. Барокко также часто служило формой для выражения новой просветительской идеологии, что очень характерно как для Польши, так и для восточных славян.

Важно отметить также и тот факт, что барокко, будучи побежденным и отодвинутым на задний план другими художественными системами, не только сразу не сдало своих позиций, но и оставило глубокий след в культурной жизни

⁵ Маслов С. Мануїл (Михаїл) Козачинський і його «Трагедія о смерті царя сербського Уроша». — Радянське літературознавство, 1958, № 4.

славянских стран. В последующие периоды ее развития оно послужило неисчерпаемым источником и в ряде случаев образцом для художников и писателей эпохи Прогрессии и романтизма, несмотря на решительное отрицание связи с предшествующим периодом теоретиками искусства конца XVIII — первой трети XIX в. Существует также некоторое сходство в художественных принципах барокко и новейших течений в искусстве. Это в известной мере объясняет повышенный интерес к барокко именно в XX в.

То, что барокко внутри славянского региона выступало в дифференцированном виде, не подлежит сомнению. Очевидно, что его черты выступали в разных странах отнюдь не синхронно, обладали различной степенью интенсивности, различно сочетались и переплавлялись с элементами отечественного искусства. Для того чтобы сделать полные выводы, необходимо исследовать различные аспекты культуры барокко и характер его проявления во всех славянских странах.

Настоящий сборник и является первым опытом объединения усилий советских ученых, работающих в области изучения славянских культур этого периода. Его можно рассматривать как необходимую предпосылку для решения широкого круга проблем, связанных со славянской культурой XVII—XVIII вв., которые в настоящее время обрели особую научную актуальность. Важной задачей дальнейшего изучения барокко является комплексное исследование его проявлений в различных областях культуры. Этого требует сама природа искусства барокко, для которого характерно особенно активное взаимодействие различных видов искусств и их взаимопроникновение. Заслуживает также самого пристального внимания такая проблема, как взаимоотношение славянских культур эпохи барокко с культурой стран Центральной Европы (Германия, Австрия, Венгрия, Румыния), с которыми славянские страны соприкасались самым непосредственным образом. Особым предметом изучения должны стать теоретические и идеологические основы славянского барокко, развитие жанров прозы, театра, связь барокко с искусством XIX и особенно XX в.

A. A. Морозов, Л. А. Софронова

ЭМБЛЕМАТИКА И ЕЕ МЕСТО В ИСКУССТВЕ БАРОККО

В эпоху барокко одним из важнейших жанров, который предельно выражал основные особенности искусства того времени, в котором, как в фокусе, собирались и перекрещивались идеальные устремления и художественные тенденции эпохи, был жанр эмблемы. Перед тем, как его характеризовать, остановимся кратко на истории его формирования.

Одной из форм, предшествующих эмблеме, были «отличительные значки» (итал. «impresa»), прикреплявшиеся к щитам, шляпам, оружию, которые получили распространение около XIV в. в Бургундии, а затем в Италии. Намекая на имя носителя, его дамы или задуманного предприятия, они, в отличие от родовых гербов, служили индивидуальным целям и снабжались девизами. Ими обзаводились не только рыцари и придворные кавалеры, но и епископы, банкиры и кабинетные учёные. Их заказывали художникам и поэтам. Складывалась поэтика жанра «импрезы» и появлялись посвященные ему трактаты, среди которых наиболее известен «Диалог» Паоло Джовио. По его словам, «una perfetta impresa», телом которой служит изображение, а душой слово (надпись, девиз), должна сохранять между ними добрую пропорцию. Она не должна быть такой темной, чтобы для её истолкования потребовалась Сивилла, но и не столь очевидной, чтобы её мог уразуметь каждый плебей. Изображение должно быть приятным для взора. Для него могут послужить звезды, солнце, луна, огонь, вода, цветущие деревья, инструменты, редкостные звери и фантастические птицы. Не следует изображать человеческие фигуры. Девиз должен быть кратким. Его надлежит избирать на другом языке, чем язык носителя¹.

¹ Giovio Paolo. Dialogo dell'impresa militari et amorose. Lyon, 1559.
Первое издание вышло в 1555 г. Цит по книге Schöne A. Emble-

Большую роль в формировании эмблематики сыграла геральдика, примером тому служит вышедшая в 1595 г. в Нюренберге «Эмблематика» Николая Таврелия². В этой книге эмблемы были посвящены определенному лицу, чье имя вводилось в надпись, и содержали родовой герб, отличный от эмблемы. В ней даже были помещены пустые «щиты», окруженные эмблематическими изображениями, куда владелец книги мог поместить свой герб.

Важным для развития эмблематики оказался составленный в III—IV вв. нашей эры трактат Гораполлона Нилиакуса, в котором довольно превратно была истолкована иероглифика эгиптического Египта. «Иероглифика» Гораполлона, известная в кругу гуманистов уже с начала XV в., появилась в 1517 г. в латинском переводе Пирхаймера³ и привлекла к себе внимание. В ней увидели не только ключ к чтению древнеегипетских письмен, но и к якобы заключенным в них сокровенным знаниям, доступным только посвященным. Такое понимание вполне отвечало умственному брожению и религиозно-философским поискам позднего Ренессанса и маньеризма. «Иероглифика» Гораполлона усилила интерес поэтов и художников к языку изобразительных символов. Альбрехт Дюрер не только иллюстрировал эту книгу, но и обращался к ней, создавая «Триумфальную арку» императора Максимилиана (ок. 1515 г.), сочетая символику «иероглифов» с геральдическими мотивами, орнаментикой Ренессанса и историческими картинами. Практическая непригодность трактата Гораполлона, основанного на ошибочном представлении об иероглифах как исключительно идеографическом письме, обнаружилась довольно рано, но это не обескуражило его приверженцев. Они по-прежнему продолжали считать, что «хотя изображения вещей введены для слов египтян, однако они скрывают многое, что отвечает изречениям философов, поэтов, истории и даже божественных наук»⁴. Такое понимание открывало широкие возможно-

matik und Drama im Zeitalter des Barock. München, 1968, S. 43; Sulzer D. Zu einer Geschichte der Emblemtheorien.—Euphorion, 1970, N. 1.

² Taurellius Nic. Emblemata phisico-ethica. Noribergae, 1595, в БАН имеется издание — Noribergae, 1617.

³ The Hieroglyphies of Horapollo. Translated by George Boas. N.Y., 1950; Iversen E. The Myth of Egypt and its Hieroglyphs in European Tradition. Copenhagen, 1961.

⁴ Volkmann L. Bildenschriften der Renaissance. Leipzig, 1923, S. 41.

сти. Ими не преминул воспользоваться и Пиериус Валериано, автор сборника «Hieroglyphica de sacris Aegiptorum...»⁵, христианизировавший «Иероглифику» Гораполлона. Иероглифические символы Гораполлона переходили затем в новые сборники, как в сборник И. Геральда «Neuden-Weldt».

Так в эмблематику нахлынули идеи и мотивы, восходящие к религиозному и художественному опыту Древнего Востока, связанные с наследием эллинизма и различными герметическими учениями орфиков, пифагорейцев и неоплатоников. Образы, почерпнутые из античной мифологии, смешивались с раннехристианской символикой, каббалистика — с условными обозначениями астрологов и алхимиков, геральдика — с изысканной метафорикой петrarкистов. Такой характер носит «Hypnerotomachia» Франческо Колонны⁶. Тенденцию к произвольному истолкованию иероглифики и созданию сложных символико-аллегорических построений ярко выразил А. Кирхер в сочинении «Египетский Эдип»⁷. Многозначность изобразительных символов, которую допускал уже Гораполлон, способствовала развитию эмблематического полисемантизма.

Опыт создания импрез, гербов, иероглифов сконцентрировался в эмблеме, становившейся все более популярной и получившей все большие права в искусстве. Появились специальные сборники эмблем, и первым из них была «Эмблематика» Альциата (1531)⁸. Она сразу стала одной из самых популярных книг XVI—XVII вв. и выдержала впоследствии более 150 изданий на различных языках. Первоначальное число изображений (98 гравюр на дереве Иорга Брея), дополненных и переработанных различными художниками, достигло 211, по общий тип книги неизменно сохранялся. Она настолько отвечала требованиям времени, что вскоре вызвала многочисленные подражания, а сам Альциат получил прозвище «отца эмблематики», хотя

⁵ Valeriano Pierio. Hieroglyphica sive de sacris Aegyptorum. Basel, 1556 (БАН). Первое издание вышло в 1505 г., в БАН имеются также издания: Лион, 1626; Кёльн, 1631.

⁶ Columna Franciscus. Hypnerotomachia Poliphilli. Venezia, 1499; Birchler L. Über die «Hypnerotomachia Poliphilli». — Librarium, 1958, v. I, p. 37—47.

⁷ Kircher A. Oldipus Aegiptiacae, v. I—III. Roma, 1652—1654.

⁸ Alciato Andrea. Emblematum liber. Augsburg, 1531. В БАН имеются издания: Лион, 1522, 1566; Франкфурт, 1567; Антверпен, 1581; Лейден, 1593, 1608; Антверпен, 1605.

оп придавал своему сочинению прежде всего прикладное значение. Его произведение прожило долгую жизнь, трансформируясь в поэзии и живописи, архитектуре, положив начало нескончаемому ряду эмблематических сборников XVII—XVIII вв.⁹

Развитие жанра эмблемы не было не замечено славянскими литературами. Произведения эмблематического характера, предшествующие сборнику Альциата, сам сборник Альциата и выходившие вслед за ним быстро распространялись в Польше, Чехии, в России, на Украине. В искусстве этих стран к тому времени уже прослеживалась линия сближения литературы и живописи; также бытовало мнение, что изобразительные средства превышают по своей силе словесные, что и вызывало обращение к эмблеме и жаррам, связанным с ней. Например, автор дидактического сочинения «Мир с богом человеку» И. Гизель (Киев, 1669) сравнивает назначение своей книги с назначением изображения страшного суда, истканного на златой завесе, как оно объяснялось Кириллом-философом кн. Владимиру: «...ибо сия книга учением своим к десному на страшном суде предстоянию наставляет...». В России начиная с 1705 г. неоднократно издавались «Символы и эмблемата», вобравшие в себя многие европейские собрания. Был хорошо известен сборник Альциата. Он находился, например, в собрании книг Сильвестра Медведева¹⁰. У Епифания Славинецкого была «Символика египетская», видимо, одно из изданий Гораполлона¹¹. В библиотеках Стефана Яворского, Феофана Прокоповича хранились эмблематические сборники Сааведры Фахардо, Германа Гуго. Сохранились фрагменты перевода эмблем И. Зауберта «Dyodekas emble-

⁹ Марио Праз насчитывает свыше шестисот составителей пособий по эмблематике и сборников эмблем (*Praz M. Studies in 17th. Century imagery*, v. 2. L., 1947). См. также собрание эмблем, выбранных из 47 наиболее известных сборников XVI—XVII вв. и расположенных по содержанию и типологическим признакам с привлечением вариантов и различных модификаций (*Emblematika. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI- und XVII Jahrhunderts*. Stuttgart, 1967). Всего в книге воспроизведено 3713 эмблем (с девизами и подписями). Снабжена указателями и библиографией по эмблематике.

¹⁰ Перетц В. Н. Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы семнадцатого столетия. М.—Л., 1962, с. 201.

¹¹ Временик Московского общества истории и древностей российских, т. 16. М., 1863.

matum sacramentorum» (Нюриберг, 1625) с русскими текстами¹². Украинским деятелям культуры, преподавателям школ, проповедникам были хорошо известны «История символа» Н. Коссена, «Иероглифика» Пиериуса Валериана, которая также была важным источником творчества М. Рея, крупнейшего писателя польского Возрождения. «Иероглифика» продолжала оставаться актуальной и на протяжении XVII в., о чём свидетельствует творчество М. К. Сарбевского (*«Dii gentium sive theologia...»*). Не меньшую роль играл в польской литературе того времени сборник Альциата. С ним связаны «Зверипец» и «Зерцало» М. Рея. Он же послужил источником для поэта К. Кобыльницкого. Его «Эмблематика» нашла отражение в эмблематических сборниках, изданных в Польше в XVIII в., в сборнике П. Сольдадини *«Manipulus laurcas Jaggellonicas complectens»* и в «Театре политики» А. Марлиапи¹³. Сборник Я. Типотиуса хорошо известен в Чехии. Он был издан в Праге с гравюрами Э. Саделара в первых годах XVII в. и получил большой резонанс в средней Европе. Ориентированный на политическую дидактику и гlorификацию светских и духовных властей, он допускал и различные частные интерпретации, что сделало возможным его применение при создании декора. В Чехии были также хорошо известны эмблематические сборники антверпенских иезуитов, а также Г. Ролленхагена и Сааведры Фахардо, Г. Гуго, Н. Коссена. Знакомство с эмблематикой и родственными с ней жанрами породили эмблематические сборники на славянской почве, обращение к эмблеме во многих художественных жанрах. Можно назвать хотя бы русскую «Ифику иерополитику» 1712 г., переиздававшуюся до конца века (последнее издание вышло в 1790 г.), *«Orbis pictus»* Я. А. Коменского, сочинения Г. Сковороды.

Выход «Эмблематики» Альциата завершал формирование нового вида эмблематических сборников с новыми структурными особенностями и основным каноном изображений и сопутствующих им девизов. Новые мотивы, вовлекавшиеся бесчисленными составителями эмблематик, переосмысление и разработка старых теперь подчинялись

¹² Шляпкин И. А. Св. Дмитрий Ростовский и его время (1651—1709). СПб., 1891, с. 73.

¹³ Pelc J. Obraz — Słowo — Znak. Wrocław — Warszawa — Kraków, 1973, s. 60—62, 235, 247.

готовой структурной схеме и ассиимилировались традиционными эмблемами.

Структуру эмблемы стала составлять «триада», придававшая ей композиционное единство: изображения (*pictura, icon, imago*), надписи или девиза (*inscriptio, motto*) и эпиграмматической подписи (*subscriptio*). Изображение предлагало зрителю какой-либо предмет или сочетание предметов (как правило, не более трех). Обычно это были растения, животные, орудия различных ремесел, утварь, музыкальные инструменты, а также явления природы (морская буря, радуга и др.), исторические, библейские и мифологические фигуры и сцены. Над изображением, а иногда и в его поле помещался девиз или краткое изречение на латинском, реже — на греческом или другом языке. Подпись состояла из короткого стихотворения, написанного для этого случая, или стихотворной цитаты. Позднее к ней пристраивался прозаичный учено-литературный комментарий, содержавший пространное толкование эмблемы, исторические примеры и параллели, что отвечало пристрастию к эрудиции и полигисторству барокко. Изображения и девизы отличались сложностью и изысканностью. На них можно было увидеть мифологические чудовища, монстров, кентавров, химер, странные сочетания предметов и образов. Они то и дело требовали пространных объяснений, с которыми не всегдаправлялась подпись. Так, в «Эмблематике» Гадриана Юниуса на одном изображении помещены рядом старец и дитя, рыба, сокол, и «ужасная лошадь», обитающая в Ниле. Все вместе «согласно мудрости египтян» должно означать: «Бог пепавидит бесстыдство». Мальчик и старец знаменуют, что это положение относится ко всем возрастам, а все остальное отписано за счет толкования надписи в Саисе (со ссылкой на Плутарха)¹⁴.

Изображение могло быть взято из мира обыденных вещей и могло быть фантастическим. Иногда оно могло отсутствовать. Так, в книге Г. Ф. Харсдерфера описывается черный щит с надписью «*Par nulla figura dolorem*» («Ни одно изображение не сравнится с моей скорбью»). Было известно изображение пустого щита, на котором могли быть помещены слова «*Melior Fortuna notabit*» («Скоро

¹⁴ Junius Hadrianus. *Emblemata. Eiusdem Aenigmatum libellus*. Amsterdam, 1565, p. 45.

лачертает удача»). Нередким было собрание эмблем в виде каталогов символов, так называемые библиотеки символов как, например, широко известное в Польше собрание Шичипелли «Mondo symbolico». Интересно, что существовали эмблематические сборники, лишенные изображений, как популярный в Польше сборник Ю. Доманевского и, видимо, сборник Ст. Лоховского «Emblemata Horatiana».

Смысл эмблемы не заключен в самом изображении, как в иероглифе¹⁵. Этим она отличается от различных «малых» систем с условным языком изобразительных символов, используемых в астрологии, алхимии и пр. Точно так же она не является ребусом, где осуществляется простая подстановка значений. Затейливые ребусы, пользовавшиеся успехом в период маньеризма, выделялись в эмблематических сборниках в особый раздел — энigmатику, включавший своего рода «эмблематическую смесь», объединявшую родственные, жанровые разновидности.

Изображения, помещенные в одном сборнике, могли быть однородными, как в собрании эмблем шюрибергского врача И. Камерария (1514—1574), где все эмблемы заимствованы из флоры и фауны и связаны с легендами и представлениями о них. Эти представления восходили к античным источникам, средневековым «Физиологам» и «Бестиариям». Среди эмблем этого сборника орел, с открытыми глазами летящий к солнцу, пеликан, кормящий своих птенцов собственной кровью, живородящая гадюка, детеныши которой прогрызают ее чрево, выходя на свет, хамелеоны, страусы, райские птицы, пчелы и множество других, в том числе и мифологических, существ (феникс и др.). Классифицированные по родам изображений, они представляли обильный материал для метафорических осмыслений.

¹⁵ Эмблематика сохраняет историческую связь с иероглификой, частично унаследовав от нее готовый реквизит изображений и некоторые традиционные метафорические соотношения, известные со времен глубокой древности, как например, изображение журавля, стоящего на одной ноге с камнем в поднятой лапе (чтобы, когда он задремлет, упавший камень его разбудил), что означало бдительность. Оно было известно уже Плинию и Элиану, перешло в средние века (Исидор из Севильи) и подхвачено эмблематиками маньеризма и барокко. Здесь, как и во многих других случаях, «Иероглифика» Гораполлопа встретилась с уже существующей традицией.

Наряду со средневековой литературой источником эмблематических символов, изображений служила Библия. Эмблемами стали не только масличная ветвь, принесенная голубем, радуга (из сказания о Всемирном потопе) и другие традиционные символы, но и отдельные библейские сцены и персонажи. Библия не только служила источником эмблем, но ее сюжеты обрабатывались в духе эмблематических сочинений. Аугсбургский мастер Иоганн Ульрих Краус в начале XVIII в. издал несколько иллюстрированных библейских книг, где каждый лист содержит изображение той или иной ветхозаветной или евангельской сцены с соответствующим библейским текстом над ней и стихотворной подписью внизу. Над этой подписью помещены еще два изображения, относящиеся к библейской сцене, с явной тенденцией к аллегоризации. В некоторых случаях нижнюю часть листа заполняют целые гроздья пебольших «медальонов» — эмблем.

Библейская символика становится средством аллегорико-эмблематического мышления и приобретает многозначность. Если в «Христианской эмблематике» французской гугенотки Жоржетты Монтеней вавилонская башня означает безрассудство, то в «Политической эмблематике» П. Иссельбурга — тщету человеческих советов.

Библейские мотивы подвергаются эмблематической обработке, дополняются и свободно интерпретируются. Например, скрижали завета Моисея дополнены вытянутой перед ними рукой с мечом, высывающейся из облаков («Эмблематика» Г. Ролленхагена). Изображению придан политический девиз: «Закон правит, оружие защищает». Самсон, обрушивший столбы дома и погубивший себя вместе с филистимлянами, символ, широко распространенный в русской эмблематике, мог трактоваться как призыв к славной смерти (сборник Коваррубиуса Ороско).

Сборник Ж. де Монтеней был известен в Польше и, более того, был полонизирован, так как из 100 субскрипций (подписей) 43 имеют не только латинский, французский, но и польский вариант, а эмблема 33 снабжена также подписью на русском языке. Я. Пельц предполагает, что автором польских текстов был некто из круга Радзивиллов биржанских, связанный с арианами и кальвинистами. Польские тексты по сравнению с латинскими и французскими более дидактичны и в большей степени развивают

тему непостоянства, непрочности и трагизма человеческой судьбы, они призывают к веротерпимости¹⁶.

Библейская символика вступала в эмблематике в теснейшую связь с античной мифологией. Обильный материал доставили первые издания «Метаморфоз» Овидия, откуда и заимствовались мифологические образы и сцены, стихотворные цитаты для девизов¹⁷. Вовлечеение «языческой» мифологии в эмблематику паталкивалось па пастороженою осудительное отношение, восходящее еще к средним векам, но оно постепенно преодолевалось. В ряде сочинений, в том числе по риторике и поэтике, доказывалось, что герои античных сказаний заимствованы из Библии или на худой конец подобны им. Геракл был прообразом Самсона, Ниобея соответствовала жена Лота и т. д. Христианизация античного наследия сопровождалась его аллегорико-символическим толкованием. Миры рассматривались как аллегорические действия, имеющие скрытый спиритуалистический смысл. Они осмысливались в духе христианской эмблематики. Это было обращением к новым формам эстетического воздействия, барочному концептуализму, метафорическому полисемантизму.

Аллегорическая мифология барокко, в отличие от ренессансной, была менее непосредственной и писала на себе печать абстракции. Мифологические фигуры выступали не сами по себе, а как носители отвлеченных понятий, либо олицетворяли явления и силы природы. Античные божества входят в сложную систему символов и аллегорий, обрастают атрибутами. Минерва появляется не только как покровительница наук, правосудия, по и как воинствующая защитница мудрости, добродетели и религии. Она приобретает черты Венеры и в то же время христианизируется и сближается с образом Девы Марии. Эмблематика контрреформации развертывается в устрашающие аллегорические сцены, в которых большая роль отводится дьяволу. В эмблематическом сочинении фланандского иезуита Яна Давида дьявол, сидя на корзине с яйцами, подобно наседке, высаживает змеенышей. На

¹⁶ Pelc J. Obraz — Znak, s. 131; Pollak R. Emblematy Anonima z początków XVII wieku.— *Miscellania staropolskie II*, Archiwum Literackie, 1966, t. X, s. 110—131.

¹⁷ Denkel M. D. Illustrierte Ausgaben von Ovids «Metamorphosen» in XV. XVI. und XVII Jahrhundert.— In: Vorträge der Bibliothek Warburg. Berlin — Leipzig, 1931, S. 58—144.

другой гравюре дьявол и старик в шляпе (протестант) тянут сани, в которых сидят еретики, прямо в разверстую адскую пасть.

По выражению Альбрехта Шёне, изображение в эмблематике всегда «означает больше, чем предполагает»¹⁸. Оно — трамплин для совокупности возможных осмыслений.

Надпись может пояснить или просто называть предмет, связывая его с привычным представлением о его качествах и свойствах, не оставляя места для «загадки» и придавая эмблеме однозначность (изображение льва, например, связывалось с представлением о храбрости). Однако такая прямая связь чаще всего отсутствовала. Надпись могла не только пояснить, сколько озадачивать, так как не находилась в прямой или очевидной связи с изображением, что и придавало ему загадочность, что, правда, не является непременным условием поэтики эмблемы. Она могла быть сентенцией, как в польской версии сборника Я. Катса — «Silenus Alcibiadus sive Proteus»¹⁹. Она могла быть известной пословицей. Надпись никогда не исчерпывала смысла, значения эмблемы, хотя и осуществляла возможность различных ее осмыслений, не делая их обязательными.

Смысл, значение эмблемы возникали не из изображений или надписи, но при взаимодействии изображения, надписи и подписи. В результате этого взаимодействия за видимым изображением возникал метафоризованный «умственный образ». На эмблематическое изображение как бы набрасывалась сеть возможных значений. Возникал пучок нескольких значений, развивавшийся из первоначального метафорического переосмысления. В каждом случае между зданным изображением и умственным образом наличествовало два или несколько смысловых планов, соотнесенных друг с другом. Границы «умственного образа» зависели от богатства и характера ассоциативного плана и потому всегда были несколько расплывчаты. Эмблема была зданий, овеществленной метафорой, служила для обозначения не самой вещи, а того, что стоит за ней.

Автор эмблематических сборников Г. С. Харсдорфер

¹⁸ Schöne A. Emblematik und Drama..., S. 22.

¹⁹ Pels J. Obraz — Słowo — Znak, s. 172—173.

настаивал на определении эмблемы словом «*Sinnbild*» и считал ее душой метафору, а телом — изображение.

Метафорический смысл эмблемы лишь соотносится с понятием или представлением, которое он отражает, но не тождествен ему. Дева Мария, например, в эмблематике не равнозначна евангельской, ибо может быть связана не только с евангельскими, но и с античными и другими представлениями, вовлечеными в метафорико-аллегорический круг.

Из «зримого изображения» эмблемы при создании ее значения извлекаются «признаки», конструирующие метафору часто на основе далеких сближений и побочных ассоциаций, восходящих к традиционным представлениям. Так, например, в «Эмблематике» Альциата изображение тритона, трубящего в рог, сделанный из раковины, было заключено в рамку, представляющую собой змею, пожирающую свой хвост. Девиз гласил: «Ex literarum studiis immortalitatem acquirit» («Занятиями литературой приобретают бессмертие»), что само по себе не делало эмблему более понятной. Но зритель того времени был достаточно искушен, чтобы уразуметь, что змея в данном случае означает вечность, а тритон трубит славу. Эмблема, таким образом, знаменовала литературную и ученную славу, и это изображение избиралось в качестве издательской марки.

Значение эмблемы, «умственный образ» не был строго фиксирован. Он отличался динамичностью, мог быть многозначен, хотя в значительной мере связан с традицией. Так, одно и то же изображение приобретало различный смысл при разных девизах и даже с одним и тем же девизом в различных сборниках, о чем можно узнать из поясняющей подписи. В русской традиции, например, изображение Фаэтона могло служить символом безрассудства, означать неразумного правителя; предостерегать от опрометчивости в любви, символизировать пепперную гордыню.²⁰

Существовал постоянный репертуар эмблематических изображений и постоянные способы их осмыслиения. Между изображением и его метафорическим значением устанавливались постоянные связи, которые ограничивали

²⁰ Морозов А. А. Падение Готска Фаэтона.— *Československa rusistika*, 1970, N 6.

возможности эмблемы иметь множество значений. Несмотря на многообразие изображений и девизов в эмблематике, несложно выделить среди них часто повторяющиеся, популярные, переходящие из сборника в сборник. Таково изображение зеркала, которое обычно служит мотиву *Vanitas*. Оно связывается с представлениями о неизбежности смерти, как у Коваррубиуса, на одной из эмблем которого изображен скелет перед зеркалом с девизом «Он узрел самого себя и пошел дальше». Подпись поясняет: «Мысль о смерти — истинное зеркало жизни». Зеркало служит эмблемой самопознания и в то же время имеет «мирское», чаще всего дидактическое значение. Зеркало могло означать и «вздорное самолюбование», и «неразумную злость», и «неложную любовь». Так, у Альциата изображен Нарцисс, любующийся своим изображением в воде, у Бониуса — соловей, увидевший в своем изображении в воде соперника, бросившийся на него и там павший свою погибель. У Камерария помещено изображение василиска, который погибает, смотря на себя в зеркало. Мотив зеркала разрабатывается в гротеско-бытовом плане. Обезьяна любуется собой в зеркале, ибо «каждому нравится его облик». Кошка перед круглым зеркалом, за которым стоит щеголь, высмеивает приверженность моде (частый мотив в книжной сатире XVII в.) (сборник Коваррубиуса Ороско). Непосредственная дидактика могла сочетаться с отвлеченными истинами. Напыщенный карлик стоит на ходулях перед зеркалом. Девиз гласит: «Как бы было, если так?». Девиз означает невозможность переменить положение вещей (сборник Ролленхагена). О зеркале не позабыла и политическая дидактика. Змея, означающая мудрость, извивается вокруг скипетра, помещенного между двумя зеркалами. Корона и скипетр помещены между двумя зеркалами. Изображение оснащено девизом: «Ясность», что означает, что князь, вознесенный судьбой, «должен помнить, что дела его видят не только бог, но и его подданные» (сборник Я. Брука). Спиритуалистическим представлениям, связанным с зеркалом, в еще большей мере отвечает стеклянная, хрустальная или иная сфера, смутно и искаженно отражающая предметный мир. С ней соединяется и представление о свете и чистоте как атрибутах бога. Она паделяется магическими свойствами кристалла, сквозь который прозревается будущее. Увенчанный крестом прозрачный шар в руках вседержителя

или Христа означает космос, сотворенный или творимый. В эмблемах польского панегириста Р. Артеньского сфера в значении мироздания покоятся в руках божественной любви: «*Solo potesta Lumine*». В то же время прозрачная сфера становится атрибутом фортуны (Дюрер) и символом «*Vanitas*», превращаясь в мыльный пузырь.

Мыльный пузырь, который скоро лопается и память о котором исчезает, также олицетворяет человека, особенно гордого и тщеславного. Но «*homo bulla*» — это и всякий человек, ибо жизнь его скоротечна. Уподобление, известное еще античности (Варрон, Лукиан), по получившие особое распространение в период маньеризма и барокко²¹. Но он сходен еще и с хрустальной сферой, а значит с человеческим сознанием. Возникает сложный комплекс эмблематических представлений. Мыльный пузырь означает и весь мир, испорченный, непрочный, иллюзорный: «Жизнь исчезает, как мыльный пузырь, и, как цветок, увядает».

Итак, эмблема, опирающаяся на мир реальных представлений, обязательно отягчалась этическими требованиями, поддерживаемыми житейской мудростью или религиозными правилами. Она получает религиозно-философское и дидактическое осмысление. С ее помощью умозрительное и отвлеченное, певещественное и фиктивное делается «наглядным», запечатлевается в сознании. Создатель уже упоминавшегося сборника эмблем Н. Таврелий пишет, например: «Когда я прогуливался по полю, то приметил среди многих колосьев, склонившихся к земле, один, который гордо подымался к небу. Причину этого я скоро усмотрел, ибо он, естественно, легче других, так как был пуст, те же отяжелены плотными зернами. Посему заключаем, высокомерно по весомое знание, а воображаемая ученость». Этот пример может служить образцом эмблематического мышления²².

Свойственное позднему Ренессансу и особенно маньеризму и барокко стремление прорваться за рамки эмпирического познания к глубокому символическому постижению мира приводило к спиритуализации эмблематики. Это

²¹ Bialostocki Jan. Kunst und Vanitas.— In: Stil und Ikonographie. Dresden, 1966, S. 197—198; Stechow W. Homo bulla.— The Art Bulletin, 1938, v. XX, p. 227—229.

²² Taurellius Nic. Emblemata phisico-ethica, S. 45.

стремление поддерживалось теологическими соображениями, согласно коим наше познание не может быть ни полным, ни совершенным. Бренный человек познает истину как смутное и загадочное отражение в зеркале (*«reg speculum in aenigmata»*). Только после «конечного избавления» он получает возможность непосредственного созерцания «божественной истины» — «лицом к лицу» (*«facie ad faciem»*): «Ныне разумею отчасти, тогда же познаю, яко познал был» (Первое послание ап. Павла к Коринфянам, гл. 13).

Предметный мир иллюзорен по отношению к высшей духовности. Все земное, «прходящее» — лишь мимолетная тень «вечного». Реальные предметы являются лишь смутным отражением божественной истины. Эти положения, связанные также с учением Псевдо-Дионисия Ареопагита, и послужили оправданием метафорического переосмыслиния видимого мира, стали основанием ее аллегоризации, в которой, например, М. К. Сарбевский видел один из важнейших способов художественного познания мира.

Очень часто аллегоризированные эмблемы риторично рассудочны и почти всегда однозначны. Часто в них используются одни и те же изображения, обычно в различных комбинациях. Так, человеческое сердце со значением души в сборнике Д. Крамера (1624) изображено как крылатое и взлетающее к солнцу. К нему тянутся и пытаются его схватить когтистые лапы перепончатокрылого дьявола (№ 3). На раскрытой книге поконится сердце с глазом посередине. Выше — фопарь, который держит рука, высунувшаяся из облаков (№ 6). По бурным волнам (житейского моря) в раковине плывет одинокое сердце (№ 13). Еще одно крылатое сердце, устремившееся ввысь, привязано канатом к тянувшему его вниз глобусу, увенчанному крестом. Рука из облаков разрубает мечом канат (№ 9). И также рука сажает сердце в круглую пробирную печь, из которой валит дым, что знаменует земные горести и ниспосланные свыше испытания. Эмблема, где главным символом является сердце, присутствует в панегирике Б. Папроцкого польскому королю Владиславу IV *«Pharus Sarmatica»*. Его можно увидеть на страницах эмблематического сборника Зб. Морштына. Рука, простертая из облаков, — это схематичное изображение пророчества. Оно становится также достоянием политической эмблематики: рука из клубящегося облака освящает эмблемы, знаменующие доблести и

добродетели правителей. Его не раз можно встретить в сборнике Ст. Г. Любомирского «Adverbia Moralia», в сборнике А. М. Фредро «Peristromata regum».

Спиритуалистическое направление в истолковании эмблемы то усиливалось, то затихало в искусстве деятелей контрреформации и протестантизма, но оно является лишь частным случаем эмблематического мышления. Наряду со стремлением придать эмблеме эзотерический смысл существовало и другое, дававшее ей мирское, чисто утилитарное назначение. Это двойное отношение к эмблеме представлено, например, у родоначальника французской эмблематики Гильома де ла Перье, сборники которого, кстати, были хорошо знакомы М. Рею. Это двойное отношение к эмблематике вызывало ее понимание как формы декоративно-прикладного искусства, которое не подавлялось «скрытой теологией». Эмблема составляла часть декоративного реквизита различных празднеств, шествий, карнавалов. И то и другое отношение к эмблеме сказалось в типе эмблематических сборников.

Многие из этих сборников служили метафизическим целям, утверждая религиозное или мистико-спиритуалистическое мировоззрение, продолжая и отчасти модернизируя средневековую аллегорику и художественные традиции Ренессанса, как сборник Ю. Доманевского «Некоторые эмблемы», как «Symbolica vitae Christi Meditatio» Т. Третера, «Pia desideria» Г. Гуго. Их метафизическое направление зачастую поддерживалось направлением дидактическим или политическим.

Дидактическое, а не мистическое направление доминирует, например, в сборнике, хорошо известном в славянских странах «Quinti Horacii Flacci Emblemata...» Отто Вениуса (1607), польская версия которого вышла в 1666 г. в одном из лучших эмблематических сочинений XVIII в. в Польше, в «Эмблемах» Зб. Морштыпа. Этот сборник составлен на основе французского сборника отца Капуцина, точнее, имеет сходные с ним гравюры, по расположены они в иной композиции и иначе прокомментированы в подписях. В нем прослежен путь души человека к богу, те трудности, которые приходится преодолевать душе в достижении царства небесного. Поэта прежде всего интересует, как должен жить человек на земле, чтобы достичь неба. Центральные символы сборника — это любовь небесная и любовь земная, ее герой — человек вообще. Дидактическим

целям были подчищены и другие, менее значительные сборники, как «*Divi tutelaris patrii Casimiri...*» И. Бильдзюкевича. Дидактической функцией должны были обладать эмблематические сборники и с точки зрения теоретиков искусства XVII в. Так, в «Избранной библиотеке» А. Поссевин рассматривал эмблематику как противовес неприличного светского искусства²³.

Значительный крен в политическую дидактику характерен для сборника испанского иезуита Диего Сааведры Фахардо. Это барочное произведение, проникнутое идеей сутиности бытия, которое заканчивается изображением черепа среди руин и соответствующими испанскими стихами, одновременно было «зерцалом князей», собранием правил этикета и политических истин. Оно было чрезвычайно популярно в России, Польше, Чехии. О нем, как о выдающемся событии в искусстве своего времени, писал Ст. Г. Любомирский, сам автор эмблематического сборника. Этот сборник был известен Петру I. Он был переведен в России еще в XVIII в. под названием «Дидако Саафедра Фаскарду, образец крестьянского политического князя...»²⁴. Затем его переводил Феофан Прокопович, но этот перевод не был издан. Аналогичного направления были известные в Польше сборники «*Peristromata Turcica*» (1641), «*Aulaea Romana*» (1642), изданный в Париже сборник А. М. Фредро «*Peristromata regum seu Memoriale principis...*» (1660). Они также были кодексом поведения доброго правителя, уверяли в преимуществах просвещенного монарха перед певеждой, призывали сильных мира сего к разумной строгости. Последний сборник интересен не только своим словесным текстом, но и изобразительной частью, выказывающей очевидные связи с известным собранием эмблем Тицотуса. Сборники, обращенные к королям, представляющие изображения королей, продолжали появляться и в XVIII в., см. «*Imagines principium, regumque Poloniae*» К. Бартолта, «*Tron ojczysty...*» А. Колудского (1727).

Эмблематические сборники могли преследовать универсальные цели, как сборник эмблем Ст. Г. Любомирского «*Adverbia Moralia*» (1688), где автор, рассуждая о со-

²³ См.: *Bieńkowski T. Biblioteca Selecta de Ratione Studiorum Possewina jako teoretyczny fundament kultury kontrreformacji.* — In: Wiek XVII, Kontrreformacja. Barok. Wrocław, 1970, s. 303.

²⁴ Соболевский А. И. Переводная литература Московской Руси XIV—XVII вв.— Сборник ОРЯС, 1903, с. 161—162.

вершестве, гордыни и смирении, дал образцы элогиального стиля, показал человека, затерявшегося в лабиринте мира. Таким был русский сборник «Символы и эмблемата», сопоставимый с широким кругом источников.

Эмблематические сборники могли иметь ограниченную тематику, посвящаясь прославлению отдельных правителей, князей церкви, монашеских орденов, университетов. В Польше такие сборники были популярны и в XVIII в., как, например, сборник *«Lucina orbi sul sole Lechico»*, восхваляющий орден триптиариев и их покровителей в Польше.

Сборники различных направлений служили писчерпаемыми источниками для всей культуры XVII в., начиная от литературы и кончая пособиями по каллиграфии и руководствами по гастрономии.

В литературе эмблематика сыграла огромную роль, что во многом объясняется структурой и функцией самой эмблемы. Предлагая позидательное уподобление в доступном и зримом образе, эмблема питала притчу, басню, которые обычно распадаются на описание события и мораль, заключение, что соответствует изобразительной и описательной частям эмблемы. Отсюда их тесная взаимосвязь. К эмблематике обращался уже Ян Кохановский. Она способствовала созданию басен В. Потоцкого. С другой стороны, в эмблематических сборниках можно встретить типичные басенные персонажи — льва, слона, лисицу, со свойственными им традиционными качествами. Правда, их изображение, в отличие от басни, статично и запечатлевает лишь наиболее напряженный момент или один эпизод басни, действие которой развивается во времени. Эмблема же ограничивается тематической основой басни. Но она использует и басенные ситуации и сопоставления. Например, в одной из эмблем были изображены глиняный горшок и медный котел со всеми подразумеваемыми последствиями их тесного общеия (что впоследствии использовано Лафонтеном и Крыловым). Эмблематические сборники не просто заимствуют сюжеты и персонажи из басенных сборников, но подвергают их эмблематической переработке и переосмысляют. Уже в XVI в. получило распространение изображение зайца, спящего с открытыми глазами, которое Гильом де ла Пьер понимает как выражение беспокойства, вызванного нечистой совестью, а Камерарий tolkueut как олицетворение

неусыпной бдительности. Не только пособия по эмблематике заимствуют изображения из различных изданий басен (преимущественно Эзопа), но и рисунки в этих изданиях наделяются эмблематическими чертами. Близость этих жанров явно осознавалась в XVI—XVII вв., о чем свидетельствует, например, композиция «Зверинца» М. Рея, где в четвертом разделе собраны и басни и эмблемы. Жанр эмблемы во многом связан с жанром загадки.

Эмблематические мотивы были слышны в панегирической, геральдической поэзии. Геральдика вообще была отправным пунктом светской эмблематики. Изображения гербов, их описания входили во многие эмблематические сочинения, часто панегирического характера, или в эпиграфии.

Существовали специальные панегирические собрания, как «Кривда без ущерба» К. П. Савицкого (1721) или геральдические эмблемы, посвященные Марии Лещинской. Выдающимся барочным произведением, посвященным геральдике, был «Poczet herbów szlachty korony Polskiej i Wielkiego Księstwa Litewskiego» Вацлава Потоцкого. С начала XVII в. на Украине, по словам В. Н. Перетца, также возникает своего рода «гербомания» — повальное увлечение, которое сопровождается составлением соответствующих «виршей», прославляющих «клейноты» отдельных шляхетских родов²⁵. В них не столько воспевались действительные достоинства носителей герба, сколько интерпретировался в аллегорическом смысле сам герб, как, например, в виршах Андрея Рымпи на герб Осташфия Воловича. Украинские «вирши на герб» осваивали и мирские мотивы, обращались к античной мифологии, создавали их сложное метафорико-аллегорическое переосмысление, как, например, в стихах на герб Корбутов-Вишневецких²⁶. Через представителей украинской и белорусской образованности эстетические принципы новой поэзии проникают в Москву, где воспринимаются панегирической поэзией

²⁵ Перетц В. Н. Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы..., с. 145—146.

²⁶ Тітov Х.в. Матеріали до історії книжкової сировини на Вікраїні в XVI—XVII вв.— Всезбірка передмов до українських стародруків. Київ, 1924. Колосова В. Твір Касіана Саковича «Вірші на жалостий погреб Сагайдачного».— Радянське літературознавство, 1965, № 12, с. 32—44; Іванюк І. В. Про українське літературне барокко.— Радянське літературознавство, 1970, с. 41—53.

Симеона Полоцкого, Сильвестра Медведева. Русская эмблематическая поэзия, связанная с геральдикой, обращается уже к гербам не отдельных родов, а прежде всего к новому государственному гербу России, принятому при царе Алексее Михайловиче. Недавно пайденные в Швеции геральдические вирши²⁷ представляют собой цепь метафоризованных описаний («похвал») гербов отдельных княжеств. Каждая из похвал состоит из трех или четырех звеньев, носящих заглавия «аллегория», «анаграмма», «аналогум» и «эмблема», предлагающих многозначительное истолкование каждого герба. Очень часто геральдическая эмблематическая поэзия приобретала дидактический характер. Традиции геральдической поэзии продолжались и в XVIII в. (см. «Алфавит, собранный рифмами» И. Максимовича²⁸).

Эмблематика широкой струей вливалась и в другие поэтические жанры, где осмысление эмблемы, как и образование метафоры, подчинялось принципу остроумия, заключающемуся в сближении и неожиданном сочетании далековатых идей и представлений. Практические потребности, которым служила эмблематика, сдерживали и до известной степени ограничивали метафоризацию, направляя ее в русло привычных представлений. Поэтому для риторического метафоризма барокко характерны две противоборствующие тенденции. Метафорические «цепочки» все усложняющиеся и разветвляющиеся значений уходят в бесконечность и в то же время словно вращаются по замкнутому кругу. Они подобны камлю, который вращает над головой опытная рука ритора или поэта. Риторические навыки устанавливают динамическое равновесие и вносят порядок в технику образования метафоры. И ритор и поэт пользуются прежде всего готовыми формулами, имеющими за собой длительную традицию. Они обновляют, развивают и варьируют традиционные мотивы, образы и сравнения. Эмблематика с ее иконологической преемственностью и традициями переосмысливания изображения, набором девизов и литературных ассоциаций представля-

²⁷ Nilsson N. A. Russian Heraldic Virši from the 17th Century. Uppsala, 1964.

²⁸ Максимович Иоанн. Алфавит, собранный Рифмами, сложенный от святых писаний. Чернигов, 1705, л. 2 об. (экз. БАН). Ср. издание: Русская силлабическая поэзия. Вступительная статья, подготовка текста и примечания А. М. Папченко. Л., 1970.

ла собой в этом отношении особо благодарный материал. Эмблематическое мышление барокко сохраняет связь с риторикой еще очень долго. Путь от оперирования готовыми формулами к индивидуальной поэзии оказался долгим и пелегким.

Эмблематика участвует в формировании поэтического стиля. Многие поэты той эпохи создают эмблемы, «стихи на картину», стеммы, их тропы эмблематичны. Структура эмблемы служит моделью для создания лирических, медитативных, дидактических стихотворений, что легко можно обнаружить на материале творчества таких выдающихся поэтов, как Семи-Шажинский, все три Морштына в Польше, Ст. Яворский на Украине, Симеон Полоцкий в Москве. Эмблематика спабжает готовыми мотивами претиозный роман, известный в многочисленных переводах в славянских странах, а также и народный роман своего времени²⁹.

Постепенно эмблематика осоздается как часть литературы и входит в официальную поэтику эпохи барокко. Эмблема рассматривается в пийтиках и риториках Киевско-Могилянской академии в разделах «Изобретение», «Украшение», «Вымысел», а также в разделе о тропах. Эти сочинения, копечно, черпают обильный материал из поэтик, принятых в польских иезуитских коллегиях, из Скалигера, Масена, Понтана, Коссена, из европейских эмблематических сочинений.

Эмблематика широко применялась в различных жанрах ораторской прозы. Создатели проповедей видели в эмблеме одно из лучших средств дидактического внушения, так как она теснейшим образом смыкается с риторикой. Эмблематическое изображение поэтому очень часто служит «прикладом», примером в проповеди. Эмоциональное возбуждение, вызванное полетом риторической мысли, поддерживается неоспоримой конкретностью эмблемы. Проповедник как бы доказывает то, что, по его мнению, заключено в изображении, усиливая его «внутренний» смысл и расцвечивая новыми уподоблениями. Польские проповедники черпали свои «приклады» из Альциата, Цезария Рипы, из сборников Сааведры Фахардо, Типотиуса. Сборник последнего послужил также источником для

²⁹ Морозов А. А. Гrimmельсгаузен и его роман «Симплициссимус». — Гrimmельсгаузен Ганс Якоб Христофф. Симплициссимус. Л., 1967.

панегириков В. Я. Биланьского. В украинской проповеднической литературе также ширится эмблематический способ воздействия на слушателя. В трактате «Наука албо Способ зложеня казаня», изданном в Киеве в 1659 г., И. Галятовский, наставляя будущих проповедников, писал: «...треба читати книги о зверех, птахах, гадах, рибах, деревах, зелях, камепях и розмаїтых водах... уважати их патуру, властности и скутки и тоє собе потовати и аплековати до своеї речі»³⁰, т. е. он предлагал эмблематический подход, аллегорическое толкование явлений природы.

Эмблематика приветствуется и используется и в других риторических жанрах, например в свадебных речах, обязательной части церемонии бракосочетания в Польше в XVII в. Например, оратор Куповский в речи, произнесенной по случаю бракосочетания Э. Курковской и Ст. Старчевского, описывает изображение Купидона с выщербленной стрелой, которому время обещает обточить ее на своем колесе. Изображению сопутствует девиз: «Излечивает время и старание»³¹.

Эмблематическим был театр XVII в., как школьный, так и светский. Эта его черта сказалась в типе спектакля, так как представление оформлялось таким образом, чтобы оно максимально приблизилось к живописному изображению (рампа, кулисы, декорации). Оно очевидно в соотношении действия, протекающего на сцене, и речей действующих лиц, в которых это действие комментируется и оценивается. Эмблематичность театра того времени сказывалась в особом жанре диалога, в котором изображалась борьба символов и аллегорий, в наличии пролога, хоров и эпилога, которые имели целью объяснение и оценку театрального действия. Она проявилась и в прямом использовании эмблем на сцене, особенно в прологах, хорах, в широком распространении символических, пемых картин, в использовании аллегорических фигур. Эмблематических сравнений, метафор были полны монологи и диалоги театральных героев. Влияние эмблемы можно усмотреть в названиях пьес XVII—XVIII вв.³² Многочисленные при-

³⁰ Хрестоматія давньої української літератури. Доба феодалізму. Упорядкував О. Білецький. Київ, 1952, с. 264.

³¹ Roszkowska W. Lopes cum omnibus suis adiunctis.— In: O dawnym dramacie i teatrze. Wrocław, 1971, s. 187.

³² Okoń J. Dramat i Teatr szkolny, Scena jezuicka wieku XVII. Wrocław, 1970.

меры, подкрепляющие эти утверждения, можно найти в таких польских драмах, как «*Utarczka krwawie wojującego Boga...*», «*Minerval Regium*», «*Ermida albo królewna pasterska*—to iest ten szczęśliwy, który swoim stanem konteniuje» Ст. Г. Любомирского, в русских пьесах «Страшное изображение второго пришествия господня на землю», «Орел российский», «Торжество мира православного», «Божие уничижителей гордых уничижение», «Слава печальная...».

Эмблема использовалась не только непосредственно, как представительница особого жанра, зародившегося на стыке двух видов искусства, живописи и поэзии, имеющая дидактические, метафизические цели. Она могла иметь и прикладное значение, использоваться в декоративных целях, и в этом случае она требовала непосредственного понимания. Хотя она и сохраняла некоторую возможность различного осмыслиения в политических или других целях, она избегала сложности и загадочности. Отношения между изображением и девизом в ней были упрощены. Существенным свойством декоративной эмблемы была ее узнаваемость, особенно необходимая в архитектурном декоре, при оформлении празднеств и триумфов, погребальных процессий и торжественных иллюминаций.

Эмблемы в сборниках, предназначенных для практических целей, обычно состояли из изображения и девиза. Изображения, помещаемые в них, схематичны. На переднем плане помещалось изображение предмета или сцены на нейтральном, условном фоне, чаще всего пейзажа (рощи, горы, море), едва намеченного в далекой перспективе. Возникающее эмблематическое пространство подчеркивало значение и роль основного изображения. Движение изображения в сторону живописной иллюстративности чаще всего сопутствовало литературному назначению сборника. Детальная разработка изображения как бы уравновешивала словесно-литературное наполнение эмблемы, поддерживала ее внутреннее единство. Триада, т. е. изображение, надпись, подпись, соблюдалась лишь в эмблематических сборниках, предназначенных для чтения и рассматривания, иными словами — служащих литературным целям. Однако структурное взаимодействие зримого изображения и умственного образа сохраняется во всех случаях. Утраченный девиз и разъясняющая подпись в декоративной эмблеме как бы подразумеваются. Их соотношение с изображением обеспечивается привычными

представлениями и традицией. Эмблематические сборники, выходившие иногда даже без рисунков, все равно служили исходным моментом для создания изображения.

Эмблематика всегда была связана с изобразительным искусством, религиозным и светским. Так, изображения эмблем были на воротах Ростовского кремля³³. Эмблема оказала влияние на польский, сарматский, падгробный портрет, где паряду с изображением портретируемого большую роль играло изображение его герба, девиз, большая надпись, перечисляющая его должности³⁴. Эмблематически осмыслился и мир простых вещей, что открывало большие возможности в светской жанровой живописи, приводило к их взаимодействию с собраниями эмблем, к своевременному обмену мотивами между ними. Так, очень долго живут в живописи мотивы *Vanitas*.

Эмблематические сборники, особенно Я. Типотиуса, спабжали готовыми образами художников-декораторов. «...От мирских историй... от мирских историков, или от стихотворцев вымышленными лицами и подобиями от зверей, птиц, древес и прочих, вещь намеренную изобразуем», — писали устроители триумфальных ворот, сооруженных Московской славяно-греко-латинской академией в 1704 г.³⁵ В творчестве художников-декораторов эмблемы обычно сливались с аллегорией, что лишало ее многозначности. Становясь частью аллегории, эмблема приобретала подчиненное значение.

Триумфы различных видов были одним из важнейших проявлений окказиональной архитектуры. Они заслужили отдельных руководств, теоретических трактатов, как «*Triumf satyrów leśnych*», в которых широко освещалась роль эмблемы. Известно, что эмблемы из собрания Типотиуса «*Symbola Divinae et Humanae*» украшали триумфальную арку, устроенную по случаю прибытия Марии Гонзаги в Гданьск. Эмблемы из этого же собрания, а также собраний Я. Масена, Нойгебауэра декорировали триумфаль-

³³ Tschizewskij D. Emblematische Literatur bei den Slaven.— Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen, 1964, Bd 201, N. 3, S. 175—185.

³⁴ Тананаева Л. И. Некоторые черты развития старопольского портрета (XVII—XVIII век). Проблемы портрета. М., 1974, с. 167, 171.

³⁵ Васильев В. Старинные фейерверки в России (XVII — первая четверть XVIII в.). Л., 1960, с. 25.

пую арку в Варшаве в 1677 г., воздвигнутую по случаю прибытия туда Яна Собеского. Эмблематические изображения, почерпнутые из книги Сааведры Фахардо, украшали триумфальные ворота в Кракове, поставленные по случаю коронации Августа. Существовали излюбленные фигуры, заимствованные из эмблематики, часто появлявшиеся в окказиональной архитектуре. Такими, например, были Геракл и Атлас, символы тяжелого физического труда и проницательного ума. Они повторяются и при устройстве уже упомянутого въезда в Гданьск Марии Гонзаги, и при устройстве триумфальных ворот русскими декораторами в честь победы в Северной войне³⁶. Фигуры Геракла и Марса украшали триумфальные ворота, поставленные в честь победы русских войск под Азовом. Они же присутствовали в иллюминационном театре, который также имел ярко выраженный эмблематический характер. Имеется в виду фейерверк 1693 г., устроенный в селе Воскресенском в честь князя Ромодановского, генералиссимуса потешных войск Петра. В иллюминационном театре использовались и другие эмблематические источники, как «Символы и эмблемата», собрание эмблем Сааведры Фахардо. Оттуда был заимствован мотив повешенного льва, используемый как символ побежденного шведского короля в политической сатире фейерверка 1 января 1710 г. В фейерверке 1697 г. по случаю Азовской победы присутствовало аллегорическое изображение победы, российского орла, турецкого полумесяца. В фейерверке 1700 г., устроенном в честь начала войны со шведами, появился орел с масличной ветвью и мечом. Во время фейерверка 1705 г. были представлены Моисей и медный змий, рука с мечом, прокалывающая змею. В фейерверке 1702 г. изображались фортуна и хронос в лавровом венке. Здесь же было представлено популярное в эмблематике изображение бобра с надписью: «Грызя постоянно, он искоренит пень».

Широкое применение нашла эмблематика в оформлении официальных церемоний бракосочетания и погребений. Сохранились специальные руководства по устройству декораций при оформлении свадеб, похорон, как «Dyariusz pogrzebowej pompy...» Ю. Семеньского, «Symbola et Emblemata proposita in appuratu nuptiali»³⁷. Очень популярным

³⁶ Васильев В. И. Старинные фейерверки в России, с. 18.

³⁷ Pelc J. Obraz — Słowo — Znak, s. 246.

источником при создании этих декораций служил также сборник Пичинелли «Mundus Symbolicus». Эти источники были использованы при оформлении погребений М. А. Ка-мыковской (1687), Казимежа и Яна Яблоньских (1735). При погребении гетмана А. М. Сенявского (1726) применялась геральдика, атрибуты аллегорических фигур, и сами аллегории, Марс и Геркулес³⁸.

Эмблематика широко использовалась в архитектуре при создании художественного декора. Автор известного эмблематического сборника А. М. Фредро придавал огромное значение эмблеме, ее словесной и изобразительной частям в оформлении зданий. Его точку зрения, разделял Ст. Г. Любомирский. Эмблематические изображения, почерпнутые из сборников Самбукуса и Картари, украшали дворец Ст. Г. Любомирского в Пулавах, его Лазенки, Уяздовскую резиденцию. Там использовались также эмблемы из сборника О. ван Веена «Amorum Emblemata»³⁹. Эмблемы из сборника Саведры Фахардо украшали замок в Доудлебах, в Чехии⁴⁰. Архитектура не только щедро пользуется эмблематикой для художественного декора, но и создает сложные сооружения, целые ансамбли, осмыслиемые как многозначные эмблемы (храм св. Борромеуса в Вене, пластировка Версаля).

Эмблематика служила не только для создания общего аллегорического фона в больших композициях или для идентификации аллегорических фигур, персонифицирующих различные отвлеченные понятия, отдельные науки, искусства и ремесла. Выполняющие ту же функцию персонажи, заимствованные из античной мифологии, а также изображения христианских святых, мучеников и подвижников, патронов монастырей также наделялись постоянными атрибутами, которыми обычно служили привычные эмблемы, что сообщало им однозначность. Создавалась устойчивая система аллегорических фигур, их соотношений и их атрибутов, закрепленная иконологической традицией. Она нашла свое законченное выражение в появившейся уже в 1593 г. в Риме «Иконологии» Цезаря Рипы. Эта книга вобрала в себя иконографическое пасле-

³⁸ Sajkowski A. Barok. Warszawa, 1970, s. 212—218, 219.

³⁹ Karpowicz M. Łazienki St. H. Lubomirskiego.— Biuletyn Historii sztuki, 1969, N 4, s. 398—399.

⁴⁰ Lejskova-Matysova M. Barokní emblémy v zamky Doudlebech v N. Orlicí. Umění, 1968, N 2.

дие Ренессанса, прошедшее через маньеристическую переработку⁴¹. «Иконология» Рипы носила нормативный характер и была призвана упорядочить аллегорику архитектуры, внутреннего убранства, уличных шествий и триумфов. Эмблематика получала в ней чисто атрибутивное назначение. Отвлеченный и абстрагированный характер аллегорики «Иконологии» позволял использовать ее для самых различных целей и независимо от различий веры. Эта книга оказала большое влияние на творчество М. К. Сарбевского.

Эмблематика проникает также в музыку, порождая попытки придать ей иероглифический смысл⁴².

Эмблематика могла восприниматься и как светское развлечение, что принимало иногда совершенно несерьезный характер. В апопимии брошюре, к которой, по-видимому, был причастен и Харсдерфер, описываются «съедобные» эмблемы. В Польше была известна брошюра «Descriptio structuratum ex saccharo artificiose elaboratum»⁴³, где описывались аллегорические фигуры из сахара, в виде кондитерских изделий были представлены польский король и другие политические деятели Европы того времени.

К середине XVIII в. эмблематика утрачивает свое универсальное значение. Она уходит из литературы и живописи, но эмблемы еще можно увидеть на плафонах католических церквей, монастырских трапезных и библиотек, и все же внутреннее их содержание ослабевает, сохраняется только по инерции.

Вступая в фазу рококо, эмблематика все больше утрачивает самостоятельное значение и становится частью общего декоративного убранства паряду с нимфами и наядами, рогами изобилия, дельфинами и тритонами, библейскими масличными ветвями и голубем. «Амуры божественной любви» превращаются в — putti — рококо. «Оккультные истины» уступают место моралистической аллегорике или политическим аллюзиям.

⁴¹ Книга выдержала свыше двадцати изданий на различных языках. Она переиздавалась еще во второй половине XVIII в. (Аугсбург, 1764). В Польше ее часть вошла в известное сочинение Б. Хмелевского «Новые Афины».

⁴² Meier B. Hieroglyphisches in der Musik der 16. Jahrhunderts.— In: Bericht über der internationalen Musikwissenschaftliches Kongress. (1962). Kassel, 1963.

⁴³ Pelc I. Obraz — Słowo — Znak, s. 235.

А. В. Липатов

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ОБЛИК ПОЛЬСКОГО БАРОККО И ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В литературном процессе «новое» — конечный результат эволюции определенных тенденций, зародившихся в недрах «старого». Поэтому уже ввиду самих генетических факторов «новое» и «старое» взаимосвязаны, а в то же время и противопоставлены в силу принципиальных отличий качественного характера. Это последнее, которое представляет собой внутреннюю сущность явления (в то время как стиль отражает его внешний облик), выкристаллизовалось как нечто особое, принципиально отличное по отношению к предшествующему в результате количественного нарастания отдельных элементов нового в рамках старого. Эти элементы появлялись и нарастали, существуя разрозненно и несамостоятельно в рамках различных тенденций. Когда же качественный рост достиг определенной «критической массы», начался процесс интеграции, выделение отдельных составляющих разные тенденции в особую, самостоятельную систему.

Диалектичность взаимосвязи нового и старого следует особо учитывать при выявлении хронологических вех. Исследование взаимосвязи «старого» и «нового» — завершенного и развивающегося — предполагает варьирование соответственно синхронного и диахронного аспектов рассмотрения, т. е. анализа литературного процесса, в категориях поэтикой описательной и исторической.

Такого рода рассмотрение литературного процесса не дает материалов для выделения жестких хронологических рамок и не подтверждает эффективных (и практически удобных) концепций «литературного перелома»¹.

¹ Подробнее об этих проблемах см.: *Lipatow A. Kalendarze literatury (O periodyzacji historycznoliterackiej)*. — *Teksty*, 1973, N 3; Липатов А. В. Периодизация литературы польского Просвещения. — Советское славяноведение, 1972, № 6.

Появление отдельных разрозненных элементов нового отнюдь не означает появление самого нового именно в силу разрозненности, не достигшей фазы интеграции. Сама же интеграция выступает не как некий уже в момент своего появления завершённый факт, а относительно длительный процесс. Накопец, даже завершившаяся кристаллизация нового и — как следствие этого — выделение из старого в качестве особой, самостоятельной структуры еще не означает ни ее количественного преобладания, ни главенствующей роли. На первом этапе новое, как правило, существует со старым, уступая ему (иногда не только количественно), и, лишь со временем распространяясь в количественном отношении и развивааясь в качественном, оно пачкает обретать преобладающую роль. Динамика развития такого рода тенденции в разных литературах обусловливается как общими закономерностями (связанными с принадлежностью данных литератур к определенному типу цивилизации и — уже — конкретному региону), так и индивидуальными для каждой отдельной литературы особенностями, обусловленными общественно-исторической спецификой и национальными традициями.

В Польше предвестия барокко появляются еще до дебюта величайшего поэта национального Возрождения Яна Кохановского². В 1548 г. выходит из печати сборник латинских стихов Яна Дантышека «Hymni aliquot ecclesiastici». Его автор, прошедший путь от политического деятеля и литератора с поэтиче ренессансным образом жизни, кортезианца по убеждениям, до епископа и деятеля контрреформации, порывает с прежними своими поэтическими идеалами, декларируя убеждения, близкие духу Тридентского собора. Новые идеи воплощаются в привычной для автора ренессансной образности, однако знаменательно, что вместе с восходящими к средневековью и возрождающимися в атмосфере падающейся контрреформации темами чистоты официальной католической доктрины, мотивами искупления и вины, постулатами дидактизма и назидательности литературы появляется и обращение, к средневековой стилистике, формам стихосложения, жанровым эталонам. В этой связи следует отметить, что в Польше наследие средневековья не только не было изжито во времена Ренессанса, но и продолжало играть заметную роль.

² Ср.: *Hernas Cz. Barok.* Warszawa, 1973, s. 16.

в литературе³, изобразительном искусстве и архитектуре, а также в культуре. Ее жизненность отразилась в приспособлении к новым условиям и видоизменениям, диктуемым новыми потребностями. Одна из особенностей польского барокко — фактическая непрерывность средневековой традиции, к которой на Западе творцы нового обращались, преодолевая Ренессанс, тогда как в Польше она с ним сосуществовала (правда, не всегда бесконфликтно). В этом месте следует упомянуть и еще об одной важной особенности, связанной с генезисом польского барокко и отмеченной современным польским исследователем Ч. Хэрнасом⁴, а именно о сосуществовании в Польше эпохи Возрождения двух концепций гуманистического индивидуализма — ренессансного и связанный с учением испанских мистиков. Если же речь идет о зарождении стилистических тенденций барокко, то они появляются еще в период расцвета ренессансной поэзии и связанны с обращением художников к метафизической проблематике. Творчество Себастиана Грабовецкого (ок. 1540—1607) стоит у истоков религиозного течения в польском барокко. Лирика Миколая Семпа Шажинского (1550—1581) близка к тому направлению, которое в Англии представлял Д. Допп, а во Франции Ж. де Спонд⁵. Интеллектуализация формальных

³ Это относится к отдельным художественным формам, популярности определенных жанров, распространенности определенных мотивов. Характерно, что именно в эпоху Возрождения обретают польский облик общеевропейские перехожие повести, известные здесь во времена средневековья в основном по латинским вариантам. Эстетика средневековья наложила характерный отпечаток на творчество «отца польской литературы» М. Рей и на произведения пародий-городской (совизиальской) литературы.

⁴ Hernas Cz. Barok, s. 17. Концепция этого обобщающего труда, посвященного литературному барокко в Польше, изложена мной в «Реферативном журнале», (сер. 7, 1974, № 1, с. 115—119). Там же (с. 105—106 и 119) см. и о других работах польских ученых, разрабатывающих барочную проблематику.

⁵ Творчество Семпа привлекает внимание ученых и писателей вот уже в течение почти двух столетий. Из последних исследований особого внимания заслуживают: Błoński J., Mikołaj Sep Szarzyński a początki polskiego Baroku. Kraków, 1967; Backvis C. «Maniérisme» ou Baroque à la fin du XVI-e siècle. Le cas Mikołaj Sep Szarzyński.— Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves, t. XVII (1963—1965). Bruxelles, 1966, p. 149—220. Об этих работах см. мою рецензию в бюллетене ВГБИЛ «Современная художественная литература за рубежом» (1969, № 3, с. 167—172). О книге Я. Блоцкого см.:

средств, подчеркнутая поэтическая экспрессия, обостренное внимание к ритмико-версификационной стороне стиха, призванной отразить тончайшие нюансы мировосприятия лирического «я», отражающего материальную и духовную раздвоенность бытия, особая роль, отводимая языковым экспериментам (словотворчество, семантическая полифония), — все это получит дальнейшее развитие в барочной поэзии XVII в.⁶ Метафизическая направленность первых представителей новой литературной эпохи обусловлена социально-политической жизнью и духовными веяниями времен внутреннего раскола католического мира и последующей напряженности и все обостряющейся борьбы реформации и контрреформации. Эта схватка раскалывала не только отдельные государства и народы. Она стала источником и внутреннего раскола личности — доселе цельной, ибо слепо верящей в единую (и единственную) доктрину — во времена средневековья, либо обретшую смысл равновесия в гармонии духовного и физического — «небесного» и «земного» — во времена Возрождения. Теперь в обличии рухнувшей целостности западнохристианского мировосприятия каждый оказался перед лицом выбора одной из доктрин. Выбор этот для человека той эпохи был драматичен и обретал поистине космические масштабы, ибо, по убеждениям того времени, от верности выбора зависело будущее — «вечное» — бытие, по отношению к которому жизнь земная — «прходящая» — была лишь преддверием.

Итак, творчество поэтов-метафизиков было художественным отражением величайшей социально-исторической и духовной драмы общности и личности, отображением философско-этических конфликтов, смятения, поисков истины и обретения жизненного идеала.

Процесс окончательной кристаллизации идейно-художественных тенденций барокко и их выделение из общего — ренессансного — русла интенсифицируется с 80-х годов

Софронова Л. А. Проблемы польского барокко.— Советское славяноведение, 1969, № 6.

⁶ В XVII в. метафизическую тенденцию в польской поэзии представляют С. Гроховский и К. Твардовский (о которых речь будет в дальнейшем), однако ни один из них не достиг художественно-интеллектуальных высот Семпа.

О польской метафизической поэзии см.: *Hernas Cz. Polscy poeci metafizyczni (1580—1630)*.— In: Prace Literackie, t. X. Wrocław, 1968.

XVI в., а с 20-х годов XVII в. барочные направления, строительно нарастаю в количественном отношении и развиваюсь качественно, уже представляют облик новой эпохи в истории польской литературы, искусства и культуры⁷. Барочный тип мировосприятия и связанные с ним эстетические доктрины, литературные поэтики и тип культуры превалируют по крайней мере до 60-х годов XVIII в.⁸, оставив глубокий след в национальной истории. Эстетическая мысль и некоторые художественные свершения польского барокко снискали общеевропейскую известность, а в литературном развитии и духовной жизни других славянских народов (прежде всего восточных славян) эпохе барокко в Польше принадлежит особая историческая роль.

* * *

Польша XVII в.— второе по величине государство Европы — предстает в зареве почти непрерывных войн — захватнических и освободительных, религиозных и внутрисловенных, войн династических, бунтов магнатско-шляхетских конфедераций против всяких попыток усиления централизованной королевской власти, войн с восстающим крестьянством, войн с поднявшейся на борьбу за национальную независимость Украиной, войн с Турцией, Россией, Швецией⁹. Это был век победы контреформации и постепенного экономического ослабления сословной шляхетской монархии, век националистической мании величия, охватившей господствующие сословия, расцвета, а затем (с середины столетия) нарастающего упадка обра-

⁷ О периодизации барокко в Польше см.: Pollak R. Od Renesansu do Baroku. Warszawa, 1969; Hernas Cz. Zarys rozwoju literatury barokowej.— Polska XVII wieku. Warszawa, 1969. Об этих работах см.: Липатов А. В. Ренессанс и барокко в повсейших польских исследованиях.— Советское славяноведение, 1973, № 6.

⁸ В количественном же отношении, степени распространённости и читательских вкусах барочные веяния преобладали и по крайней мере в первые два десятилетия после просветительского переворота: просветительская идеология, эстетика и новые литературные тенденции развивались прежде всего и в основном в Варшаве, опираясь на меценатство короля и культурную политику правящей партии.

⁹ По подсчетам польских историков, в течение всего XVII в. было лишь 32 мирных года. Но и этот мир был лишь отцентильным, либо на рубежах (прежде всего — восточных) по-прежнему было неспокойно — локальные приграничные столкновения фактически не прекращались.

зования и культуры, век усиленной борьбы шляхты за свою сословную «золотую свободу». Все это привело страну к политической апархии, приостановило развитие ремесел и торговли в городах, лишившихся своих прав еще в конце XVI в., способствовало дальнейшему закрепощению крестьянства и кризису феодальной системы хозяйства и государственного управления (с 1652 г. периодически срывается деятельность сейма). Все это на закате века настолько ослабило Речь Посполитую, что лишило ее положения могущественной европейской державы, превратившую в объект политической игры других стран, а в последние десятилетия XVIII в. привело к постепенной ликвидации ее государственности.

Исторические судьбы народа отразились на судьбах литературы, во многом обусловив не только ее идеально-художественное своеобразие, но и роль в жизни общества, способы распространения и даже саму форму существования. Бурное развитие постепенно угасает с середины XVII в. в результате общего упадка, переживаемого страной. Особую роль сыграло утверждение контрреформации: наступает время насилиственного утверждения единомыслия в его католической форме, судебных процессов над еретиками и безбожниками, время публичного сожжения людей¹⁰ и книг, время свирепствования цензуры.

В 1603 г. выходит первый в Польше «Список запрещенных книг» («Index librorum prohibitorum»), где фигурирует Коперник и «отец польской литературы» М. Рей¹¹.

¹⁰ В то же время следует отметить, что связанные с контрреформацией репрессии не имели в Польше такого массового и жесткого характера, как в католических странах Запада. Это было обусловлено целым рядом местных особенностей, а прежде всего — спецификой государственно-правовой системы Речи Посполитой и связанными с ней национальными традициями шляхетской демократии, что, кстати, спасало общеевропейскую известность (см.: Ogonowski Z. Z zagadnień tolerancji w Polsce XVII wieku. Warszawa, 1958; Tazbir J. Państwo bez stosów. Szkice z dziejów tolerancji w Polsce XVI i XVII wieku. Warszawa, 1967; Polska XVII wieku. Warszawa, 1969).

¹¹ Еще раньше некоторые польские авторы (Анджей Фрыч Моджеевский, писатели, связанные с реформацией) попали в аналогичные списки, изданные папской курией. В 1604 г. в Замостье выходит второй польский «Список». Следующий появляется благодаря инициативе епископа краковского М. Шишковского в 1617 г. Здесь так же, как и в предыдущем, воспроизводится список папской курии за счет польских писателей. Сюда наряду

Начинается погребение многого из наследия Возрождения (после 1641 г. уже не поздается Я. Кохановский, подавляется каждое проявление живой мысли). Все это сковывало развитие литературы, препятствовало изданию ценнейших творений. Наследие таких крупнейших поэтов эпохи, как Я. А. Морштын и В. Потоцкий, осталось в рукописях. Морштын не решался издать свои стихи даже за границей. Показательно, что даже такой ультракатолический писатель, как В. Коховский, имел неприятности с цензурой. Под гнетом цензуры приходит в упадок и польская литература. Отрицательно сказалась контрреформация на судьбах системы образования (которое еще в первые десятилетия XVII в. было на европейском уровне). Приходит в упадок печатное дело. Закрываются или переходят к монастырским орденам многочисленные типографии иноверцев: «Грустной эпохой упадка» назвал эти времена А. Мицкевич. К концу века из 134 типографий действовало лишь 44¹², да и те в основном принадлежали монастырям. Продукция их была сравнительно высокой, но в подавляющем большинстве состояла из богослужебных и церковно-учительных книг. Подавляющая часть художественных произведений распространяется в рукописях. Многие ценнейшие творения этого времени были впервые изданы лишь в XVIII—XX вв. Вот почему эту эпоху польской литературы передко называют «веком рукописей».

В первые десятилетия XVII в., когда еще продолжают творить писатели, дебютировавшие в минувшем столетии, ренессансное направление еще играет видную роль, но, постепенно ослабевая, оно передко переплетается с тенденциями маньеризма и барочными веяниями, приобретающими со временем доминирующее значение. Бурные события эпохи становятся преобладающей темой, предопределяя политический облик поэзии, продолжающей эстетические традиции национального Возрождения (Себастиан Лиффтель, Ян Данецкий, Марчин Блажевский, Ян Хэрбарт, Станислав Витковский и др.). На этом фоне выделяется «Сборник ритмов» (1612) Кацэра Мясковского (ок. 1550—1622). В стихах первой части его сборника

с другими попали «Уроки Купидона» К. Твардовского, совизжальские сборники, популярная любовная лирика.

¹² Сюда не входят типографии, выпускающие книги на немецком, еврейском и восточнославянских языках.

чувствуется влияние Горация, слышатся отзвуки важных событий современности. В лирике передко проступают биографические мотивы, проявляются личные и литературные привязанности поэта (Я. Кохаловский, Ш. Шимонович). Особую группу составляют поэтические миниатюры с бытовой тематикой, передко приобретающие сатирическую окраску. Религиозная лирика, составляющая вторую часть сборника, отличается характерным уже для барокко переплетением христианских мотивов с античной мифологией, а в области стиля — появлением инверсий, синтаксической усложненности.

Ведущим писателем позднеренессансного направления в это время был Шимон Шимонович (1558—1629), спасавший своей поэзией на латинском языке европейскую известность, а у себя на родине получивший имя «польского Пиндара». Однако и его лирика последнего периода (на польском языке) не избежала новых влияний. В 1614 г. выходят его «Идиллии», увековечившие имя поэта в истории польской литературы и оказавшие большое воздействие на национальную поэзию XVII—XIX вв. Это было не только введением в польскую литературу нового для нее жанра, но и его творческим обновлением. Использование античных традиций (идиллии Феокрита, эклоги Вергилия) сочетается у Шимоновича с тенденциями ренессансной учено-поэзии: элементы рефлексии проступают в насыщенном лиризмом повествовании, накладывают отпечаток на сюжетное развитие, проявляются в системе художественной образности. В результате идиллия приобретает скрытый философский смысл, отображая или символизируя наблюдения поэта, его размышления о действительности и ее несоответствии мечте, его поэтические грэзы и реальные выводы. В идиллиях Шимоновича античность передко органически переплетается с польским и украинским фольклором, а паряду с традиционными аркадскими персонажами и коллизиями появляются яркие бытовые сценки из польской действительности, иногда с элементами социальной критики («Пастухи», «Поклонники», «Калачи», «Жлицы» и др.). Идиллии Шимоновича пользовались колossalной популярностью и вызывали много подражаний. Наиболее запечатленным его последователем был Ян Гавильский. Однако в дальнейшем этот жанр развивался в русле барокко, отзвуки которого появляются уже в идиллиях Шимоновича: использование пас-

торальной стилизации для отображения современности, гамма противоречивых чувств, сочетание диссонансных мотивов, изменчивый и обостренный ритм экспрессии, септиментальность поэтического языка.

Переплетение эстетических тенденций Возрождения и барокко характерно и для литературной теории переходного периода. В тех школах, которые до середины XVII в. еще находились в ведении сторонников реформации (кальвинистов, лютеран, ариан¹³), по-прежнему сильное воздействие оказывали эстетические концепции западноевропейского Возрождения (Эразм Роттердамский, Ф. Меланхтон, П. Рамюе, И. Штурм, Скалигер). В отставании ренессансной поэтики особая роль припадлежала школам обосновавшихся в Польше «Чешских братьев» и их идеиному вождю гуманисту Я. А. Коменскому, который, однако, не избежал некоторых барочных воздействий¹⁴. Ведущую роль ренессансная теория сохранила также в академиях Краковской, Виленской и Замойской. Взаимопроникновение ренессансных и барочных тенденций пашло отражение в воззрениях видного учёного и поэта Мачея Казимежа Сарбевского, спикавшего европейскую славу «христианского Горация». Иезуит, доктор философии и

¹³ Ариане, или Польские Братья,— радикальное течение польской реформации, отделившееся от кальвинизма (1562) и формировалось под влиянием ренессансных веяний, аптигригорианизма и апабаптизма. В плебейском крыле ариан были распространены идеи уточнического коммунизма. В 1658 г. сейм утвердил закон об изгнании ариан. Те из них, которые не пожелали принять католицизм, эмигрировали главным образом в Трансильванию, Силезию и Голландию. Преследуемые контреформацией философские труды польских ариан, их публицистика пользовались широкой известностью в Западной Европе, где неоднократно переиздавались на латыни и в переводах. Воззрения ариан оказали влияние на формирование рационализма (прежде всего в Англии и Голландии), а также деизма и нового понятия веротерпимости (постулат свободы совести). В трактатах (1630—1650 гг.) С. Пшибиловского, Е. Шлихтыга и др. выдвигалось требование отделения церкви от государства как непременное условие реализации философско-этической и социально-политической программ ариан. Отзвуки арианских идей сыграли заметную роль в формировании просветительской идеологии на Западе и в Польше.

¹⁴ Ср.: Cyzewsky D. «Das Labyrinth der Welt und das Paradies des Herzens» des J. A. Comenius. Einige Stilanalysen.— Wiener Slavistisches Jahrbuch, 1965, Bd. V; Skorka A. Baroknost literaturního stylu J. A. Komenskoho.— O barokní kultuře. Brno, 1968.

теологии, впоследствии профессор Виленской академии и придворный проповедник короля Владислава IV, М. К. Сарбевский (1595—1640) был автором первой польской поэтики, написанной на латинском языке, по-видимому, между 1619 и 1626 гг. и состоящей из цикла лекций, прочитанных автором в Риме и в иезуитской коллегии в Кройцах, Полоцке, а также Вильненском университете. Концепция Сарбевского вызвала оживленную полемику среди европейских ученых и оставила след в европейской мысли того времени. Традиции Аристотеля (философско-познавательный характер поэзии, универсальность отображаемых ею истин) переплетаются у Сарбевского, а нередко и вступают в противоречие с идеями, идущими от Платона, связанными с представлениями о созидающем характере поэзии, независимой от реальности, о творческой роли поэта первооткрывателя. Последнее уже шло вразрез с идеологической доктриной иезуитов, постулирующих подражательно-отображающую функцию искусства. Сарбевский отстаивал также лирику, отвергаемую иезуитами как недопустимое обнажение «греховных» чувств и устремлений. Если в оценке и классификации поэтических родов и жанров Сарбевский в основном выступает как продолжатель ренессансной теории, то его рассуждения о поэтической идее, о художественном видении более характерны для барочных представлений (теория противоречия в гармонии, преодолеваемого и уравновешиваемого творческой изобретательностью поэта, достигающего в результате эффект неожиданности, которая приводит читателя в изумление, вызывает восхищение и восторг). И в то же время пальму первенства в эпике Сарбевский отдает Вергилию и Гомеру (идеал ренессансных поэтов), что противоречит и доктрипе его ордена, отвергающего «языческое» искусство (впрочем, в другом месте Сарбевский утверждает, что только христианин может быть истинным поэтом). Нарушая старые традиции европейских поэтов, Сарбевский в качестве примеров использует не только образцы античной, но и национальной литературы. Знаменательно, что Я. Кохановского он ставит выше Петrarки, Марини и даже своего любимого Ронсара, утверждая, что в некоторых творениях поэт польского Возрождения достигает высот Горация. Впрочем, это похваление ренессансной литературы в другом месте сочетается с утверждением художественной образности,

свойственной барокко. В теории Сарбевского сталкиваются идеи Возрождения и контреформации, идеалы античности и барокко. Может быть, это было связано с положением автора, как преподавателя иезуитского колледжа, может быть, это было естественным следствием попытки теоретического синтеза национального своеобразия литературы с представлениями об античном совершенстве поэтических форм, шедевров «языческого» искусства — с идеологическими постулатами иезуитов. Как писатель Сарбевский в совершенстве владеет средствами поэтической экспрессии высокого барокко, что уже в глазах западноевропейских современников ставило его в один ряд с крупнейшими поэтами этого направления. Во время своего пребывания в Риме (1622—1625) Сарбевский был увенчан папой Урбаном VIII лавровым венком поэта-лауреата. Еще при жизни Сарбевского в Европе вышло более 60 изданий его поэтических сочинений, причем титульный лист издания 1632 г. был выполнен Рубенсом. В его творческом наследии — панегирики, написанные в честь видных государственных и церковных деятелей, оды, религиозная лирика, философская, рефлексивная поэзия, элегии, эпиграммы. Своей европейской известностью Сарбевский в немалой степени был обязан латинскому языку, на котором он писал. Отзвуки лиры Сарбевского зазвучали в латинской поэзии, представленной целым рядом известных в свое время поэтов. Здесь прежде всего следует отметить иезуитов Енджея Капопа (1612—1685) и Альберта Ипеса (1620—1658), известного и своей барочной лирикой на польском языке. Латинская поэзия процветала и в других монашеских орденах, а также в стенах академий. Атипично-репессанская струя постепенно вытеснялась барочными веяниями.

Особое место в истории польской литературы и культуры жизни занимает плебейское, так называемое совизжальское течение¹⁵, расцветающее на переломе XVI и

¹⁵ Совизжальская — от Совизжал (Sewizrzał) — польская калька с Эйленшпигель (Eilenspiegel, Ulenspiegel). Имя героя средневекового народно-городского эпоса стало одним из распространенных псевдонимов, под которым скрывались авторы вышеназванного течения. Польские переводы цикла об Эйленшпигеле (преимущественно с чешского и немецкого) появились в 1-й половине XVI в. и переиздавались вплоть до первых десятилетий XVIII в.

XVII вв., творцами которого были деклассированные выходцы из мелкой шляхты, низшего духовенства, горожане, студенты (из шляхты, мещан и крестьянства), учителя (передко безработные), бакалавры, мелкие чиновники¹⁶. Свои произведения — памфлеты, сатиры, лирику и застольные песни, комедии, интермедии, мистерии, фарсы, моралите, сборники фрашек, песен, фацеций, поговорок, афоризмов, притч и анекдотов представители этой среды издавали или распространяли в рукописях анонимно. Это объяснялось гнетом духовной цензуры и преследованиями инквизиции еретиков и «безбожников». Анонимность творчества имела и свою внутрилитературную, эстетическую обусловленность: писатели сознательно стилизовали свои сочинения «под Совизжала», выступавшего у них одновременно в роли героя и повествователя. Имя Совизжала (Эйленшпигеля) стало одним из распространенных псевдонимов. Это литературное течение еще недостаточно изучено, многие его памятники были впервые изданы лишь в недавнее время. Благодаря расшифровке акrostичов, криптонимов и псевдонимов выяснилось, что среди совизжальских авторов были такие известные писатели, как Я. Юрковский, Я. Жабчиц и др. Совизжальская литература передко сочетала в себе элементы городского, крестьянского, военного и студенческого фольклора с характерными мотивами западноевропейской литературы, увековеченными ранее Ф. Рабле, а впоследствии Ш. де Костером (XIX в.). Любовная, социально-бытовая, философская и политическая проблематика представлена здесь в непосредственном восприятии человека, не ограниченном схоластическими нормами и аристократическим этикетом. Проникновенный лиризм любовной лирики выступает рядом с характерным для эпохи эротическим патурализмом, интеллектуальная рефлексия сочетается с жаровыми, передко скабрезными зарисовками из жизни улицы и корчмы, быта духовенства и рыцарства, возвышенные гражданские, гуманистические мотивы перемежаются с развеселыми приключениями

¹⁶ Крупнейшим средоточием этой литературы был Краков — центр торгово-промышленной, культурной и научной жизни. Отсюда совизжальные творения расходились по всей стране, продавались с лотков на площадях и ярмарках, декламировались, распевались, исполнявшиеся бродячими актерами (рыбалтами) в корчмах, постоянных дворах, на улицах и усадьбах.

отчаянного сорвиголовы, безудержного пьяницы, ловкого мошенника и страстного любителя женского пола. В соответствии с тематикой и жанрами дифференцируется и стиль совизжальской литературы. Плебейский юмор передко предстает в ней пропущенным сквозь призму восприятия писателя-интеллигента и выступает как прием художественной экспрессии, использующий разговорный язык и создающий на его основе характерные каламбуры, шуточные искажения речи, забавную и двусмысленную игру слов. Будучи «неофициальным» течением, совизжальная литература в меньшей степени испытывала ограничивающее влияние поэтик (модных при феодальных дворах или прививаемых школой, диктуемых мещанством), равно как и идеологических доктрин. Не удивительно, что это вызывало преследования и репрессии со стороны светских и духовных властей. Бурный расцвет в конце XVI в. сменяется угасанием с 20-х годов XVII в. по мере усиления контрреформации. Тематически в совизжальной литературе можно выделить социальную струю, лирическую и бытовую. Первую составляют разные по жанру произведения, насыщенные сатирой на существующие общественные отношения и преисполненные протеста или горестной жалобы. Картина социальной несправедливости зачастую (до середины века) изображается в аллегорических образах (стихотворные «Адский сейм», «Нужда с Бедой»). Для второй половины столетия характерны многочисленные «Жалобы на панов», где повествование ведется от лица крестьян и используются патуралистические средства типизации. Лирическая струя представлена песнями (передко в сопровождении танцев — так называемые падуаны) и любовно-эротическими стихами; бытовая — стихотворными и прозаическими зарисовками (подчас скабрезными — в духе эпохи), притчами, фацециями, анекдотами и т. п. Эти три тематические тенденции переплетаются в совизжальной драматургии, о которой речь пойдет далее. Развиваясь в начале века под знаком эстетических традиций Возрождения, совизжальная литература постепенно начинает выбирать и барочные веяния, прежде всего в области стиля. В русле барокко развивается поэзия бакалавра Яна Юрковского (ок. 1580 — ок. 1635). Для его творческой мастерии характерны смелые поиски новых художественных форм, ребусная поэтика, аллюзия, игра слов, параллелизмы. В са-

тирических стихах поэт смело бичует шляхетский произвол, решительно отстаивает права крестьянства и горожан. Пафос обличения иногда сочетается с рефлексиями о прошлом и современности, подлинном рыцарстве и патриотизме, что придает сатире Юрковского своеобразное элегическое звучание. В некоторых сатирических стихах поэт блестяще как мастер гротеска, вводя просторечия и вульгаризмы, выступающие не только как средства поэтической экспрессии, но и как прием характеристики идей и персонажей. Это типично и для его моралистов и интермедий, занимающих одно из ведущих мест в совизжальской драматургии. Среди множества других совизжальных авторов выделяется своим талантом и зрелостью поэтического мастерства писатель, выступающий под псевдонимом Ян из Киян, поэзия которого отличается художественной зрелостью и остротой антифеодальной критики.

Совизжальная литература представляет интерес как польский аналог пародно-городской литературы Запада. Особый аспект: роль совизжального течения как связующего звена между фольклором и «официальной» литературой. В этой связи следует отметить, что совизжальные творения пользовались известностью среди всех социальных слоев. В просвещенной, шляхетской среде они воспринимались во многом по аналогии с коллекционируемыми фольклорными текстами¹⁷. Их художественное воздействие явно проступает в шляхетской (в основном апоенистой и рукописной) поэзии, особенно сатирической (вторая половина XVII — первая половина XVIII в.)¹⁸, а также в творчестве некоторых видных поэтов, как, например, З. Морштын¹⁹ и Л. Опалинский²⁰.

Распространение новых западноевропейских влияний (маринизм, культеранизм) и сочетающееся с этим формирование барокко специфически польского вида было во многом обусловлено типом идеологии и культуры Речи Посполитой XVII в., так называемым сарматизмом — явлением сложным и неоднозначным. В его основе — идео-

¹⁷ См.: *Hernas Cz. W kalinowym lesie*, t. I—II. Warszawa, 1965.

¹⁸ См.: *Buchwald-Pelcowa P. Satyra czasów saskich*. Wrocław, 1969.

¹⁹ См.: *Pelc J. Zbigniew Morsztyn na tle poezji polskiej XVII w.* Warszawa, 1973.

²⁰ См.: *Grzeszczuk S. Wstęp do: Opaliński L. Wybór pism*. Wrocław, 1959.

логический миф о том, что предками шляхты, как рыцарского сословия, будто бы были воинственные сарматы, предками же крестьянства — местные племена, когда-то сарматами покоренные. С одной стороны, сарматизм был порождением контрреформации со свойственным ей религиозным фанатизмом, ханжеством, ксенофобией. С другой стороны, он был связан с польскими историческими условиями: частые войны способствовали созданию культа воинских доблестей, развитию патриотизма, граничащего с примитивным национализмом, кастовостью и неотделимого от контрреформационной идеологии. Так появляется теория «Польша — избранный богом парод» и концепция «Польша — твердыня христианства»²¹, защищающая римский католицизм от магометанства, православия и реформации. Апология всего национального сопровождалась презрением ко всему иностранному. Прозвглашение национальной исключительности (тепденция, характерная в эту эпоху не только для Польши²²) повлекло за собой программное отмежевание от европейской культуры и науки, сужение интеллектуальных горизонтов, вызвало культурную отсталость. В литературе это получило отражение в виде течения сарматского барокко. Естественно, последовательная и крайняя реализация идеологических постулатов сарматизма, рассчитанных на шляхетские массы, в основном не коснулась воззрений и творчества высокообразованных представителей аристократии, шляхты и горожан, которые нередко учились за границей²³.

²¹ Впрочем, роль Польши как «*antemurale christianitatis*» отмечалась и рядом видных западноевропейских политиков и мыслителей, среди которых можно встретить имена Макиавелли и Эразма Роттердамского. (см.: *Tazbir J. Rzeczpospolita i świat*. Warszawa, 1971).

²² Так, например, концепция «третьего Рима», которая стала официально-государственной идеологией русской церкви в том же XVII в., является характерным в историко-типовом отношении национальным аналогом сарматизма с его концепцией «Польша — твердыня [или — аванпост, оплот] христианства».

²³ Сарматизм — прежде всего как тип идеологии и культуры — привлекал внимание в Венгрии и на Балканах. Известно влияние сарматизма на румынское дворянство, а особенно на воззрения, моду и стиль венгерских и хорватских дворян. Во многом это объясняется общностью социально-политической ситуации и историческими факторами борьбы с общим врагом — Турцией, когда неодионократию именно польским войскам принадлежала решающая роль, а слава польских побед, имеющих

Успешная борьба шляхты за сословную «золотую свободу» против централизации власти короля²⁴ привела к тому, что страна фактически распалась на ряд провинций, находящихся в руках магнатов, от которых зависели шляхетские вассалы. Поэтому громкие фразы о равенстве и свободе «рыцарского сословия» в шляхетской республике уживались с продажностью шляхты, отстаивающей не общегосударственные интересы, а выгоды своих сузеренов, которые передко в быту и в период политических кампаний демагогически демонстрировали свое единение с юридически равным им «шляхетским братством». Сословная спесь сочеталась с низкопоклон-

общественное значение, гремела по всему континенту. В этом отношении знаменательно, что одно из крупнейших свершений славянской этики XVII в.—поэма Ивана Гундулича «Осман»— посвящается польскому королю и полководцу Владиславу IV. (О влиянии сарматизма за пределами Польши см.: *Tazbir J. Rzeczpospolita i świat*. Warszawa, 1971. Об отзывах в Румынии см.: *Angyal A. Die slawische Barockwelt*. Leipzig, 1961, S. 210—211. О польско-венгерских связях см. статью Анджея: *Barok polski a węgierski*.—In: *Studia z dziejów polsko-węgierskich stosunków kulturalnych*. Wrocław, 1969.)

²⁴ С этим связана еще одна сторона идеологического мифа сарматизма — характер культа древности национальной и античной (римская республика). Итак, от сарматов выводилась социальная родословная шляхты не только как особой касты, но и особого народа (в отличие от крестьян — якобы потомков местных племен, покоренных воинственными сарматскими пришельцами), от римлян же выводилась генеалогия отдельных шляхетских (в основном — магнатских) родов, республиканские институты и порядки Речи Посполитой (само это название — польская калька с лат. *res publica*). В идеологии сарматизма шляхетская республика выступала как наследница республики римской, продолжательница ее социально-политических, идейных и этических традиций. Республиканская фразерство и поза Катона были органичной частью шляхетского идеологического стереотипа.

И здесь также можно провести определенную историко-типологическую аналогию с идеологической доктриной Московского государства этого же периода. Речь идет о концепции преемственности (Рим — Византия — Русь) — преемственности исторической, идейно-государственной и генеалогически-династической, сформулированной впервые в «Сказании о князьях Владимирских» (начало XVI в.). Знаменательный факт: в дипломатической переписке, в переговорах с послами Польско-Литовского государства представители государства Московского ссылались на «Сказание» как на подлинный документ, историческую хронику (см.: Дмитриева Р. Н. *Сказание о князьях Владимирских*. М.—Л., 1955).

ством перед вышестоящими в феодальной иерархии, жестокость по отношению к крепостным и презрение к бесправным горожанам — с патриархально-евангельскими заповедями, грубые нравы и разгульный образ жизни — с суровыми нормами католической этики и неприкрытым ханжеством. Контрреформационно-милитаристские и пляхетско-сословные основы сарматизма переплелись с тенденциозно утируемыми чертами национальной культуры средневековья, которая причудливо сочеталась с вычурно-пышными восточными наслаждениями, появившимися в результате контактов с татарами, турками и персами. Этому стилю жизни и капону воззрений соответствовала не только мода в одежде и убранстве комнат (сочетание польского и ориентального), но и патетическая, причудливо-помпезная, эрудированная (нередко примитивизированная и утируемая) риторика барокко, пасаждаемая прежде всего в иезуитских коллежах. Благодаря иезуитам, обосновавшимся в Польше в 1564 г., барокко распространяется в церковной архитектуре, живописи, музыке, школьном театре, что влияет, в свою очередь, и на светское искусство. Другим источником барочных — светских — веяний были контакты польских просвещенных кругов с культурой Запада, прежде всего Италии (поляки учились в итальянских университетах еще со времен средневековья). Вероятно, не без влияния сарматизма иезуиты, пасаждающие на Западе преимущественно классицистический стиль (в литературе), в Польше выступают поборниками барокко. С одной стороны, во времена, когда внешнее великолепие — богатство архитектурных украшений, пышность убранства и парядов — призвано было свидетельствовать и подчеркивать социальное превосходство, общественный вес и служебный престиж, стиль барокко привлекал правящий класс Польши. С другой стороны, в период борьбы с реформацией барочное великолепие костелов, противопоставляемое аскетизму реформационных храмов, скромности их обрядов и одежд, призвано было также привлечь массы, ослепить их феерией форм, красок и звуков. Пышность барокко, причудливость богатой орнаментации, игра цвета и линий отвечала также и исконным пляхетским вкусам и моде (не случайно польское барокко впитало в себя множество ориентальных элементов, столь популярных в быту и модах Польши XVII в.). И, паконец, в период религиозной

борьбы, крушения ренессансных идеалов, войн, падения культуры и правов, в обличии общего углубляющегося кризиса государства само мироощущение барокко со свойственной ему преисполненной трагизма раздвоенностью идеи и бытия, духа и материи, формы и содержания стало близким интеллектуальной и творческой элите как среди сторонников контрреформации, так и среди ее врагов. Гуманная ренессансная гармония вытесняется теологической концепцией личности, раздвоенной в своей духовной и материальной сущности. Эта раздвоенность — источник человеческого совершенства и трагизма. Личность (микрокосмос) становится одним из средоточий борьбы макрокосмоса — идеального и материального, добра и зла, правды и лжи, света и тьмы, воплощающих антиномию бога и дьявола. Такое восприятие действительности обусловило эстетическую специфику барокко, своеобразное использование и особые функции художественных приемов и средств, выработанных ранее в рамках других поэтик. Художественная организация материала осуществляется на основе контраста (как выражения конфликта, лежащего в основе бытия), который выступает в сочетании с параллелизмом, что воплощает столь характерную для барокко концепцию противоречия в гармонии, многообразия в единстве, противопоставляемую аристотелевской тенденции ренессансных поэтов (гармония в противоречии, единство в многообразии). Этот принцип является организующим началом диссонансной композиции произведения, его сюжета и стиля: сочетание возвышенного инизменного, трагического и комического, идеального — фантастического — и обыденно-реального. Полифоничность идеи выражается полифоничностью звучания, многогранностью поэтического образа, пышностью орнаментации. Сталкиваются взаимоисключающиеся ассоциации, во вспышках аптизма вырисовываются контрастные эпитеты, изумляющая неожиданность ярких эффектов усиливается повторами. Мозаичная красочность и разнообразие реальности, типов, характеров переливается блестками сопоставлений, непосредственности прозаизмов, сочной вульгарности речи корчмы и бивуака, оригинальности жаргонов и изысканности языка аристократического салона. В отличие от ренессансных норм античная мифология переплетается с христианской и со славянскоязыческой, сочетаясь с ориентальными мотивами. Воз-

рождаются средневековые традиции единения мистического аллегоризма и патуралистической описательности. Особую роль приобретает интеллектуально насыщенная метафора, выражающая, подчеркивающая временную и пространственную универсальность воспроизведенного. Обращение поэзии к философско-онтологической проблематике, связь искусства с определенными религиозными доктринаами реформации и контреформации обусловили проникновение в художественную литературу элементов риторики.

Ведущая роль в развитии барочной теории принадлежала иезуитам. Риторико-поэтическая система была призвана служить иезуитской концепции унификации индивидуального и утверждению единой обязующей философско-эстетической доктрины. Поэтому система превратилась в своего рода свод закопов, в соответствии с которым должны были создаваться художественные произведения, политические речи, религиозные проповеди и т. п. Исходным пунктом развития польской иезуитской риторико-поэтической системы была ренессансная латинская поэтапка испанского иезуита С. Суареса «Об искусстве риторики» (*De arte rhetorica libri*, III, 1560). Отсюда берут начало две тенденции — античная, опирающаяся на традиции «золотого века» (З. Ломец, М. Радо и др.), и барочная, в которой получает дальнейшую разработку восходящий еще к средневековой концепции принцип *rhetorica verba colorat*²⁵, превращающийся теперь в ведущий мотив теоретических изысканий, например, у Яна Квятковича в «Фениксе риторов» и «Красноречии глубокомыслия» (*Phoenix rhetorum*, 1672; *Eloquentia reconditior*, 1689). Для этой последней тенденции характерно стремление к максимальному насыщению поэтической ткани ораторскими эффектами. Не без влияния Марино особое внимание придается стилистическому украшательству, искусствой орнаментации, виртуозной игре слов, жонглированию макаронизмами, использованию контрастов, антitez, параллелизмов, призванных изумить читателя, очаровать его воображение, привлечь изощренностью, необычным блеском формы и экзотичностью фабулы, где элементы фантастики и эффектные повороты сюжета сочетались с эрудициопной глубиной и усложненной образностью, таящей

²⁵ Красноречие придает словам окраску (лат.).

скрытый интеллектуальный подтекст. Новое направление, вбирая современные ему западноевропейские веяния, в то же время опиралось на традиции античного «серебряного века». Польским теоретикам и поэтам барокко было близко его увлечение формой, особое внимание к средствам экспрессии, патетика и риторико-декламационный стиль, так же как увлечение фантастикой и экзотикой. И если в эпоху Возрождения польские писатели увлекались художниками «золотого века» — Горацием, Вергилием и Овидием, то теперь ведущее место занимают переводы Сенеки, Лукана, Квинтилиана, Стация, Марциана, Клавдiana, Персия. Однако наибольшей популярностью пользуется итальянская литература: переводятся Ариосто, Тассо, Марино, Гварини и др. Французские преизынные веяния постепенно распространяются с середины столетия, играя видную роль на рубеже XVII—XVIII вв. и позднее.

В Польше, как уже отмечалось, свойственные раннему барокко стилистические и философские тенденции зарождаются еще в период расцвета ренессансной поэзии и связаны с обращением художников к метафизической проблематике.

Среди зачинателей и энтузиастов новых тенденций, характерных уже для зрелого барокко, ведущее значение и роль первооткрывателя принадлежит Даниэлю Наборовскому (1573—1640). Политический деятель лагеря Радзивиллов, связанный с реформацией (кальвинист), знаток западноевропейских языков и литератур, получивший медицинское образование в Базеле и юридическое в университетах Франции и Италии, Наборовский в своих панегириках, лирике, фразах и эпиграммах выступает как мастер стиха, виртуозно оперирующий интеллектуальным аллегоризмом и эрудиционной символикой. Широк тематический диапазон его поэзии: любовно-эротические мотивы, бытоописательство и произведения, насыщенные актуальной политической проблематикой и враждебными контрреформации философско-этическими мотивами. С творчеством Наборовского связано рождение польского концептизма²⁶ как одного из барочных течений: поэт стремится

²⁶ Иное, не менее распространенное название этой тенденции — маринизм — от имени ее зачинателя, итальянского поэта Джамбаттиста Марино (1569—1655), оказавшего большое влияние на европейскую литературу своей эпохи. Почти одновременно ана-

к эффектам, достигаемым утопичной игрой слов, где особую роль приобретает варьирование их семантических оттенков, смысловых шюапсов, нередко в сочетании с фонетическим аспектом. Изысканная орнаментация сложета являла собой художественную реализацию тезиса барочной теории о неожиданности (*inopinatum*), привзвавшей поразить воображение читателя (Марино: «Возбуждать удивление — задача поэта... кто не может поразить, пусть лучше берется за стремя»). В этом творчество Наборовского созвучно теории Сарбевского. С поэзией Наборовского входит в польскую литературу и другое барочное течение — культерапизм²⁷. Если концепт Наборовского — это прежде всего интеллектуальный эксперимент, основанный на эффекте виртуозного жонглирования символами философских идей, пацопальных культур и мифологий, использовании эффекта смысловой полифонии, варьировании различных аспектов диалектического восприятия и оценки реальности, идеалов, предметов описания, то культеранизм — это прежде всего обостренное чувство формы: транспозиция непосредственно наблюдаемого, мыслимого, переживаемого в образно-усложненную сферу эрудиции метафорики, аллегоризмов и символов. Эрудиционная изощренность, обусловив эффектно причудливую сложность образа, часто делала этот стиль малопопулярным или недоступным для современников, недостаточно образованных или плохо ориентирующихся в контексте событий, описываемых в произведении или повлиявших на его создание. Естественно, что в наши дни трудности интерпретации такого рода интеллектуального подтекста значительно возрастают.

Для вкусов Наборовского в определенной степени запоминальны и переводы Петрарки, который приобретает особую популярность в европейском барокко. Будучи за границей, Наборовский познакомился и с английской поэзией; ему принадлежат первые переводы и обработка эпиграмм Оуэна. Достигнув высот барочной изощренности, Наборовский на склоне лет возвращается к ренессансной

логичное течение появляется в Испании, где его творцом выступает Алонсо де Лесесма (1552—1623).

²⁷ Явление это выступает также под названием гонгоризм — по имени испанского поэта Луиса де Гонгора (1561—1627), чье творчество оставило глубокий след во многих западноевропейских литературах.

гармонии Я. Кохановского. В кругу радзивилловского меценатства, играющего видную роль в развитии искусства прежде всего в Литве, творили такие близкие Наборовскому поэты, как Ольбрыхт Кармановский, Ежи Шлихтыг и др. Первый — автор фрашек, эпиграмм, лирических стихов, античных переводов, прославившийся впоследствии религиозным циклом «Покаянных песен», написанных в период тяжелой болезни и продолжающих эстетические тенденции концептизма; другой — известен идиллиями, лирическими песнями и преисполненными тонкого юмора стихотворными бытовыми зарисовками.

Барочный тип лиризма проступает в «Роксолянках, или Русских девушках»²⁸ (1629) Шимона Зиморовица (1608—1629). Это произведение представляет собой цикл песен, где чередуются хоры юношей и девушек. Здесь переплетаются элементы пасторали, совизжальской лирики и фольклора, чередуются мотивы счастья и горести, любви и измены, жизни и смерти. Завершается цикл грустными выводами о бренности всего земного. Призрачная смена настроений, пасторальные пейзажи, легкие полутона и противоречивые чувства — все это проносится в плавно-изменчивом ритме искусственного разнообразия строфики.

Идиллии благодаря Шимоновицу становятся одним из излюбленных жанров барочной лирики. Однако ни брату Шимона Зиморовицу Юзефу Бартломею, ни Адриану Вещицкому, как и многим другим, не удалось достигнуть уровня художественной гармонии «Роксолянок».

«Селянки» Ю. Б. Зиморовица (1597—1673) представляют интерес на фоне творчества писателей третьего сословия, представителей городской поэзии (Кленовиц, Рождженский, Яжембский и др.). Сын плотника, известный юрист, впоследствии бургомистр Львова и организатор его защиты от турок (1672), Ю. Зиморовиц в своих «Селянках новых русских» (1663) живописует не село (воспевающее обычно поэтами-шляхтичами, в нем живущими), а город (в котором он родился и вырос). Введя в древний жанр несвойственную ему тематику, поэт сохраняет идиллическую атмосферу, специфическое настроение селянки, что придает описаниям городских пейзажей, жителей и их занятий, ярко выписаным картикам базара с горами овощей, фруктов, тушами мяса, дичью (ассоциирующихся с

²⁸ Русаками, русинами называли местное украинское население.

фламандской живописью этого периода) аркадский колорит, гармоничный идеал жизни, который до сих пор связывался с селом и противопоставлялся имению городу. Даже в селянках с деревенской тематикой Зиморовиц выступает как городской патриций, обладающий загородной виллой. В этих идеализированных описаниях окрестностей Львова особенно ярко проступает влияние украинского фольклора, используемого поэтом и как средство стилизации и как источник характерных деталей, воссоздающих местный колорит. Со временем в польской идиллии усиливаются итальянские веяния, которые чувствовались уже в «Роксолянках» (цикличная композиция, пасторальные имена и картинки, синкретизм формы, сочетающий элементы песни и танца). Здесь блеснули своим талантом С. Твардовский, Я. А. Морштын, С. Г. Любомирский.

Другим распространенным жанром барочной лирики была колядка (сборники стихов на рождественские темы), связанная прежде всего с именем Яна Жабчица (ум. после 1629). Служащий при магнатских дворах, поэт, автор многократно издававшегося сборника максим и афоризмов (1615), он начал с панегириков, а будучи придворным магната Мишиха, написал поэму «Кровавый Марс московский» (1605) — эпико-панегирическое описание прихода к власти Лжедмитрия I. Увлечепность формальными экспериментами, оригинальные стилистические построения подчеркиваются логографическим обрамлением поэм (сумма двустиший по вертикали воспроизводит имя и пышный титул самозванного русского царя). Особое место в польской поэзии XVII в. принадлежит «Ангельским симфониям» (изд. 1630 г.) Жабчица — сборнику коляд, где традиционная рождественская тематика переплетается с пасторальными и фольклорными элементами. Легкость формы и версификационная гармония сочетается с мелодикой и ритмами народных танцев, веселых и грустных, сопровождаемых припевками. Многие из коляд Жабчица до сих пор звучат в польских селах на рождественские праздники. В сборник вошли и песни светские, свойственные придворной и студенческой среде, с присущим ей эрудиционным типом юмора, что подчеркивается и латинскими макаронизмами. Известным автором барочных коляд был и Казимир Твардовский (1592–1641), который в своем творчестве и воззрениях прошел запоминающую для эпохи эволюцию от светских, преисполненных радостью жизни и

культом наслаждений идеалов Возрождения («Купидоновы уроки», 1617) к сумрачному мистицизму контреформации («Факел любви божей», 1628). В зарождении жанра коляды особое место принадлежит сборнику «Садик, или Цветочки» (1607) Станислава Гроховского (1542 — 1612), который переводами и обработкой сюжетов Понтано ввел в польскую литературу мотивы и образность, получившие столь широкое распространение и развитие в течение века.

Особый интерес представляет эволюция барочной сатиры, являющейся истоком популярнейшего впоследствии жанра пационального Просвещения. До середины XVII в. существует явное сюжетно-композиционное влияние «Согласия» и «Сатира» Я. Кохановского, где сатирическая основа сочетается с элегийностью и элементами эпического повествования (С. Твардовский, А. Рысиньский, С. Шемиота и др.). В 1650 г. появляются «Сатиры, или Предостережения, предзначенные для исправления власти и обычаяев в Польше» Кшиштофа Опалиньского (1609—1655), видного политического деятеля и публициста. Написанный белым стихом (введенным в польскую поэзию Я. Кохановским), этот цикл является первым опытом создания сатиры по античным образцам (*sermones*) Горация, Персия и Ювенала. Художественное несовершенство сатир Опалиньского искупалось для современников разнообразием и богатством тематики (политика, социальные отношения, быт, права, мораль), обилием характерных сцен и жанровых зарисовок, благодаря чему поэту во многом удалось воспроизвести рельефный лик польской действительности. Этому способствует и живой разговорный язык повествования, полный вульгаризмов, прибауток, поговорок, насыщенный латинизмами, столь характерными для речи шляхты, прошедшей обучение в монастырских школах. Сатиры Опалиньского пользовались большим успехом, они выдержали восемь изданий в XVII в. и перепенздавались в XIX—XX вв. Другой тип сатиры вводят в польскую литературу брат Кшиштофа Лукаш Опалиньский (1612—1662), также известный политический деятель и публицист, автор трактатов и учебника этики, создатель своего рода первой польской дидактической поэмы о поэзии («Новый поэт», написанной в 1661 г., изданной в 1785 г.), адресованной Я. А. Морштыну и воспевающей барочную поэтику. В 1662 г. выходит его политический

памфлет «Нечто новое», направленный против канцлера Радзейовского. Эрудиционная образность, скрытый интеллектуальный подтекст своеобразно сочетаются с диалогами, в стиле которых чувствуется влияние совизжальской литературы и языка сатирического брата. Органическое сочетание прозаических и стихотворных фрагментов, подчиненных общему замыслу и интеллектуальной градации художественной экспрессии, обусловило литературный успех этой первой в Польше попытки создания менипповой сатиры. Ни один из последователей Л. Опалиньского не смог достигнуть художественного уровня его сатиры, отдельные элементы которой (вступление и ряд описаний, пародирующие эпос, нарочито анахроничная структура языка) позволяют видеть в ней прообраз герои-комической поэмы, столь популярной в дальнейшем в эпоху патриотического Просвещения.

Особое место в литературе польского барокко падает на прославленной плеяде Морштынов. Ее открывает Хиероним Морштын (ок. 1580 — ок. 1623), известный лирик, автор рукописного сборника «Собрание стихов» и лирического цикла «Светское наслаждение» (изд. 1606 г.). Ориентация в современных литературных тенденциях Западной Европы и необыкновенная широта тематики сочетается в его творчестве с высокой культурой стиха, призрачной игрой эмоциональных оттенков, где тонкий юмор переплетается с грустью сознания бренности земного бытия, а радостные тона и эrotические двусмысленности — с горечью барочного миросозерцания. В любовной лирике ощущается столкновение традиций кольского Возрождения с усиливающимися влияниями марциализма. Уже после смерти Морштына были изданы два сборника его повелл в стихах и prose (1650 и 1655), которые приобрели большую известность, а вошедшая в первый сборник стихотворная «Утешительная история о добродетельной королеве Банялюке из страны восточной» положила начало новому, чрезвычайно популярному в литературе польского барокко жанру романа в стихах. По своим мотивам «Банялюка» близка к распространенным в то время в Италии сборникам фантастических повестей, сказок, новелл, где восточная экзотика и яркая феерия нередко переплетаются с элементами фольклора. Вместе с «Банялюкой» были изданы великолепные прозаические переработки двух повелл Боккаччо, фабульная основа которых была восполнена поль-

скими мотивами. Подобная тенденция характерна и для стихотворных переработок других повелл итальянского Возрождения, составивших второй сборник.

Талантливейшим поэтом высокого барокко был Ян Апдже́й Морштын (ок. 1613—1693), дальний родственник Хперонима. Дипломат, крупный политический деятель, руководитель профранцузской группировки, поддерживающей кандидатуру принца Конде на польский престол, он был корреспондентом Людовика XIV, впоследствии тайно принял французское подданство и должность королевского секретаря. В 1683 г., отданый под суд по обвинению в подготовке государственного переворота по планам Версаля, Морштын бежит во Францию, где под именем графа Шатовилена живет вдали от двора в своем поместье. Культ поэтического искусства, увлеченность поэзией (в основном в период с 1637 по 1661 г.) не были для него, как и для многих его современников, ни целью жизни, ни даже объектом серьезного профессионального отождествления, будучи своего рода продолжением (и отражением) его светской жизни и развлечений, деятельности и раздумий, знакомств и привязанностей. Еще в годы ученья за границей Морштын проникся идеалами романской культуры и новых эстетических течений, которые позднее в его творчестве органически переплетались с чисто национальным колоритом обрисовки образов и ситуаций, типом юмора, образом мыслей. Его лирика — высшее достижение польского марцизма — сохранилась в двух рукописных сборниках: «Зпой, или Собачья звезда» (1647) и «Лютпя» (1661), которые были впервые изданы в XIX в. Лучшие в Польше XVII в. переводы Мариши также вышли из-под его пера. Морштын переводил Горация, Марциала, Тассо, современных итальянских и французских поэтов. Ему польское искусство обязано первыми контактами с французским классицизмом: в 1662 г. при королевском дворе была поставлена трагедия Корнеля «Сид», переведенная Морштыном.

Морштыновская лирика отличается необыкновенной легкостью формы, свободной от эрудиционно-аптичной образности и риторических паслоений, столь характерных для предшествующей ему поэзии. Естественная прелест лишенного всякой надуманности повествования, изысканность языка описаний, эмоциональная непосредственность, филигранная отточенность и грациозное перепле-

тение средств художественной экспрессии сочетается у него с прозрачной гармоничностью композиции. Остроумие, впечатляющая по глубине мысли и красочной выразительности лащинность, тонкая игра слов, необычное со-поставление метафор, рождающее яркий образ, виртуозное использование антитезы, неожиданно, подобно ослепительной вспышке, освещающей скрытый аспект, новую, неизвестную сторону известного обрисованного ранее,— все это в сочетании с богатством версификации и разнообразной ритмикой, отражающей динамику мыслей и чувств лирического «я», делает лирику Морштына непревзойденным образцом поэзии национального барокко, шедевром, который до сих пор поражает своей прелестью и обаянием. Известность Морштына в наши дни объясняется иозвучностью его творчества художественным поискам некоторых течений в новой интеллектуальной польской поэзии.

По следам Я. А. Морштына шел в начале своего творческого пути его двоюродный племянник Збигнев Морштын (ок. 1628—1689), государственный служащий, участник войн с украинскими казаками и шведами, вынужденный в период гонений на ариал эмигрировать в Пруссию (1661), где он становится придворным и дипломатом паместника Б. Радзивилла, а впоследствии — управляющим его владений. Маринизм раннего периода постепенно вытесняется у З. Морштына собственным художественным видением, на котором лежит отпечаток его жизненного опыта и арианской философии. Ведущим в его творчестве становится патриотизм, гражданственность и философско-этические арианские мотивы. Некоторые его произведения были изданы в Крулевце (Кенигсберге), по основная часть творческого наследия осталась в рукописном сборнике «Отечественная Муза», куда вошли лирические стихи и песни, рефлексивная и религиозная поэзия, политическая и военная лирика, эпиграммы, фразки и шуточные миниатюры. Морштын вплоть до эпохи национального Просвещения оставался единственным польским поэтом, живописующим не героику войны, а те лишения, которые она несет людям, порождая душевную опустошенность, жестокость и разрушения созданной трудами поколений цивилизации. Поэт развенчивает (как и Я. А. Морштын в «Песне в лагере у Жваньца») рыцарство, показывая прозу воинской жизни. Арианский гуманизм пропагандирует и его рефлексивную лирику, стихи о жестокостях контрафор-

мации и гопепий на ариап. Связанная тематически со шведской войной, патриотическая поэзия Морштына, отражающая картины пародной жизни, видящая в простом люде главного героя освободительной борьбы, передко в своей образности, стиле и ритмико-версификационной основе насыщается элементами фольклора. Вершиной художественного мастерства поэта стал лирико-философский цикл «Эмблем» — жанра, распространенного в западноевропейском барокко. Аллегорическое развитие библейских образов и афоризмов пропитано трагическим мироощущением непостоянства земного времени и пространства. Полная драматизма устремленность к абсолюту сталкивается с душевной болью от сознания хрупкости человеческого естества, пытающегося постигнуть бесконечность. Всепоглощающий экстаз, пропитанный взаимопроникновением мистического порыва, граничащего с эротическим упоением, сближает цикл Морштына с философско-религиозной лирикой испанского барокко. Психологическая проинкновенность и богатство эмоциональных гамм органически сочетается с тонким чувством интеллектуализированной формы, а тематическое разнообразие и философская глубина — с яркой, преисполненной скрытого смысла, образной выразительностью концептизма.

Плеяду Морштынов замыкает другой двоюродный племянник Яна Анджея — Станислав (ок. 1633 — 1725), с которым в юности он совершил поездку по Европе. Знаток современной французской и итальянской литературы, первый в Польше переводчик Расина («Андромаха», изд. ок. 1698 г.), он посвятил себя военной и государственной службе, был участником ряда вошедших в историю сражений, а на склоне лет занимал пост воеводы. Его лирика, французские и эпиграммы несут на себе печать аристократической культуры салопов. Изысканный мадrigal, тонкий юмор сочетаются с ясностью стиля и свободным владением версификацией. Основная часть творческого наследия С. Морштына осталась в рукописях. Помимо его перевода трагедии Сенеки «Ипполит» (изд. ок. 1698 г.), появились в печати лишь трепы — «Тяжкая скорбь по утраченным детям» (1698).

* * *

С середины XVII в. особенно бурно начинают развиваться эпические жанры и прежде всего — в светской литературе — героическая поэма, фабульным материалом.

которой служат важные события современности, а в религиозной поэзии — многочисленные «мессиады» и «христиады», где используются библейско-агиографические мотивы. Получают распространение также романы, повести, повеллы, преимущественно стихотворные. Преобладание эпики до конца XVII в. и в период сарматского барокко (первая половина XVIII в.) было обусловлено как самим характером изобилующей драматичными событиями эпохи войн, восстаний, конфедераций, внутренней политической и религиозной (утверждение коптреформации) борьбы, так и стремлением поэтов барокко к освоению новых жанров, где в отличие от лирики особое значение приобретает фабула, сюжетная организация материала, искусство композиции, что в целом ограничивает буйную свободу формотворчества, нередко самоцельного эксперимента и игры художественными средствами и приемами, свойственными лирике, и обуславливает поиски гармонии творческой фантазии с особенностями и требованиями жанра. Так барочная лирика, совершившая художественную образность, оттачивая поэтический язык, обогащая ритмико-версификационную систему, подготовила переход национальной литературы к освоению новых, масштабных художественных форм. Рождение польской эпической поэмы связано с именем Петра Кохановского (1566—1620), племянника великого поэта папопальского Возрождения. Королевский секретарь, получивший образование в Кенигсберге и Падуе, он на склоне лет оставляет службу, отдаваясь литературным занятиям. В 1618 г. появляется его «Гоффред, или Освобожденный Иерусалим» (перевод Тассо), дважды переносившийся в течение века и пользующийся колоссальной популярностью. Одновременно Кохановский сделал перевод «Неистового Орlanda» Ариосто, который в течение двух столетий распространялся в рукописях. Придерживаясь формы и стиля оригиналов, Кохановский вводит в польскую версификацию октаву. Выразительность и впечатляющая образность описаний (особенно в батальных сценах) нередко достигает у него совершенства первоисточника, в то же время приобретая местами оригинальный колорит творческого своеобразия польского поэта (усиление рыцарско-патриотических мотивов, характерных для польской действительности и литературы в эпоху частых войн). До переводов Петра Кохановского и в его время в стихотворных хрониках,

рифмованных описаниях войн — произведениях, широко распространенных и стоящих на грани художественной литературы и исторического документа, продолжало чувствоватьться эстетическое влияние ренессансного «Похода на Москву» (1583) Яна Кохановского, первого, еще несовершенного опыта польской эпической поэмы, написанной на основе дневника похода К. Радзивилла. Затем творения Петра Кохановского стали формально-стилистическим эталоном для польской эпики XVII в., оставив глубокий след в польской литературе XVIII — XIX вв. Украинский перевод поэмы Тассо в конце XVII — начале XVIII в. и чешский перевод в XIX в. были сделаны по польскому образцу П. Кохановского. Он был одним из первых, кто обратился к переводам современной светской художественной литературы Запада, прокладывая путь новым итальянским веяниям в польском искусстве. Появившиеся в этот же период переводы сочинений французского поэта XVI в. Дю Бартаса, свидетельствуя о проникновении французских влияний, оказали известное воздействие на религиозную эпику, чрезвычайно распространенную в эпоху реформации и контрреформации.

Влияние Тассо — Кохановского проступает в многочисленных эпических и описательных поэмах XVII в., авторы которых не смогли, однако, достигнуть композиционного совершенства и стилистического единства оригиналов²⁹. На этом фоне выделяется фигура Самуэля Твардовского (ок. 1600—1661), спикавшего у современ-

²⁹ Тяготение к эпике характерно и для польской поэзии на латыни. Еще Сарбевский работал над эпической поэмой «Lechias» (сохранились лишь ее фрагменты) о легендарном праотце поляков. В 1686 г. в Венеции выходит поэма Альджея Вишентия Устиницкого о победе Собеского над турками у стен Вены «Sobiesciadis seu de laudibus Joannis Magni libri quinque», образцом для которой послужили «Фарсалы» Лукана. В 1717 г. венскую победу воспел Ян Дамасцен Калишский (1663—1726) в поэме «Viennes». В первые десятилетия XVIII в. (период так называемого сарматского барокко) в поэзии на латинском (как и на польском) языке преобладают напевники и религиозно-морализаторские мотивы. Одновременно растет влияние переводной французской литературы, отзвуки которой чувствуются в рыцарской поэме иезуита Яна Скорского «Lechus» (изд. 1745 г.), где элементы восточной экзотики и авантюрных романов переплетаются со славянской и античной мифологией.

ников славу «польского Вергилия»³⁰. Его исторические поэмы «Преславное посольство светлейшего князя Кшиштофа Збаракского от Зыгмунта III к могущественному султану Мустафе» (изд. 1633 г.) и «Владыслав IV, король польский и шведский» (изд. 1649 г.), «Внутренняя война с казаками и татарами, Москвой, потом со Швецией и Венгрией» (полн. изд. 1681 г.) основаны на исторических документах, описаниях, дневниках, в том числе и самого автора. Действие этих поэм утопает в массе подробностей и скрупулезной детальности документального воспроизведения. Однако рельефная пластичность отдельных сцен, тонкое описание игры красок, света и тени, контрастов и оттенков свидетельствуют о поэтическом мастерстве Твардовского, которое во всей полноте раскрылось в его идиллической поэме, написанной по мотивам Овидия, «Дафна, превратившаяся в лавр» (изд. 1638 г.). Здесь композиционное совершенство и яркость образов сочетается с пластичным воспроизведением эмоций и психологических плюансов, филигранной отточенностью поэтического языка и мастерским владением октавой. Веяния контрреформации в сочетании с эрудицией тяжеловесностью антично-бблейской символики проступают в стихотворном романе Твардовского «Прекрасная Пасквалина» (изд. 1655 г.), где автор частично использует мотивы знаменитого пасторального романа «Диапа» испанского-португальского писателя X. Монтемайора (XVI в.).

Замечательным образцом позднебарочного галантного романа в стихах является «Позлащенная дружбой измены», созданная Адамом Корчицким в конце XVII в. Ее сюжет, восходящий к средневековой повелле об обманутом муже, гармонично сочетает авантюрные, бытовые и эротические мотивы. Повествование, отмеченное стремлением к правдивости воспроизведения (ярко выписаные бытовые и психологические детали, живо пабросанный фон), насыщено комизмом, а юмор сочетается со скепсисом (по отношению к женской добродетели) и пепазойливыми позициями мужьям (уже или еще не обманутым). Интересны первые опыты описания природы, подчеркивающие внутреннее состояние героев, гармонирующие с ним. Привлекает внимание аллегорическое

³⁰ «Эпенда» Вергилия, переведенная Анджеем Кохаповским (братьем Япа), была издана в 1590 г.

описание пейзажа и его аллегорическое восприятие героями. Легкий стиль, лишенный макаронизмов, яркая образность, тонко подмеченные детали — все это выделяет творение Корчицкого на фоне других произведений этого жанра.

Интересной попыткой создания национального эпоса была поэма «Осада Яспой Горы Чепстоховской» (третья четверть XVII в.), неизвестный автор которой, основываясь на документах и исторических описаниях яркого эпизода войны со шведами, в то же время пользуется мотивами распространенной легенды о помощи богоматери осажденным полякам, восполняет по образцу Тассо главную линию повествования серией любовных эпизодов, выдержаных в пасторально-эротическом стиле, вплетает вергилиевский мотив странствия человека в стране умерших. Это переплетение реальности, идиллической фантастики и мистицизма очень характерно для культуры эпохи контрреформации и барокко, идеологические веяния которой наложили особый отпечаток на творчество Веспасиана Коховского (1633—1700), поэта, военно-го, государственного служащего, а впоследствии — при короле Яне Собеском — официального историка. Религиозный фанатизм и истерпимость ко всему, что не укладывалось в рамки римско-католической доктрины, сочетались у него с сарматским патриотизмом и приверженностью идеалам шляхетской «золотой свободы», что отразилось в его исторических трудах, и прежде всего в главном из них «Анналы Польши» («Annalium Poloniae», исполн. изд. 1683—1698 гг.). Автор целого ряда религиозных поэм и панегириков на польском и латинском языках, В. Коховский на историческом материале победоносного венского похода Собеского против турок создает латинскую хронику «Записки о войне с турками» («Commentarius belli adversus Turcas», 1684) и эпическую поэму «Дело Божье, или Песни спасенной Вены», которая, страдая теми же недостатками, что и исторические поэмы С. Твардовского, отличается, однако, превосходством поэтического языка и художественной образности. У В. Коховского преобладает талант лирика. Пользовался известностью его сборник «Непраздная праздность» (1674), куда вошли лирические стихи, религиозная и политическая поэзия, эпиграммы, фрашки. Наряду с манерностью стиля, чрезмерным использованием провинциализмов и

полонизированных форм иностранных слов лирика Коховского отличается версификационно-ритмическим богатством и разнообразием строфики. Поэт переводил и перефразировал Горация, Луцилия, Марциала, Овидия, Сенеку, а из новых авторов — итальянца Я. Саппадзаро и англичанина Д. Оуэпа. Наиболее ценным в творческом наследии Коховского является его «Польская псалмодия» (1693, изд. 1695 г.) — стилизованный прозаический цикл, являющийся своего рода гражданским завещанием. Продуманная гармония композиции отражает органичное переплетение элементов эпоса и лирики. Основой повествования является венская победа поляков над турками, предстающая как религиозно-патриотический символ торжества веры и народа. Раздумья о судьбах современников, личное прошлое предстают на фоне бурных событий эпохи. Исповедь поэта переходит в исповедь гражданина. Пафос утверждения сочетается с горечью критики. Угнетающая картина злоупотребления принципами «золотой свободы» смешивается оптимизмом мистического видения Польши как избранного богом народа. Этим воззрениям суждено было возродиться в тяжелые годы крушения польской государственности и воодушевить поколение эпохи польского романтизма и его художников во главе с Мицкевичем, Словацким и Красинским.

Среди эпиков барокко пальму первенства потомки отдали Вацлаву Потоцкому (1621—1696), арианину, проведшему всю жизнь в своем поместье (в Краковском воеводстве) и, кроме одного стиха и гербовника, не издавшего ничего из обширнейшего числа своих произведений. Литературная известность Потоцкого распространяется после его смерти, когда, начиная с конца XVII в. и вплоть до наших дней, постепенно начинают появляться в печати его труды. Подлинная слава приходит в середине XIX в., когда впервые была опубликована его поэма «Хотинская война» (написанная в 1670 г.). Подобно своим предшественникам, Потоцкий опирается на разного рода воспоминания и дневники участников описываемых событий, прежде всего используя латинское сочинение Якуба Собеского «Записки о Хотинской войне» (1636). Поэтому, несмотря на некоторый отбор материала, автору не удалось создать композиционностройной целостности. Однако талант эпика, рисующего впечат-

ллюющие картины битвы, атак, рыцарских поединков, мастерство бытописателя, рельефно воспроизводящего жизнь военного лагеря, повседневную обыденность и шляхетские типы, яркое дарование сатирика, бичующего магнатскую олигархию, шляхетские злоупотребления «золотой свободой», угнетение крепостных, саркастически характеризующего самого короля Зыгмунта III,— все это, отражая самобытность поэмы и художественную оригинальность автора, ставит «Хотинскую войну» на недосягаемую высоту и для его польских предшественников, и для последователей в XVIII в. Своеобразное переплетение эпики и сатиры, патетики и памфleta, морализаторства и лиризма, нарушая гармонию эпического звучания, отражает сложную гамму мыслей и переживаний поэта, который в период угрозы турецкого нападения создает патриотическую поэму, обращаясь к решающей для будущего страны победе поляков над турками под Хотином (1621) и в то же время не идеализируя прошлого, остро и критически расценивая настоящее клонящейся к упадку Речи Посполитой. Поэма отличается от эпики Твардовского и Коховского художественной пропиленностью повествования. Характерной для эпохи чертой является органическое сочетание гражданственно-патриотических и религиозных мотивов, причем последние у поэта-артишица перекликаются с популярными у польских ариал идеями Эразма Роттердамского в его «Назиданиях для христианского воина» (1503). Из религиозной поэзии Потоцкого до наших дней дошло несколько циклов песен, «Диалог о воскресении господнем» (1676, изд. 1949 г.) и стихотворная обработка евангелических мотивов — «Новый призыв под старую хоругвь торжествующего Иисуса» (1679 — ок. 1680, изд. 1698 г.). Перу Потоцкого принадлежат также элегии и папегирики. Особую ценность представляет «Сад Фрашек», сборник стихов (ок. 2000), писанных в основном в 1672—1694 гг. и изданных частично в 1747 г., а полностью в 1907 г. В этой красочной мозаике разнообразных по своему жанру стихов звучат политические и социальные мотивы: критика «золотой свободы», политической апархии, магнатского самоуправства, кастовой ограниченности и гражданского равнодушия шляхты, бесправия крепостных, возмущение сарматскими замашками, упадком правов, обличение религиозного фатализма,

алчности и бездушия католических церковников, паразитизма монастырей. Здесь раскрывается яркая картина пляшетской жизни и нравов, появляются колоритные бытовые сценки, рельефно выписаные типы, звучит сочный разговорный язык. В шуточных стихах и поэтической рефлексии, сатирических зарисовках, фрашках, эпиграммах, анекдотах раскрылся талант поэта как мастера малых форм, лирика, тонкого юмориста и страстного сатирика. В другой сборник — «Моралия» (изд. 1915—1918 гг.) — вошли притчи (в основном парофраза Эразма Роттердамского). Развивая мысль, заключенную в максиме или поговорке, поэт обращается к национальной действительности, к лично продуманному и пережитому. Это придает целостности прошковенное звучание гражданской исповеди, где мудрые суждения и вдумчивая критика перемежаются с душевной болью патриота и его пелицеприятными выводами. Потоцкий был известен и как автор романов в стихах. Первый из них «Аргенида» (изд. 1697 г.) является творческой переработкой популярного на Западе аллегорического романа Д. Барклай. Заимствованную сюжетную линию поэт восполняет сцепками и эпизодами, в которых получают отражение (в основном завуалированное) актуальные польские политические события, проблемы, дискуссии. Роман отличается характерным для Потоцкого сочным, выразительным языком и образностью, почерпнутыми из разговорной речи. В то же время стиль поэта (что весьма типично для его творческого наследия) отличается иперсиями, латинизированными оборотами, разнообразными, но далеко не всегда отточенными рифмами. В другом романе Потоцкого «Силорет» (изд. 1764 г.) встречаются элементы сюжета и отдельные образы «Эфиопики» Гелиодара (использовавшего наряду с другими источниками). «Силорет» является типичным образцом барочной экзотики, причудливо запутанной фабулы, изобилующей необыкновенными персонажами, сказочными событиями и остроэффектными приключениями, где развлекательность сочетается с морализаторством. Подобные тенденции проступают и в стихотворных новеллах Потоцкого, где используются библейские и античные сюжеты, мотивы, почерпнутые из истории и распространенных в это время в Польше разного рода сборников повествований, в основном французской,

Еще в период Возрождения в Польше появилась тенденция к стихотворным переводам и переработкам западноевропейской художественной прозы. Эта тенденция преобладала и в XVII в. (сказывались как влияние школьной поэтики, так и литературная мода). Вслед за романами в стихах и стихотворными новеллами Х. Морштыпа, С. Твардовского, В. Потоцкого создается масса подобного рода произведений, печатных и рукописных, опирающихся в большинстве случаев на сочинения второстепенных французских и итальянских прозаиков XVII в. Прозаические произведения встречаются спорадически и преимущественно в рукописях. Сюда относится, например, роман Д. Ф. Лоредано «Адам», переведенный в 1651 г. К. Пекарским. Колossalная рукописная литература XVII в. еще недостаточно изучена. Ее публикация, начатая в XVIII—XIX вв., продолжается и в наши дни. Среди известных рукописей обращают на себя внимание переводы и обработки новелл Д. Боккаччо и М. Банделло. Значительный интерес представляют «Разные истории» Томаша Наргелевича, где паряду с новой обработкой некоторых сюжетных линий популярных повестей «Римские деяния», «Магеллона», «Император Оттон», которые были переведены и изданы в XVI в., помещен свободный перевод «Фарсалий» Лукана и «Повести о мирской жизни святой Магдалины». Сборник отличается колоритным языком и яркими образами в стиле распространенной гавэнды (польский фольклорный жанр устного повествования), а оригинальная переработка средневековых повестей примечательна вставками из польской действительности. В апонимном сборнике «Новые и необыкновенные истории» помещены переводы и творческая обработка французских повестей П. Камю, Ф. Россе и др., а также набросок плутовского романа, по-видимому, французского происхождения. В другом сборнике среди переводов итальянских и испанских новелл помещен замечательный прозаический вариант «Пасквалипы». Среди множества других рукописей интересна «История Сафо», где мотивы из Овидия переплетаются с фантазией неизвестного польского автора, в конце концов выдающего замуж легендарную поэтессу с Лесбоса. Проза была распространена и в соизжайском течении. До нашего времени дошло, помимо редко издававшихся печатных сборников, множество

рукописных собраний разного рода рассказов, фацетий, анекдотов, юморесок, поговорок, сентенций, притч. Рукописные томики создавались в городах, шляхетских поместьях, магнатских дворах, монастырях. Сохранились сборники разного рода шуточных изречений и юмористических афоризмов знаменитых шляхетских остряков Петра Смолника и Самуэля Лаша. В XVII в. выходят и первые в Польше систематизированные, с научными комментариями издания поговорок и сентенций (сборник С. Рысиньского в 1618 г. и Г. Кнапского в 1632 г.). Как и на Западе, пользовались популярностью разного рода сказки, притчи, фантастические рассказы, где сочетались общеевропейские мотивы и национальный фольклор. Множество распространенных в фольклоре или в рукописях рассказов и притч на морально-бытовые темы вставлялись в качестве паззлений и примеров в церковные проповеди, ставшие популярным литературным жанром еще со времен Петра Скарги (1536—1612). В образной художественно-публицистической форме здесь затрагивались важные события, освещались проблемы политики, морали, культуры. Наиболее популярностью пользовались проповеди Фабиана Бирковского (1566—1636) и Шимона Старовольского (1588—1656), известного также трудами из области истории, географии, теологии, политики, военного дела, автора первых изложений истории польской литературы — «Сто польских писателей» (*«Scriptorum Polonicorum hecatontas»*, Франкфурт, 1625; Венеция, 1627) и польской риторики — «О славных ораторах Сарматии» (*«De clais oratoribus Sarmatiae»*, Флоренция, 1628). Одновременно существенное значение для развития прозы имела богатая религиозная литература.

Особое место в польской прозе XVII в. припадлежит максимам Апджея Максимилиана Фредро (1620—1679), видного государственного деятеля и публициста, идеолога «золотой свободы», который, будучи председателем сейма, впервые санкционировал использование одним депутатом права вето. Это положило начало почти регулярным срывам заседаний сейма в течение столетия, что дезорганизовало государственное управление и способствовало распространению политической анархии. Консерватизм у Фредро сочетался с прогрессивными взглядами на развитие национальной промышленности, а в связи с этим и на

расширение прав горожан. Он был одним из первых, кто ратовал за всеобщее просвещение. В 1658 г. вышел из печати знаменитый сборник Фредро «Обыденных речей присловья — бытовые, политические, военные», который затем в дополненном и расширенном варианте (известном и на Западе) издается автором на латыни (*«Monita politico-moralia»*, 1664; нем. перев. 1684, 1698; польск.—1781). Свыше двух десятков переизданий (в основном в Германии и Австрии) — яркое свидетельство его популярности. Терпкий скепсис и тонкая наблюдательность, лаконичность формы, изящество стиля, обостренное чувство меры в отборе средств художественной экспрессии, органическая естественность в оперировании парадоксом, аптизами, контрастом и каламбуром — все это сближает «Присловья» с прославленными *«Максимами»* Ларошфуко (1665). В то же время интеллектуальное звучание афоризмов Фредро знаменует характерные черты мировосприятия просвещенного аристократа времен победившей контрреформации: утрачено свойственное Возрождению гармоничное ощущение мира и личности; бунтующий ренессансный гуманизм уступает место трезво уравновешенным рефлексиям об изначально предопределенном социальном неравенстве и кастовых прерогативах; критика государственных институтов, общественных учреждений, шляхетской экономики и культуры не призывает к реформам, а сводится к требованиям соблюдения здравого смысла в существующих условиях, гуманистические идеалы общечеловеческой солидарности, культуры, искусства заменяются верой в национальную исключительность и убеждением в необходимости изоляции от чуждых национальному духу европейских веяний. Это было своего рода интеллектуально-аристократическое выражение идеологии сарматизма.

Бурные события польского «столетия войн», которые часто служили канвой для европейских романов, повестей и повелл, в самой Польше отражались в разного рода «записках», «мемуарах», «описаниях», «повестях», пользовавшихся колоссальной популярностью и при отсутствии постоянной прессы игравших роль своего рода информатора в области недавних событий, политики, военного дела, географии, культуры разных стран и народов. Часто подобного рода произведения издавались или распространялись в рукописях. Нередко благодаря искусству повествования

Эпистолярные жанры оказываются на грани документа и художественной литературы. Будучи отражением не только исторических событий, быта, правов, но и психологии, образа мыслей, разговорного языка и стиля письменного изложения авторов, эти произведения — цеппейшие памятники прозы XVII в. — оказали сильное воздействие на художественную литературу (особенно на исторический роман) в XIX—XX вв. Мемуары писали придворные саповники и представители мелкой шляхты, дипломаты и кнегты, полководцы и священники. Среди многих дошедших до наших времен памятников эпистолярной литературы выделяется «Начало и развитие московской войны» (1612) выдающегося полководца и политика Степанова Жулевского. Написанное изысканным и великолепным в своей строгой логичности языком, это произведение по своему характеру и форме относится к жанру «Записок» (commentarii), известных в Польше прежде всего благодаря прославленным «Запискам о Галльской войне» Юлия Цезаря. События московской войны, увиденные глазами простого солдата, описываются в дневнике Самуэля Маскевича. Капеллан Войчех Дембовецкий в своих мемуарах (изд. 1623 г.) с сарматским щитом описывает перипетии польских наемников (запоминавших «лисовчиков») в Германии во время Тридцатилетней войны и Хотинского сражения с турками. Иного рода дневник дипломата Степанова Немоевского, описывающего период царствования Лжедмитрия, жизнь московского двора и последующее свое пребывание в русском плену. Замечания о политике и нравах перемежаются разного рода рассуждениями (также и литературными). Интересны поистине романтические приключения Марка Якимовского, попавшего в турецкий плен, проданного в Египет, организовавшего бунт и прибывшего на захваченной галере в Италию, где его встретили с энтузиазмом и чествовали как героя. Его «Краткое описание захвата небольшой александрийской галеры» было сперва известно в итальянском варианте (1623), а в 1628 г. было опубликовано на польском языке.

Колоритным документом придворной моды, личной жизни аристократок и их литературных увлечений барочными итальянскими и французскими романами является почти тридцатилетняя переписка полководца, а затем короля Яна Собеского со своей супругой. Вычурный стиль, имена и образы, почерпнутые из антич-

ной мифологии, библии и модных романов, рельефно, а передко и комично характеризуют этого отважного рыцаря, попавшего под каблучок обожаемой «Марысеньки» (под этим именем и вошла в историю Мария д'Аркен, прибывшая в Польшу из Франции как придворная дама польской королевы Марии Гонзага, жены Владислава IV, а позднее Яна Казимежа).

Особый интерес представляют «Воспоминания» Яна Хризостома Пасека, сарматского вояки, шляхтича-прощелыги, сутяги и авантюриста. Участник войны со шведами (в Польше и в Дании) и с Россией, осевший впоследствии в своем имении, за год до смерти он был приговорен к вечному изгнанию за нарушения общественного спокойствия. На склоне лет Пасек сочно и колоритно, со всей своей сарматской непосредственностью и простоватостью описывает то, что довелось ему увидеть на своем веку. В это время в Германии Гриммельсгаузен создает «Симплициссимуса», чтобы поведать о многом лично увиденном и пережитом. Пасек — польский Симплициссимус — сам берется за перо и рассказывает о своем бурном прошлом. «Воспоминания» — своеобразный рукописный документ не только эпохи с ее историей, правом, бытом, психологией, но и запечатленный на бумаге распространенный фольклорный жанр гавэанды (устное повествование, отличающееся живой и свободной манерой, где доминирует личность рассказчика, накладывающая отпечаток на характер излагаемого, специфику обрисовки образов и событий, их оценку, равно как и сам стиль). Гавэанда оказала сильное воздействие на многочисленные дневники и воспоминания XVI—XVIII вв. Ввиду отсутствия канонов национальной литературной прозы нормы фольклорных жанров, разговорных стилей выступают и как эталоны в письменной прозе. Опубликованные в 1836 г. «Воспоминания» Пасека остались глубокий след в польской литературе XIX в., во многом повлияв на формирование жанра исторического романа-гавэанды (стилизованное повествование от лица простоватого героя-шляхтича, непосредственного участника описываемых событий). Часто не только мемуарная литература, но и разного рода историко-географические описания, трактаты, учебники, хозяйствственные предписания, обретая стихотворную форму (мода с временем средневековья), насыщаются жанровыми сценками, аnekдотами, фольклорно-этнографическими элементами, являя со-

бой очень распространенный в XVII в. тип произведений, где специалистическое описание обрамлялось художественно-эрудиционной канвой. В этом отношении знаменательна польская поэма Валентыя Рождженского (о металлургии и горном промысле Силезии) с латинским названием «*Officina ferraria*» (1612), «Дорога или описание Варшавы» (1643) Адама Яжемского и многое другое. Подобные тенденции, характерные и для некоторых мемуаров (стихотворное автобиографическое «Описание жизни одной сироты», 1685, Анны Станиславской), проникают в разного рода сочинения на исторические темы (Э. Пельгимский, Я. Бялобоцкий), оказывая сильное и отнюдь не благотворное воздействие на формирование исторической, рыцарской и религиозной эпики.

На развитие публицистической и художественной прозы большое влияние оказала риторика светская и духовная, особенно после Тридентского вселенского собора (1545—1563), постулировавшего подчинение разного рода теологических выступлений требованиям определенной систематической теории. Знаменительно, что польский язык в духовной сфере стал преобладать раньше, чем в государственной. Веяния барокко с конца XVI в. постепенно проникают в духовную и светскую риторику как на латыни, так и на польском языке. Среди польских ораторов-публицистов, пользовавшихся известностью и за рубежом, выделяются архиепископ и политический деятель Ян Липский, государственный деятель Якуб Собеский, капцлер и дипломат Ежи Оссолинский, оrationi которого переиздавались в английском, немецком и шведском переводах, и уже упоминаемый Ш. Старовольский, латинские выступления которого были изданы в Риме. Имя «польского Цицерона» спискал у себя на родине известный политический деятель Богуслав Лещинский.

Заметная роль в развитии языка прозы принадлежит философско-политической и теологической литературе периода борьбы контрреформации с реформацией. Польская публицистика этого времени получила общеевропейскую известность. Так, в частности, Раковский центр ариан и его публикации пользовались широким признанием и симпатией в Западной Европе, оказывая определенное влияние на общественно-политическую и философскую литературу Англии, Франции, Германии, Бельгии, Голландии. Знаменитый Раковский «Катехизис» (1605) был

издал на пятнадцати языках. Глубокий след в социально-философской мысли Европы оставил эмигрантский центр ариан в Амстердаме, издавший монументальное семитомное собрание своего интеллектуального наследия — «Библиотека польских братьев» («Bibliotheca Fratrum Polonorum», 1666—1668), рационалистические идеи которого прозвучали в произведениях Гроциуса, Мильтона, Ньютона, Бейля и во французской Великой Энциклопедии. Европейскую известность сподал и написанный на латыни антиезуитский памфлет Х. Захоровского «Частное предостережение Обществу Иисуса» (1612), переведенный на английский, французский, испанский, португальский, русский и итальянский языки.

Барочная эстетика и риторика наложили характерный отпечаток и на развитие польской драматургии и театра, где выделяются три основные течения: народное, связанное с ярмарочными, карнавальными и разного рода праздничными (светскими и духовными) зрелищами; школьное, развивающееся в монастырских учебных заведениях и академиях; придворное, существующее в кругу королевского и магнатского меценатства. Основная масса драматургических произведений и трактатов по теории драматургии до сих пор находится в рукописях и недостаточно изучена. Зачастую неизвестны и имена авторов, что особенно характерно для пародного театра с его странствовавшими труппами, в русле которого пачинная с эпохи Возрождения развиваются фарс, комические диалоги, моралитэ, комедия (чаще одноактная). Написанные живым разговорным языком, передко насыщенные элементами фольклора, в основном городского, и не лишенные скабрезности, эти произведения благодаря своей передко заостренной социально-бытовой проблематике и далеко не богоугодной морали во многих случаях оказывались в списках книг, запрещенных духовной цензурой. Их авторами были рыбальты — странствующие актеры, состав которых пополнялся в основном из лишившихся мест учителей, служек, бакалавров, студентов, деклассированной шляхты и мещан. Поэтому разные жанры народных зрелищ объединяются общим названием рыбальтовской комедии, которая по своему типу близка к итальянской комедии дель арте, иногда используя подобные мотивы и образы, однако в контексте польской действительности, польской культуры и национальных фольклорных тра-

даций. Рыбалтовская комедия создала ряд типов, кочующих из одного произведения в другое на протяжении XVI—XVIII вв. Это прежде всего знаменитый Альбертус — слуга ксендза, его помощник, обучающий детей в приходской школе; бедный ксендз-простак; вояка-фапфароп и плут; врач-шарлатан; бродяга-прайдоха. Сюжеты комедий, интриги, образы, как и их направленность, нередко созвучны итальянским, французским, английским, немецким произведениям подобного жанра, отражая общие для плебейской среды Европы идеи и веяния. Наряду с комедиями об Альбертусе вызывает интерес своим ярко выраженным социальным мотивом «Комедия рыбалтовская новая» (1614), герои которой — рыбалты и крестьяне — объединяются перед лицом общего врага — пляхетского произвола.

Часть рыбалтов оседала при магнатских и шляхетских дворах в роли служащих, домашних учителей и т. д. Они сочипляли для домашних сцен к празднкам (особенно распространеными были комедии и интермедии на масленицу), к семейным торжествам. Здесь ярмарочный плебейский стиль, атмосфера и образы этих произведений уже сочетаются с требованиями «официальной» культуры, нередко подчинены ей, учитывая ее этические и эстетические требования и стереотипы. Рыбалтовские комедии попадали также на придворные и школьные сцены, оказывая определенное влияние на их развитие. Об этом, в частности, свидетельствует в первой половине XVII в. эволюция рыбалтовской комедии к жанру различных по своему характеру и содержанию интермедий, разыгрываемых на монастырских и придворных сценах между актами мистерий и трагедий. На стыке традиций рыбалтовской и придворной сцены возникла знаменитая комедия Петра Барыки «Из мужика король» (изд. 1637 г.), где используется известный в Европе и Польше (с XVI в.), встречающийся и у Шекспира мотив о пьянице, которого потехи ради убеждают в том, что он облечеен монаршей властью. Вероятно, автор воспользовался сюжетом популярной польской фасции «О пьянице, что цесарем был». У Барыки комизм ситуаций усиливается комизмом типов развлекающегося рыцарства и ярко выписаным бытовым колоритом. Отзвуки этой комедии прослеживаются вплоть до «Пана Йовяльского» (1832) А. Фредро, до сих пор не сходящего с польской сцены. Для драматургии рыбалтов

были характеры и мистерии, тематически связанные с рождественскими праздниками. В пароде рождественские мотивы издавна переплетались с фольклорными, что отразилось, например, в колядах и других обрядовых песнях и сказках. Рождественское действие мистерий переносится в польскую деревню, библейские персонажи уподобляются местным крестьянам, пастухам, каликам и другим героям рыболовских комедий и интермедий. Впоследствии это дало начало «ясёлкам» — кукольным представлениям на рождество, которые живы и в наши дни.

Важная роль в развитии польского театра принадлежит школьным сценам различных монашеских орденов, и прежде всего иезуитов, где постановки были особенно распространеными и регулярными. На школьной сцене ставились мистерии, трагедии, комедии, аллегорические диалоги и моралиты, тематика которых опиралась на сюжеты из Библии, житий святых и античной мифологии (апологичная тематика выступала и у светских авторов, о чем, в частности, свидетельствует драматургия Ш. Шимоновица). Однако в школах наряду с этими ставились пьесы по мотивам западноевропейской и национальной истории. Заслугой иезуитов было не только создание постоянной школьной сцены, но и распространение драматургической теории, правда, ограниченной многими предписаниями идеологического характера. Среди иезуитских педагогов-театралов были испанцы, англичане, французы, способствовавшие развитию связей с западноевропейским театром. Иезуитская сцена отличалась также пышностью декораций, высоким техническим уровнем (вращающаяся сцена, механизмы для быстрой смены декораций), использованием светозвуковых эффектов. Диалоги, являющие собой своего рода урок риторики, преобладали над драматическим развитием действия. В то же время в пьесах появляются первые попытки психологической мотивировки. Язык сцены преимущественно является латынь, польский звучит в основном в интермедиях и комедиях. Процветанию иезуитского театра содействовали польские короли династии Ваза. Все усиливающееся влияние эстетики барокко в школьном и придворном театре выражалось в окончательном переходе к целостному спектаклю, разделенному на действия и осуществляющему на постоянной сцене, где используется иллюзия перспективы. Барочная живопись и архитектура наложили отпечаток

чаток на декорации, характер и использование акустических и зрительных эффектов, что достигалось применением специальной техники. Барочная риторика обусловила стиль языка персонажей, барочное мировосприятие — трактовку образов и интеллектуальное звучание.

Отставание светской, придворной драматургии было во многом обусловлено отсутствием постоянных сцен и сильной конкуренцией иностранных трупп, пользовавшихся покровительством королей и аристократии. Зыгмунт III отдавал предпочтение немцам, которые, в частности, познакомили поляков с драматургией Шекспира. Владислав IV увлекается итальянской оперой и балетом, создает в варшавском Замке постоянный итальянский театр с постоянной труппой, режиссерами, композиторами и сценаристами. Это была одна из первых оперных сцен центральной Европы. Итальянские труппы преобладали и при королях Яне Казимеже, М. К. Вишневецком, Я. Собеском. Некоторые либретто издавались на польском языке. В этот период Я. А. Бардзиньский переводит все драматургическое наследие Сенеки, Я. А. Морштын переводит «Сида» Кориеля и «Амишту» Тассо, С. Морштын переводит «Ипполита» Сенеки и парафразирует «Андромаху» Расина, К. Пекарский переводит две комедии Д. Апдреини. Заметное влияние комедии дель арте на придворный театр сочетается с пасторальными веяниями. В этом отношении знаменательны переводы популярных в то время в Европе итальянца Д. Гварини и француза Ж. де Мере. Видным представителем польской пасторальной драматургии был Станислав Гераклиуш Любомирский (1642—1702), поэт, прозаик, талантливый лирик, крупный политический деятель и публицист, создатель эпических религиозных поэм, которые принадлежат к одним из высших достижений этого жанра в польской литературе. В юности Любомирский несколько лет провел во Франции, где он учился и находился при дворе Людовика XIV, побывал также в Испании, Италии и Германии, что наложило отпечаток на его творчество и эстетические воззрения, изложенные в трактате «О стиле, или Способе говорить и писать», который является частью цикла «Бесед Артаксеса и Эвандра» (1683), не утратившего своей известности и в следующем столетии. Своими философско-политическими трактатами на польском языке и латыни Любомирский спрятал славу «польского Соломона». Его перву

припадлежат пасторальные комедии «Эрмида, или Королева пастушек» (1664) — в стихах, «Комедия о Дон Альваресе» — в прозе, где параду с использованием мотивов известных в то время новелл иногда вводятся национальные бытовые элементы. На этих комедиях лежит отпечаток итальянского и испанского барокко.

* * *

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

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

Если творцы польского барокко — аристократы и шляхтичи с европейской культурой, высоким образованием и широтой взглядов, то сарматское барокко представляет малообразованная шляхта и духовенство, внутренний мир которых ограничивался узкими рамками сарматизма и ортодоксальной контреформации. Низкая культура несовместима с глубиной интеллектуализации художественного видения и формальной виртуозностью барокко. Механически копируя систему образности, сюжетно-композиционные схемы, слепо повторяя отдельные приемы мэтров, писатели сарматского барокко примитивизировали их достижения, передко создавая пепреднамеренные пародии, комизмы которых опи, естественно, не замечали. Исчезает филиграчная техника стиха и богатая ритмика, вытесняемые ремесленной тяжеловесностью, монотонно-

стью и унылым однообразием. Изумительная выразительность языка, изысканность и гибкость стиля переходят в гротескную противоположность: прозаизмы, бытовая сочность и скабрезность разговорной речи сочетаются с иричудливой риторической насыщенностью и макаронизмами, призванными иллюстрировать антично-исалтырную «эрудицию» авторов. Интеллектуализированные образность и аллегоризм превращаются в ходульную патетику, а художественное переосмысление материала реальной действительности — в его натуралистическое воспроизведение. Примитивный ритмический строй, однобразная силлабическая структура стиха и ходульная образность свидетельствовали не только о пизкой поэтической культуре тех, кого на уроках поэтики и риторики учили схематической трактовке литературы, прививая не навыки самостоятельного мышления, а практическое умение рифмовать и ораторствовать па заданные темы по заданным образцам. Это была и своеобразная иллюстрация последствий контрреформации, которая пересекла традиции национального Ренессанса, а своей замкнутой концепцией идеологии и культуры, опирающейся и одновременно питаящей вычлененную из шляхетских традиций «сарматскую» тенденцию, привела к ее же вырождению. В то же время, как каждое явление массовой культуры, сарматское барокко отражало идеальные, психологические и бытовые особенности своего времени, сочеталось с фольклором и в этом отношении представляет особый интерес.

Сарматское барокко, развиваясь в тени и под непосредственным влиянием высокого барокко, примитивно имитируя его образно-стилистическую систему, само в то же время накладывало отпечаток па творчество отдельных видных писателей (С. Твардовский, В. Коховский, В. Потоцкий и др.). С конца XVII в. сарматское барокко постепенно распространяется па все польское искусство. Вплоть до 70-х годов XVIII в.— расцвета национального Просвещения— не появилось ни одной творческой индивидуальности, равной художникам высокого барокко. Сарматское барокко не было ни продолжением, ни вырождением высокого барокко, являясь его побочным продуктом, созданным дилетантами. Оно существовало параллельно с высоким барокко, а когда отошли его представители, заняло (ввиду общего упадка культуры) главное место. Оценка этих неравнозначных яв-

лений в польском искусстве XVII — первой половины XVIII в. должна быть дифференцированной. Стилистические нормы сарматского барокко отражены в «Польской молве» (1720) иезуита К. Верушевского, «Рассудительном поляке» (1730) иезуита В. Быстшоповского и др.

Как и в минувшем столетии, множество произведений распространяются в рукописях: подавляющая часть типографий находится в ведении монастырей и духовных организаций; властвует католическая цензура. В этот период особенно остро оказывается слабость магнатского меценатства и полное отсутствие покровительства двора, чуждого польской культуре (с конца XVII в. на польский трон избираются саксонские короли). Среди сонма писателей этих лет, в чьем наследии зачастую стиралась граница между творчеством и графоманией, наибольшую известность снискали иезуит Ю. Бака и К. М. Юлевич, тоже духовное лицо (религиозная лирика). В эпике паряду с латинскими и польскими поэмами на темы национальной истории (Я. Д. Калипский, Я. Скорский и др.) рифмуют библейские сюжеты и агиографические повести эко-король С. Лещинский, воевода Я. К. Яблоновский и др., продолжая традиции «мессиад» и «христиад» XVII в. Свообразием художественного примитива, обаянием сканочности интересны комедии и трагедии Уршули Радзивилл (1705—1753), написанные для придворной сцены ее мужа, гетмана М. К. Радзивилла в Нескве же (Литва). Наряду с тематическими лишиями мистерий, преданный о мучениках, использованием сюжетов барочных романов, восточных повестей, фольклорных мотивов, У. Радзивилл первой обращается к комедиям Мольера, переделывая их в духе сарматского барокко.

Растет популярность западноевропейских романов, которые, как и в XVII в., переводятся преимущественно стихом. Огромным успехом пользуется «Дианея» Лоредано, «Колоандр» Д. А. Марипи. Больше всего переводят французские прециозные романы м-ль де Скудери, м-м д'Онуа, м-м К. де ля Форс и др., дидактический «Телемак» Фепелона, а также множество «авантюристических» и «скандальных» романов, отмеченных именами Бодо де Жюи, Прешака и многих других. Среди тех, кто переводил и перерабатывал западные романы, выделяются Ю. Рачинский, С. Дзялынский, М. Завишанка и др. С этим жанром связана и запечатленная часть творчества,

пожалуй, наиболее одаренного писателя сарматского барокко — Эльжбеты Дружбацкой (1695—1765), одной из довольно многочисленной группы женщин, которые именно в эти времена впервые вошли в польскую литературу. Ее религиозная эпика и стихи характерны для эпохи и по духу, и по форме. Интерес вызывает поэма «Описание четырех пор года», где картины природы далеки от распространенных аркадских шаблонов, отражая своеобразие художественной впечатительности поэтессы. Ее перу принадлежит ряд стихотворных романов, фабула которых восходит к мифологии, фольклору и французской прензионной прозе.

Национальная драматургия переживает упадок как на школьной, так и магнатских сценах. Угасает народный театр, сдавленный тисками католической цензуры и преследуемый светскими властями еще в минувшем столетии. При дворе периода правления Августа II (1697—1733) царила галломания. На 7 варшавских сценах, как и в Дрездене, иностранные труппы (преимущественно французские) знакомят польскую публику с Расипом, Корнелем, Мольером, Детушем, Марибо и новейшей французской драматургией. Королевское меценатство, равнодушное к польской драматургии (тем самым способствуя ее увяданию), в то же время расширяло театральные горизонты, последовательно вводя французский классицизм (знакомый полякам по отдельным переводам еще в XVII в.). По-видимому, польская сцена была на довольно высоком уровне, если еще Лесаж в «Жиль Блазе» (1715—1735) устами одного из героев превозносил игру польских актеров и их искусство декламации.

Судьбы искусства тесно переплетаются с национальной историей. В годы, когда шляхетское имение — эта первооснова хозяйственной системы Речи Посполитой — оказалось в преддверии полного экономического краха, а над страной пависла угроза крушения национальной независимости, в образованной среде появились первые призывы к реформам. Политическая литература, как и в минувшие времена, была весьма обширна. Ее процветание обусловлено республиканским устройством Речи Посполитой. Наиболее значительные произведения появляются с 40-х годов, когда в рамках сарматской идеологии появляются призывы к исправлениям и усовершенствованиям, а новые западноевропейские веяния постепенно пачкают

проникать во все области общественной жизни, предвещая эпоху Просвещения.

Вычурная и напыщенная риторичность с несвойственными польскому языку инверсиями, латинскими построениями и характерными макаронизмами³¹, натуралистичность, панегиризм, ханжеско-морализаторская ортодоксальность и религиозный фапатизм -- все это было отражением идеологии и культуры сарматизма эпохи победившей контрреформации и политico-экономического кризиса пляхетской республики. Против этого восстали художники и идеологи польского Просвещения, которые возродили национальное искусство, обратившись к ренессансным традициям эпохи Яна Кохановского, отвергая сарматский национализм и идеологические догмы феодализма и контрреформации, творчески используя достижения французского классицизма и просветительские веяния западноевропейских литератур. В то же время без достижений высокого барокко в области версификации и ритмики, в развитии и совершенствовании литературного языка, системы художественных средств и образности, введении и дальнейшей разработке новых жанров был бы немыслим высокий эстетический уровень литературы польского Просвещения.

* * *

Литература высокого барокко продолжила начатое в эпоху Возрождения совершенствование польского литературного языка, придав ему особую гибкость и выразительность в воспроизведении сложных психологических состояний и тонких интеллектуальных шюансов. Развивалась и литературная теория. Новое направление теоретической мысли расширяет тематический круг, вводя в поэзию философскую проблематику, разрабатывая мотивы национальной истории. Вместе с новой тематикой рождаются новые средства художественной выразительности, новая система образности, обогащается версификация, ритмика, вводятся новые жанры в эпосе, лирике и драме. Эти нововведения во многом предопределяют развитие польского литературного процесса XVIII—XIX вв. Продолжается развитие художественной прозы, хотя она (как и в предыдущий период) и по своему уровню, и по степени рас-

³¹ Крупнейшие поэты барокко (Я. А. Морштын, В. Потоцкий и др.) были явными противниками макаронизмов.

пространенности уступает поэзии. Тем не менее обращает на себя внимание ее яркое разнообразие, которое сочетается со стилевой дифференциацией: от монументальной строгости и прозрачной чистоты прозы С. Жулковского до прециозной образности и вычурной изощренности писем Яна Собеского, от естественной отточенности и лаконичной ясности повелл X. Морштына до буйной экспрессивности, колоритного бытовизма и живости разговорной речи совизгальского наследия.

Художественной вершиной польского барокко была лирика. Поражает широта ее диапазона: любовная поэзия со всем разнообразием оттенков — от возвышенных чувств до изощренного эротизма; шуточной, сатирической, рефлексивно-философской, гражданско-патриотической, религиозной. Впечатляет богатство ее форм — от изысканного сонета, легкой фрашки, тонкого мадrigала, остроумного поэтического ребуса (акrostих, эхо, рак и т. п.) до стилизации народных песен и подражания песенно-танцевальным фольклорным ритмам. Виртуозная игра словом дает красочно неожиданные эстетические эффекты, таящие глубокий интеллектуальный подтекст. Эрудиционная образность и аллегоризм, вырастающие прежде всего из традиций античной и христианской мифологии и передко переплетающиеся со славянскими и восточными мотивами, придают этой поэзии философско-познавательное звучание, отражают полные драматизма интеллектуальные поиски лирического «я».

* * *

Польская литература XVII в. занимает ведущее место в славянском мире. Сильное воздействие оказывает она на восточнославянские литературы. После двух эпох южнославянских влияний пришло влияние западнославянское, открывающее пути к культуре и искусству Западной Европы. Именно из польской литературы приходят в Россию популярные в свое время на Западе сборники правоучительных повестей и рассказов «Великое зерцало»³², «Рим-

³² Уточнения даны, приводимые русскими исследователями «Зерцала» — А. Н. Веселовским, А. Н. Пыпином, П. В. Владимировым, А. С. Орловым, О. А. Державиной,— следует отметить, что польский перевод этого латинского творения (1605) Иоанна Майора, сделанный Шимоном Высоцким, появился в 1612 г.

ские действия»³³, сборник повелл, басен, аnekдотов, шуток и изречений «Апофегматы», рыцарские повести «Мелозиппа», «История об Оттоне цесаре римском», «История о рыцаре Петре Золотых Ключей», пазидательные повести, как, например, «История семи мудрецов» и др. Эти переводы оказали большое влияние на русскую литературу не только в XVII—XVIII вв. Судьбы отдельных мотивов можно проследить в творчестве Державина, Пушкина, Некрасова, Толстого, Гаршина и др., а также в лубочной литературе XVIII—начала XX в. Русская культура XVII в. вбирала лишь то, что соответствовало уровню ее развития и обусловленным им потребностям. В Польше XVII в. эти творения средневековья функционировали как явления массовой культуры. У нас они сошли до аналогичного уровня к концу XVIII в. В XVII же веке они вместе с новой тематикой и формой принесли новые идеи, свежие мысли, которые были близки новому миросознанию, порожденному теми социально-экономическими сдвигами, которые переживало русское общество. Из Польши к нам пришли басни Эзопа, повеллы «Декамерона» Боккаччо, «Метаморфозы» Овидия и «История иудейской войны» Иосифа Флавия³⁴. Одновременно в России переводятся польские фацции, фрашки, жарты, песни и вирши (духовные и светские). Сильное влияние на развитие русской поэзии оказала польская теория и польский силлабический стих, а на развитие театра и театрализованных зрелищ — теория и практика школьных сцен Польши. Новая школьная «ученость»

³³ Для ряда сюжетов из «Римских деяний» и некоторых других памятников это было второе пришествие — после более раннего проникновения времен первого южнославянского влияния. Однако те же самые с точки зрения фабулы произведения явились в новом для Руси западноевропейском переосмыслении, вследствие чего старая (известная) тема обрела новое идеальное звучание, иную систему образности, особые стилевые решения. При случае следует отметить, что информация А. Н. Пыпина о появлении первого польского издания «Римских деяний» в 1553 г. неточна. Первое из ныне известных изданий вышло в 1543 г. По некоторым данным, и это издание не было первым. Есть предположение о существовании издания 1540 г. или даже более раннего (см.: Krzyżanowski J. Romans polski wieku XVI. Warszawa, 1969, s. 120). Уточнения данные, приводимые А. С. Орловым, нужно сказать, что первое из известных польских изданий состоит из 40 повествований.

³⁴ Впервые на Руси творение Флавия появилось в переводе с греческого в конце XII в. Новый перевод с польского относится ко 2-й половине XVII в.

шла в Россию либо прямо из Польши, либо при посредничестве украинских и белорусских книжников, прошедших польскую школу поэтики и риторики. Это влияние прослеживается от Симеона Полоцкого до Феофана Прокоповича и его учеников в первой половине XVIII в. Идейно-политическая и философско-религиозная несовместимость восточнославянских и польских национальных, государственных и теологических доктрин отнюдь не означала несовместимость эстетическую, художественную. Характерный пример: имевшая столь громадное значение для судеб науки, культуры, литературы и искусства восточных славян в XVII в. Киево-Могилянская академия, противопоставляясь в своей идейно-философской теории и практике католицизму польских веяний, в то же время использовала поэтику и риторику своих противников. Или — если речь идет не об институте, а личности — пример Симеона Полоцкого, крупнейшего и влиятельнейшего восточнославянского писателя XVII в., который творил в духе теоретических предписаний польской поэтики и риторики, а также писал по-польски и по-латыни, ибо эти языки были не только более совершенны в отношении литературной культуры, художественной экспрессии, но и являлись средством межславянского (польский) и общеевропейского (латынь) общения и приобщения к западноевропейскому типу культуры. Во второй половине XVII в. польский язык постепенно становится языком двора и образованной среды, играя ту роль, которая впоследствии выпала па долю французского. Его влияние охватывает лексику, морфологию, фонетику. Польский обрел и массовую популярность: по словам С. Полоцкого, в Белоруссии, на Украине и в Москве многие полюбили «сладкое и согласное пение польских Псалтири стиховно преложения», а некоторые хотя и пели канты, «мало или ничтоже знающе» польский, по «от сладости пения увеселяющеся духовне»³⁵. Это побудило Симеона перевести «Псалтирь» на русский. Его популярнейшая «Рифмописная Псалтирь» (1768, изд. 1680) создавалась под влиянием ренессансной «Псалтири» Я. Кохановского (известной на Руси и в подлиннике). Эта книга была одной из тех, что стали для будущего реформатора русского стиха М. В. Ломоносова «вратами учености».

³⁵ Симеон Полоцкий. Избранные произведения. М.—Л., 1953, с. 213.

Польская трансформация западноевропейских мотивов и стилей, проникая на Украину и в Белоруссию, подвергалась здесь новой, очередной адаптации в соответствии с местными национальными традициями и актуальными общественными потребностями. В этом преобразованном своем облике они попадали на земли Московского государства (паряду с аналогичными веяниями, шедшими сюда и непосредственно из Польши), где опять подвергались местной адаптации или корректировке. В свою очередь, этот внутренне дифференцированный восточнославянский вариант использовался южными славянами, которые в силу этнической и религиозной общности, равно как и общности политических устремлений (общий враг в лице Отоманской Порты), обращались к политическим и культурно-историческим спираниям восточных славян³⁶.

Значение литературы польского барокко выходит далеко за собственно национальные рамки. Учитывая ее ключевую роль в распространении ценностей западноевропейской цивилизации среди восточных славян и повышенный интерес этих последних к оригинальным творениям своих западных собратьев, ясно, что изучение польской литературы эпохи барокко поможет выяснить генезис ряда важных явлений в украинской, белорусской и русской литературе, равно как в архитектуре, живописи, культуре, поможет понять как общие закономерности и взаимосвязи в развитии славянских литератур, так и роль каждой из них в общеславянском литературном процессе — поможет тем самым создать в будущем их общую историю. Некоторые предпосылки для этого уже имеются. Особо и с особенной благодарностью следует вспомнить ценное наследие старого отечественного литературоведения и прежде всего работы Ф. И. Буслаева, А. Н. Пыпина, А. Н. Веселовского — зачинателей и основоположников изучения нашей литературы в ее славянском и общеевропейском контексте. Эти учёные создали солидный фундамент, на котором, однако, до сих пор еще не возведено соответствующего здания. Имеющийся выше обширный историко-литературный материал и фактографические данные далеко не полностью переосмыслены в свете им современных философско-эстетических представлений и категорий. Имеет место в этой связи

³⁶ О роли Украины и России в барочной письменности пародов Югославии XVII—XVIII вв. см.: *Павић М.* Историја српске књижевности барокног доба. Нолит. Београд, 1970.

особую актуальность в нашем литературоведении обрела проблема барокко.

У нас термин «барокко» применительно к русской литературе конца XVII — начала XVIII в. впервые — и весьма осторожно — употребил Л. В. Пумпянский³⁷, который утверждал наличие связей отечественной литературы с литературой немецкой (вторая силезская школа). Вообще же сам термин «барокко» в отношении явлений русской литературы³⁸ был у нас введен не этим ученым (как полагает Д. С. Лихачев³⁹), а Б. Пуришевым⁴⁰ и Д. Благим⁴¹ при характеристике творчества Г. Р. Державина. Проблема русского барокко как особого историко-литературного этапа была впервые поставлена и рассмотрена И. П. Ереминым в исследовании «Поэтический стиль Симеона Полоцкого» (ТОДРЛ, т. VI. М.—Л., 1948). Однако эта ценная работа (которая до сих пор является единственной, если речь идет о введении в научный обиход конкретного, фактографического материала, связанного с русским литературным барокко) довольно долго оставалась явлением единичным. В последние годы общеевропейский интерес к барокко в некоторой степени распространился и на советское литературоведение. Появился ряд интересных работ, посвященных проблеме барокко в русской литературе (здесь прежде всего следует выделить известные исследования Д. С. Лихачева и А. А. Морозова). Вопрос этот весьма сложный и мало исследованный у нас. И тем большее значение — при всей их полемичности, а может быть, и благодаря ей (ведь, как говорили древние, в спорах рождается истина) — приобретают работы этих ученых, которые не только по-повому и глубоко освещают целый ряд важных явлений, но и

³⁷ См.: Пумпянский Л. В. Тредиаковский и пражская школа разума.—Западный сборник, I. М.—Л., 1937.

³⁸ По отношению к искусству и литературе Запада термин «барокко» в советской науке еще раньше употреблялся Луначарским в курсе лекций, прочитанных в 1923—1924 гг. в Коммунистическом университете им. Я. М. Свердлова. См.: Луначарский А. В. История западноевропейской литературы в ее важнейших моментах, ч. 1. М., 1924.

³⁹ Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков. Л., 1973, с. 202.

⁴⁰ См. статью «Барокко» в кн.: Литературная энциклопедия, т. 1. М., 1929, с. 354.

⁴¹ См. статью «Державин» в кн.: Литературная энциклопедия, т. 3. М., 1930, с. 217.

устраивают многие явно устаревшие, ошибочные, порой со-
зпательно упрощенные или просто вульгаризированные
суждения о барокко в восточнославянских литературах.

В дискуссиях о барокко в России — было ли оно у нас, была ли это эпоха или одна из тенденций эпохи — сталкиваются разные аргументы, различные системы доказательств, опирающиеся, однако, в основном на одни и те же литературные факты. Эти факты подвергаются различным, иногда прямо противоположным интерпретациям, где в качестве исходного пункта рассуждений-доказательств берутся одни и те же формально-тематические приемы, встречающиеся в определенном произведении, творчестве одного писателя, наконец, литературном наследии целой исторической эпохи. Взаимоисключаемость выводов, полученных полемизирующими сторонами, опирающимися на один и тот же фактографический материал, обусловлена в значительной степени тем, что недостаточно вычленить из художественной ткани произведения определенные приемы как таковые. Важно выявить их функцию, характер взаимосочетания и тип взаимодействия. Эти качества в разные эпохи отнюдь не адекватны (в отличие от приема как такового), они изменяются, обретают разный философско-эстетический, разный сугубо содержательный и соответственно сугубо формальный смысл, отражая исторически разные типы художественного видения и ми-
роощущения. Чтобы постигнуть внутреннюю специфику данных явлений, т. е. реконструировать их структуру, необходимо освоить и привлечь материалы соответствующих данному отрезку времени поэтик. В противном случае современному литератороведу не избежать элементарных ошибок ахарапизма, когда представления, понятия, опыт и эмоции его — человека иной эпохи — соотносятся с явлениями прошлого и тем самым интерпретируют их в духе настоящего. Археологи, искусствоведы обезопасили себя от такого рода смещений: реконструируя памятники прошлого, они руководствуются философско-эстетическими представлениями этого прошлого. Для историков литературы такими неоценимыми свидетельствами воззрений давно минувших эпох являются поэтики. Вплоть до времен романтизма поэтики — школьные и светские — были не только учебниками, на которых воспитывались поколения читателей и писателей, не только творениями, формирующими художественные представления, вкусы,

стиль изъяснения, но и своего рода литературными кодексами, которые одновременно и детерминировали и отражали специфику литературной практики и — шире — литературной культуры определенной страны, определенной эпохи. Поэтики не были явлениями застывшими. Они изменялись вместе с развитием литературного процесса. Крупнейшие творцы, гении, которые всегда были лишь единицами, расширяли или даже опрокидывали своим художественным творчеством отдельные общеобязывающие эталоны и со временем сами возводились в эталоны поэтиками последующих времен. Причем речь идет не только о разных, сменяющих друг друга литературных направлениях, но и явлениях внутри одного и того же направления. Это можно проследить даже на примере классицизма, наиболее формализованного — т. е. обладавшего высоким (в сопоставлении с предшествующими литературными тенденциями) теоретическим самосознанием — и, что следует из этого, наиболее кодифицированного из литературных направлений.

При этом, если речь идет о внутридоктринальных изменениях, имеются в виду не только национальные разновидности классицизма, но и первоисточник французский классицизм XVII—XVIII вв.⁴²

Изучение поэтик необходимо для проникновения в идейно-художественную суть творений прошлого, для познания специфики художественного видения писателей минувшего и типа восприятия читателей тех времен. Поэтому без знания поэтик невозможно решать узловые проблемы давних литературных эпох. Без привлечения литературно-теоретической мысли прошлого споры о специфике художественных явлений могут оказаться малоплодотворными ввиду опасности интерпретационного сдвига, когда современные представления (не говоря уже об эмоциях!) современного литературоведа подменяют представления теоретиков далекого прошлого, теоретиков, отражающих специфику мировосприятия и художественного видения своего времени.

Между тем у нас в отношении изучения древнерусской литературной теории после работ Н. Петрова (печатав-

⁴² Cp.: *Bray R. La Formation de la doctrine classique en France.* Paris, 1927; *Bunne P. Ю. Б. Формирование классицизма во французской поэзии начала XVII в.* М., 1967; *Pietraszko S. Doktryna literacka polskiego klasycyzmu.* Wrocław etc, 1966.

шихся в 60-х годах XIX в. в «Трудах Киевской духовной академии»), В. Перетца⁴³ и В. Резанова⁴⁴ сделали не так уж много. Украинское литературоведение пополнилось книгой Г. Сивокопя «Древние украинские поэтики»⁴⁵. Следует отметить, что зарубежные слависты изучению поэтик уделяют особое внимание. Первенистуют здесь поляки. Вот лишь некоторые из новых работ, появившихся в последнее время: З. Шмыдтова «Поэты и поэтика» (1964), С. Петрашко «Литературная доктрина польского классицизма» (1966)⁴⁶, Б. Отвиповска «Модели и стили прозы в дискуссиях на рубеже XVI и XVII вв.» (1967), З. Рындух «Наука о стилях в польских риториках XVII в.» (1967), Э. Сарновска-Темериуш «Мир мифов и мир значений. М. К. Сарбевский и проблемы знаний о древности» (1969), Т. Михаловска «Междупоэзий и красноречием. Условности и традиции древнопольской повеллистиической прозы» (1970), Я. Соколовска «Споры о барокко» (1971)⁴⁷ и др., как, например, повейшая книга Э. Сарновской-Темериуш «Путь на Парнас. Проблемы древнепольских знаний о поэзии» (1974). Особо следует отметить осуществленное С. Скиминой в 1958 г. критическое издание поэтики М. К. Сарбевского, спикавшего в свое время европейскую славу.

Непосредственный интерес для наших специалистов паряду с этими исследованиями представляет книга Паулины Левин «Лекции поэтики в русских учебных заведениях XVIII в. (1722—1774) и польские традиции»⁴⁸. Здесь описаны найденные автором новые, неисследованные или малоизвестные рукописные школьные поэтики, проанализированы некоторые содержащиеся в них материалы в сопоставлении с материалами польских поэтик и получены ряд выводов, свидетельствующих и показывающих, где, какими

⁴³ Перетц В. Историко-литературные исследования и материалы, т. I. СПб., 1900.

⁴⁴ Резанов В. К истории русской драмы. Экскурс в область театра иезуитов. Нежин, 1910; Резанов В. К истории русской драмы. Поэтика М. К. Сарбевского по рукописям музея кн. Чарторыйских в Кракове. Нежин, 1911.

⁴⁵ Сивокопій Г. Давні українські поетики. Харків, 1960.

⁴⁶ Об этой книге см.: Липатов А. В. Проблемы классицизма.— Советское славяноведение, 1969, № 3.

⁴⁷ Основные положения этой книги изложены мной в «Реферативном журнале» (сер. 7, 1974, № 1, с. 119).

⁴⁸ Lewin Paulina. Wyk'ady poetyki w uczelniach rosyjskich XVIII w. (1722—1774) a tradycje polskie. Wrocław etc., 1972.

путями, как и в чем проникало в русскую теоретическую мысль (а отсюда и в художественную практику) эстетическое наследие античности, переосмыщенное представителями западноевропейского Возрождения и барокко, наследие, которое попадает к нам через Польшу при украинском и белорусском посредничестве⁴⁹.

Итак, русская теоретическая мысль по крайней мере в XVII в. (а возможно, и раньше, как это было на Украине и в Белоруссии) вобрала и использовала концепции М. К. Сарбевского и Э. Тесаура. Из поэтов польского барокко пользуются известностью прежде всего тот же Сарбевский, П. Кохановский, А. Инес, С. Твардовский, В. Коховский, С. Невеский и др. В то же время барочные тенденции отнюдь не всегда выступают в своем «чистом» виде: как в теории, так и в художественной практике они переплетаются с ренессансными веяниями (в этом отношении, если речь идет о польских воздействиях, знаменательна известность Я. Кохановского). По-видимому, уже теперь можно полагать, что барокко в России не являло собой облик эпохи, как, например, это было в Польше XVII—первой половине XVIII в. Оно проникало к нам паряду с другими веяниями — более ранними (например, некоторые произведения античности, средневековая проза, ренессансная поэзия) и более новыми, сосуществуя и взаимодействуя с местными литературными традициями. Однако для полной реконструкции литературного процесса в России XVII—XVIII вв. необходимо дальнейшее изучение давней русской теоретической мысли, а в ее свете и художественной практики начиная с XVII в.

Здесь, не вдаваясь в споры — было или не было барокко в литературах восточных славян, — следует отметить, что все, приходившее из Польши XVII — первой половины XVIII в. к восточным славянам, было пропитано барочным духом и облачено в барочную форму. Даже творения Ренессанса, которые в новую эпоху подвергались идеипому и формальному переосмыслению в духе новых веяний. Несущие на Русь свет новых идей украинские и белорусские книжники — от безвестных и малоизвестных до Си-

⁴⁹ О книге П. Левин см.: *Липатов А. В. Польское Возрождение и Барокко в русских поэтиках XVII века*. — Русская литература, 1974, № 4. Более подробно основные положения этой клипти изложены мной в «Реферативном журнале» (сер. 7, 1974, № 4, с. 142—145).

мона Полоцкого и Феофана Прокоповича — прошли польскую школу, где и поэтика, и риторика соответствовали духу времени. Литературная практика и теория этих книжников соответствует усвоенным ими обязующим канонам барокко⁵⁰. Но существовало ли на Руси барочное мироощущение в более широком масштабе? А если и существовало в тех или иных массовых формах, было ли оно осмыслившим? Иначе — скрывалось ли за барочными (в смысле формы, эстетики) явлениями в литературе, искусстве, культуре Руси барочное самосознание?

Русские переводы, переработки и подражания польским канонам, поэзии, прозе, театрально-зрелищным действиям были подражанием барочным формам, канонизированным и предписанным школьными поэтиками и риториками. Но насколько адекватны были эти переводы, переработки и подражания? Адекватны философски и эстетически? Стилистически и идеально? Отражались ли на них и видоизменялись ли их качественно русские традиции и русская актуальность, русские чаяния и русские потребности?

На это могут ответить лишь конкретные исследования, конкретное сопоставление польского и русского материала. Здесь необходимы совместные усилия польских и русских ученых, наших специалистов по русской литературе и наших полоцких⁵¹.

⁵⁰ Говоря о воздействиях польского барокко, следует учитывать и выводы Л. В. Пумпянского о проникновении к нам барочных веяний также в их поземецком варианте (вторая силезская школа) — этом местном аналоге европейского концептизма, типологически близком концептизму польскому и генетически восходящему к общему источнику — маринизму в итальянской литературе. В данной связи можно выдвинуть предположение, что более ранние польские барочные веяния в русской литературе подготовливали предпосылки для восприятия ею эстетически подобных тенденций из других литератур.

⁵¹ Материалы этой, равно как и следующей моей статьи, вошедшей в данный сборник, отчасти сочетаются с теми, которые использованы в моей книге «Формирование польского романа и европейская литература», написанной позже, по воле судьбы опередившую появление «Славянского барокко».

A. С. Мыльников

ЧЕШСКОЕ БАРОККО КАК ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН

ПРОБЛЕМАТИКА И ЗАДАЧИ ИЗУЧЕНИЯ¹

Изучение культуры барокко может вестись в различных аспектах: например, исследование направлений в литературе или искусстве, исследование стилей во взаимосвязи с отдельными жанрами. С историко-культурной точки зрения представляется плодотворным комплексное изучение проблемы. Разумеется, такой подход таит немало трудностей, особенно в начальной стадии изучения. И первая из них заключается в необходимости уяснения самой проблемы стиля в системе духовной жизни, в данном случае — чешского общества XVII — середины XVIII в., проявления которой можно обнаружить в различных формах человеческой деятельности — в культуре, в поведении людей, в общей духовной атмосфере жизни общества. Это обстоятельство, кажущееся достаточно очевидным, далеко не всегда учитывается исследователями, занимающимися каким-либо одним аспектом духовной деятельности. Для полной же оценки эпохи необходим комплексный подход, уяснение не только содержания основных идеологических представлений, но и внешней формы их бытования, в которой они воплощались и воспринимались современниками. Отсюда, на наш взгляд, и вытекает правомерность постановки в общетеоретическом плане вопроса о генезисе стиля культуры².

Сложность поднимаемой проблемы очевидна. Она состоит в ее многогранности и в неустойчивости термино-

¹ См. подробнее: *Мыльников А. С. Эпоха Просвещения в чешских землях*. М., 1977.

² Словарь литературоведческих терминов. Ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. М., 1974, с. 374—379. Нам представляется весьма плодотворным взгляд Д. С. Лихачева, который подчеркивает комплексность понятия «стиль» как органического сочетания внешней формы выражения определенного идейного содержания. См.: *Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков*. Л., 1973, с. 177.

логии, дискуссионности многих категорий, которыми оперируют литературоведы и искусствоведы, в то время, как в собственно исторических исследованиях этим вопросам обычно внимание не уделяется³. Нечто подобное можно было бы сказать и применительно к изучению стилевых черт чешской культуры XVII — XVIII вв., объединяемых общим понятием «эпоха барокко». Подходя к вопросу с позиций изучения историко-культурного процесса, постараемся рассмотреть, в какой мере подобное представление отражало идеально-общественное развитие просветительского и просветительского этапов и как соотносилось с эволюцией стилевых особенностей чешской культуры в целом.

* * *

На том месте, где осенью 1620 г. под Прагой произошла трагическая для судеб чешского народа белогорская битва, спустя столетие иезуиты воздвигли барочный монастырь как символ победы католицизма над протестантизмом. Пышные архитектурные формы барокко призваны были увековечить триумф контрреформации. К концу XVII в. искусство барокко широко распространялось в Чешских землях. Иных, не барочных архитектурных композиций ни заказчики, ни ведущие зодчие тогда попросту не знали, и стиль барокко был чем-то само собой разумеющимся. Именно на фактах такого рода основывалась впоследствии концепция о перерывной связи стиля барокко только с идеями контрреформации. Во многом это объяснялось тем, что изучение барокко в чешской культуре, начавшееся широко в 1920—1930-х годах, чуть ли не с первых шагов было в значительной степени монополизировано школой Пекаржа и клерикальным направлением в чешском литературоведении⁴. Именно поэтому оно довольно рано приобрело открыто выраженный идеологический характер. Так, в полном соответствии с исходными взглядами Й. Пекаржа, «период барокко», т. е. время от середины XVII до середины XVIII в., рассматривался как период расцвета определенных областей культуры под благоворным воздействием идей истинного католицизма⁵.

³ Гуковский М. А. Еще к вопросу о русском барокко.— Русская литература, 1963, № 2, с. 108.

⁴ Это прямо подчеркивал польский исследователь: Bobek W. Bohuslav Balbin. Bratislava, 1932, s. 547.

⁵ Pekař J. Dějiny Československé. Praha, 1921, s. 103.

Такая интерпретация одного из наиболее трудных периодов в истории чешского народа отнюдь не находила полного одобрения⁶. Известный критик Ф. Шальда был склонен рассматривать барокко не как религиозно-конфессиональное, а как эстетически-стилевое попытание, в основе которого лежали условия жизни чешского общества той эпохи⁷.

Все же концепция «католического барокко» в духе Пекаржа получила сравнительно широкое распространение в исторических и литературоведческих работах предвоенного периода. Школа Пекаржа связывала барокко как ведущий стиль эпохи только с контрреформацией. Так, В. Битнар заявлял, будто бы «чешское барокко с самого начала было иезуитской культурой в наиболее широком смысле этого слова», доказывая, что истоки чешского национального Возрождения шли от католического, контрреформационного барокко⁸. Еще более резко подобный подход проявился в антологии «Чешское барокко» З. Калисты⁹. Пытаясь оторвать деятельность крупнейших чешских просветителей от движения Просвещения и совершившо игнорируя необходимость тщательного, основанного на реальных фактах анализа эволюции в Чешских землях идей просветительского типа, он, например, заявлял: «Наши историки, такие, как Добнер, Фойт или другие, в историко-литературных трудах нередко относились к периоду Просвещения, как представители этого идейного течения в исторической науке. Новейшие исследования показывают, что этот тезис не является абсолютным и безоговорочным». По мнению автора, просветительство было лишь формой, тогда как по содержанию своих трудов чешские историки XVIII в. оставались верны католическим взглядам, более или менее близким не столько эпохе Просвещения, сколько духу контрреформации XVII в.

В итоге сторонники школы Пекаржа (вопреки фактам) представляли культуру чешского барокко как якобы один из наиболее благотворных периодов в истории чешского на-

⁶ См.: Hanuš J. O pobělohorské protireformaci.—Sborník filosofické fakulty university Komenského v Bratislavě, roč. 4, 1926, s. 39 (i), s. 14—98; Waštka J. České literární baroko. Praha, 1938.

⁷ Salda F. X. Dílo, t. II. Praha, 1937, s. 75—76.

⁸ Bitnar V. Duch českého baroku. Praha, 1935.

⁹ Kalista Z. Česke baroko. Studie, texty, poznámky. Praha, 1941.

рода. В этом смысле показательна выставка чешского барокко, проведенная в Праге поздолго до фашистской оккупации страны и широко разрекламированная в буржуазной печати. Под воздействием этой школы в 30-х годах понятия «барокко» и «католическое барокко» стали синонимами, что имело определенное идеологическое влияние и на чешскую культуру предвоенных лет, на что недавно вновь обратил внимание видный чешский ученый Л. Штолл, анализируя творчество поэта Ф. Галаса. Он показал вредное воздействие поэтики так называемого необарокко на поколение писателей, вступивших в литературу в 1930-е годы и прошедших через трагические годы Мюнхена и протектората. «Для этой поэзии,— подчеркивал Л. Штолл,— характерно то, что почти все ее представители прямо тянутся к спиритуалистической, экзистенциальной традиции, которая в сильных дозах представлена в поэзии Галаса¹⁰. По определению Л. Штолла, весь мир необарочного поэтического мироощущения Ф. Галаса — это интеллектуальная безнадежность, самобичевание, дух спиритуализма и мистики, деформация художественной формы и слова, стремление уйти в мир поэтической абстракции. Таким образом, обращение чешских буржуазных ученых и писателей к весьма отдаленным по времени принципам барокко неожиданно приобретало вполне актуальное звучание, и не только эстетическое, но и политическое.

Поэтому подлинно научное изучение сложного и противоречивого искусства барокко превращается в задачу большой не только научной, но и идеологической важности. Объективное исследование одного из сложнейших в идейном отношении периодов истории чешской культуры имеет большое значение для правильного понимания целой полосы идеально-художественного развития истории чешского народа. На это обстоятельство в общетеоретическом плане неоднократно обращали внимание многие советские и зарубежные исследователи. И не случайно поэтому, что памтившееся стремление к пересмотру антинаучной концепции «католического барокко» в Чехословакии совпало с усилением интереса к проблематике барокко в международном масштабе, прежде всего в Советском Союзе, Польше

¹⁰ Stoll L. Básník a naděje. Z bojů za českou socialistiskou poezii. Praha, 1975, s. 193.

и Венгрии¹¹, с дальнейшими текстологическими и источниковедческими изысканиями и, что особенно важно, с общетеоретическим рассмотрением историко-культурных аспектов барокко, в том числе барокко в славянских странах¹².

Для рассмотрения интересующей нас проблематики в особенности существенны наблюдения и выводы, касающиеся происхождения и социальной обусловленности барокко, а также определения его места и функциональной роли в историко-культурном процессе.

Сложный характер культуры барокко приводил к его неоднозначным оценкам. Так, один из выдающихся советских литератороведов А. А. Смирнов в статье «Шекспир, Ренессанс и барокко», характеризуя особенности стиля великого драматурга, писал, что классическое барокко второй половины XVI—XVII в. отказалось от жизнерадостности и оптимизма Ренессанса, от веры в разум и от реалистического видения, ушло в стихию смутных переживаний и иррационального. Эти стилевые черты, с его точки зрения, подходили для выражения мистических пастроений и эстетики периода феодально-католической реакции и означали отказ не просто от Ренессанса, но и от гуманизма вообще¹³. Подобный взгляд на первоначальную природу барокко во многом разделяется и Д. С. Лихачевым, с некоторыми оговорками, впрочем, о которых мы скажем чуть ниже. «Барокко при своем возникновении было связано с феодальной реакцией и с контрреформацией», — подчеркивал Д. С. Лихачев в одной из своих работ¹⁴. «Я не

¹¹ Об этом свидетельствуют материалы Первого международного конгресса по проблемам барокко (1969): *Barocco europeo, barocco italiano, barocco salentino. Relazioni e comunicazioni presentate al Congresso internazionale sul Barocco*. Lecce, 1970; см. также: Липатов А. В. Ренессанс и барокко в новейших польских исследованиях.— Советское славяноведение, 1973, № 6, с. 100—103.

¹² Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков; Морозов А. А. Новые аспекты изучения славянского барокко.— Русская литература, 1973, № 3, с. 7—23; *Hernas Cz. Barok*. Warszawa, 1973; *Sokołowska J. Spory o barok. W poszukiwaniu modelu epoki*. Warszawa, 1971; *Angyal A. Die slawische Barockwelt*. Leipzig, 1961.

¹³ Смирнов А. А. Из истории западноевропейской литературы. М.—Л., 1965, с. 187.

¹⁴ Лихачев Д. С. Социально-исторические корни отличий русского барокко от барокко в других странах.— В кн.: Сравнительное изучение славянских литератур. М., 1973, с. 387.

собираюсь,— повторяет он в другой работе,— говорить что-то новое относительно общественной мотивированности стиля барокко. Давно отмечена его связь с контрреформацией и реакцией феодализма»¹⁵. Такой взгляд, идущий во многом от В. Вейсбаха, Е. Трупца и других авторов, был достаточно распространен, однако по мере дальнейшего расширения географии изучения барокко наметилась тенденция более осторожно характеризовать его связь с контрреформацией, хотя обнаруживающаяся порой другая крайность — недооценка тепевых, реакционных сторон культуры барокко — также едва ли содействует его объективной историко-культурной оценке.

Обращение к социально-экономической основе происхождения культуры барокко является характернейшей особенностью рассмотрения его в марксистском литературоведении, искусствоведении и историографии. Так, видный историк искусства Б. Р. Виппер связывал становление стиля барокко в европейском искусстве с коренными социально-экономическими и культурно-политическими изменениями XVI—XVII вв., вызванными процессами первоначального накопления капитала, завершением складывания основных современных наций, возникновением феодально-абсолютистских государств и усилением церковной реакции с одновременным ростом в церковной политике светского пачала. «Личность XVII века — не самоцenna, как личность Ренессанса, она всегда зависит от окружения, от природы и от людской массы, которой она хочет себя показать, поразить ее и убедить. Эта тенденция, с одной стороны, поразить воображение массы, а с другой стороны, убедить ее является одной из основных особенностей искусства XVII века». Соглашаясь с мнением о принадлежности стиля барокко к аристократическим кругам, к дворянству, Б. Р. Виппер полагал, что речь должна идти о сеньеральном дворянстве и его идеологии. Кроме того, он отмечал и роль крестьянства, которое хотя и не было создателем барокко, «во всяком случае... его поддерживало, сохранило, и именно благодаря ему мы можем говорить о двух тенденциях барокко — аристократической, реакционной, и передовой, народной, часто переплетающихся друг с другом»¹⁶.

¹⁵ Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков, с. 194.

¹⁶ Виппер Б. Р. Искусство XVII века и проблема стиля барокко.—

О тесной связи происхождения барокко с трагическими событиями породившей их эпохи говорили и другие исследователи. «Литература немецкого барокко,— писал А. А. Морозов,— отразила патиональную историческую катастрофу Германии в результате опустошительной Тридцатилетней войны»¹⁷. Уточняя свой вывод, он писал позднее, что барокко «объединяет историческую совокупность различных художественных направлений, течений, школ и индивидуальных стилей, порожденных в конкретную историческую эпоху, которую К. Маркс называл эпохой «первоначального накопления», эпоху огромных социальных потрясений, вызванных общим кризисом феодализма, которого не миновала и Россия»¹⁸.

Также и по мнению Д. С. Лихачева, несомненная связь барокко с эпохой «первоначального накопления», когда вследствие открытия новых территорий и морских путей и под влиянием «революции мирового рынка» паметилась феодальная реакция, наиведшая наиболее полное воплощение в политике контрреформации¹⁹. Но здесь Д. С. Лихачев делает существенную оговорку. Если А. А. Морозов склонен подчеркивать прогрессивные аспекты, считая «эпоху барокко» временем великих научных открытий XVII в.²⁰, то Д. С. Лихачев полагает, что такая оценка допустима только для «сформировавшегося стиля барокко, его зрелого и позднего этапов, а не его возникновения»²¹. Но оба исследователя согласны в том, что по своему существу культура барокко могла основываться не на одной, а на нескольких идеологиях, отражая социальные противоречия породившей ее эпохи. Отталкиваясь от такого понимания, оба автора развиваются, в частности, плодотворную в методологическом отношении мысль, что барокко «пришло на себя

В кн.: Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV—XVII веков. М., 1966, с. 254—255.

¹⁷ Сборник ответов на вопросы по литературоведению. IV Международный съезд славистов. М., 1958, с. 89.

¹⁸ Морозов А. А. Проблема значительного сложнее.— Русская литература, 1968, № 4, с. 149.

¹⁹ Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков, с. 194—195; Лихачев Д. С. Барокко и его русский вариант XVII в.— Русская литература, 1969, № 2, с. 34, 37.

²⁰ Морозов А. А. Проблемы барокко в русской литературе XVII — начала XVIII в.— Русская литература, 1962, № 3, с. 16.

²¹ Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков, с. 195, ср. с. 201.

функции Ренессанса», причем Д. С. Лихачев относит этот вывод только к России, а А. А. Морозов склонен распространять его еще и на украинскую, белорусскую, венгерскую, словацкую, а также чешскую культуры (к последнему мы отчасти вернемся ниже) ²². Несколько отличную позицию, более близкую, пожалуй, А. А. Морозову, занял И. Н. Голенищев-Кутузов, анализирующий характер культуры барокко исключительно на материалах литературы южных и западных славян. «Стилистика и поэтика барокко,— писал он,— сложилась в период контрреформации, когда из средневековых фольклоров была вытеснена и подновлена идея о бренности вселенной, иллюзорности земной жизни... Все же,— подчеркивал он,— наверно было бы считать, что барокко порождение контрреформации. Иезуиты лишь подхватили, теоретически оформили уже существующие тенденции, будучи скорее подражателями, чем зачинателями» ²³. Эта же проблематика привлекала к себе внимание и ряда исследователей в других странах. Так, французский ученый В. Таше полагает, что барокко развивалось в условиях укрепления многополицентрических империй, сокращения прав мещанства, упадка мелкого дворянства и замедленного развития городской буржуазии ²⁴. Близкую точку зрения отстаивает и венгерский литературовед Т. Кланицаи ²⁵. Нет полного единства взглядов на этот счет и среди чехословакских исследователей ²⁶. Все же применительно к истории чешской культуры Й. Грабак, З. Тиха, Й. Полишепский и некоторые другие считают мнение о непосредственной связи барокко с контрреформацией и крупным дворянством односторонним, подчеркивая уча-

²² Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков, с. 207; Морозов А. А. Новые аспекты изучения славянского барокко, с. 13.

²³ Голенищев-Кутузов И. Н. Славянские литературы. М., 1973, с. 367. Подробнее обсуждение проблем барокко советскими учеными см.: Mylnikov A. S. Il barocco in Russia ed alcuni problemi del suo studio.— In: Barocco europeo..., p. 127—139.

²⁴ Tarié V.-L. Barok. Bratislava, 1971, s. 95.

²⁵ Кланицаи Т. Что последовало за Возрождением в истории литературы и искусства Европы? — В кн.: XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969, с. 86. Автор ссылается на свою статью «Несколько замечаний к анализу стилей», опубликованную в журн. «Русская литература» (1967, № 2).

²⁶ Literaria, t. 13. Literarný barok. Bratislava, 1971; Rec. J. Ticha. Nad vysledký badaní o literatuře barokní doby na Slovensku. Česká literatura, 1974, N 1, s. 77—79.

ствие в формировании искусства барокко горожан и крестьян, а также роль в этом процессе фольклора²⁷.

Второй вопрос общего характера касается оценки места барокко в историко-культурном процессе. А. А. Морозов, например, в советском, А. Андъял — в венгерском²⁸, Ф. Вольман и Й. Валка — в чешском²⁹, Й. Минарик — в словацком³⁰ или Я. Соколовска — в польском литературоведении³¹ считают барокко стилем, который охватывал и пронизывал собой всю эпоху, в связи с чем наиболее правильными для обозначения периода господства этого стиля предлагаются термины «эпоха барокко»³². «Стиль,— пишет Й. Валка,— может быть понят не только как творец, но и как продукт общества и эпохи, как выражение ее внутреннего единства, как ее совершенная характеристика». В противоположность такому подходу Д. С. Лихачев не считает возможным определять барокко как «стиль эпохи». Признавая, что такие «великие стили», как романский и ренессансный на определенных этапах их развития захватывали все стороны культурной жизни, он указывает, что «ни готика, ни барокко, ни тем более романтизм не были «стилями своих эпох». Эти стили в силу своей формализующей (не «формалистической»!) сущности не были связаны в такой же степени, как романский стиль или ренессанс, с определенной идеологией. Они не принадлежали эпохе подъема. Они сами совмещали в себе (в разное время и в разных странах различно) различные идеологии, а поэтому могли сосуществовать рядом и одновременно с другими стилевыми течениями». В частности, Д. С. Лихачев пола-

²⁷ O barokní kultuře. Brno, 1968, s. 13, 17, 27, 30; Polišensky J. Culture and Society in baroque Bohemia.— In: Barocco europeo..., p. 107—111.

²⁸ Angyal A. Die slawische Barockwelt. Leipzig, 1961; Angyal A. Il Barocco in Ungheria.— In: Barocco europeo..., p. 113—126.

²⁹ Вольман Ф. Гуманизм, Ренессанс, барокко и русская литература.— В кн.: Русско-европейские литературные связи. Сборник статей к 70-летию со дня рождения М. Н. Алексеева. М.—Л., 1966, с. 310; Válka J. Problem baroka jako kulturní a historické epochy.— In: O barokní kultuře, s. 13.

³⁰ Minarik J. K charakteru slovenskej barokovej prozy.— Literaria, t. 13, s. 117.

³¹ Sokołowska J. Spory o barok. W poszukiwaniu modelu epoki, s. 295.

³² Подобная точка зрения имеет давнюю историю. См.: Friedell E. Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest zum ersten Weltkrieg, Bd. 2. Barock und Rokoko. Aufklärung und Revolution. München, 1928, S. 58—59, 61.

тает, что «попытки последнего врёмени увидеть проявление определенного стиля за пределами искусства — в пакете, философии, богословии, бытовой стороне жизни, человеческой психологии и пр.— в отпношении барокко теряют несомненную неудачу»³³. «Нельзя,— резюмирует оп,— отождествлять стиль с эпохой. Разные страны по-разному подчинаются великому стилю, разные классы различно им захватываются, разные жанры то больше, то меньше втягиваются в сферу действия барокко, и даже творчество отдельных художников демонстрирует лишь частичную причастность их к великому стилю»³⁴.

Что касается места барокко в эволюции стилей культуры европейских народов, то до последнего времени оно считалось преемником Ренессанса и предшественником (а частично и современником) классицизма. В этом, несмотря на различие исходных позиций, сходились многие ученые. Так, в паше время А. Андьял, Д. С. Лихачев и А. М. Панченко оценивают барокко в конечном счете как синтез средневековья и Ренессанса. «Барокко родилось как реакция на Ренессанс и знаменовало собой частичноеозвращение к средневековью»,— замечал Д. С. Лихачев³⁵. Еще более решительно А. М. Панченко пишет: «Барокко, как известно, представляет собой синтез Ренессанса и средневековья. В искусстве барокко ренессансный человек спас был вытеснен богом, производящей причиной и целью земного существования»³⁶. Однако такая оценка разделяется далеко не всеми сторонниками «синтеза». Так, А. Андьял обращает внимание на сильное, хотя во многом и преобразованное воздействие на культуру барокко у славянских народов идей гуманизма. В связи с этим он выделяет не только такое понятие, как «барочная готика», но и «барочный гуманизм». Барокко как своеобразное продолжение Ренессанса рассматривается многими исследователями славянских культур³⁷.

³³ Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков, с. 188—189.

³⁴ Там же, с. 193.

³⁵ Там же, с. 197.

³⁶ Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII в. Л., 1973, с. 193.

³⁷ Морозов А. А. Барокко.— В кн.: Словарь литературоведческих терминов. М., 1974, с. 26; Чижевский Д. К проблеме литературы барокко у славян.— Literaria, t. 13, s. 13; Tschizhevskij D: Vergleichende Geschichte der slavischen Literaturen, Bd. I. Berlin, 1968, S. 129.

В последнее время в привычную схему Ренессанс — барокко — классицизм все чаще и чаще вносится поправка. «Те времена, когда в истории нового европейского искусства, взяв за образец историю итальянского искусства, видели лишь Ренессанс и барокко, смену одного стиля другим, давно прошли. Процесс художественного развития Европы того времени мыслится теперь значительно сложнее...», — пишет советский искусствовед, рассматривая развитие современного западного искусствознания³⁸. Речь идет о маньеризме. Вопрос о его характере и историческом месте, поставленный первоначально искусствоведами, а затем и частью литератороведов, приобретает все более актуальное значение³⁹. Не касаясь в данном случае этой проблематики, и хронологически, и по существу выходящей за рамки стоящих перед нами задач, отметим лишь, что как бы ни оценивать маньеризм — как самостоятельный или только переходный этап между Ренессансом и барокко, либо как течение позднего Ренессанса, либо, паконец, как направление, сосуществовавшее некоторое время с барокко, и т. п. — в любом случае невозможно отмахнуться от самого факта существования этого направления и его общественного воздействия. Тем более (в контексте данной статьи), что, как это признается, одним из центров его была Прага конца XVI — начала XVII в. «При дворе императора Рудольфа II в Праге,— отмечал О. Бенеш,— собрались нидерландские, итальянские, немецкие, скандинавские художники и ученые. Стилевой облик языка маньеризма был интернационален так же, как и культура того времени. Это была придворная культура...»⁴⁰.

³⁸ Гращенков В. Н. Книга О. Бенеша и проблема Северного Возрождения.— В кн.: Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями. М., 1973, с. 46.

³⁹ Толчком к широкому обсуждению вопроса послужила выставка 1955 г., состоявшаяся в Амстердаме. См.: Le Triomphe du maniériste. Européen de Michele-Ange au Greco. Catalogue, Amsterdam, 1955. В западном искусствоведении вопросы маньеризма обсуждаются довольно широко. См., напр.: Shearman J. Maniera as an aesthetia, ideal.— In: The Renaissance and Mannerism. Acts of the XX International Congress of the History of Art, t. 2. Princeton, New Jersey, 1963, p. 211.

⁴⁰ Бенеш О. Искусство Северного Возрождения, с. 174; ср. также: Le Triomphe du maniériste, p. 17.

Таковы некоторые наиболее общие размышления и выводы, к которым в последнее время пришли исследователи разных стран, оценивая культуру барокко. Мы пока сознательно не касаемся более частных вопросов, к которым нам в ряде случаев ниже придется обратиться, а равно и оценки изложенных выше точек зрения. Отметим лишь, что барокко как культурный феномен все еще изучено недостаточно, и нельзя не согласиться с несколько пессимистичным, хотя и не лишенным основания замечанием Т. Кланицыа, что «до сих пор невозможно дать окончательный и удовлетворительный ответ на вопрос о том, что такое барокко»⁴¹. Поэтому теперь, когда марксистский подход к изучению проблемы в основном сформулирован, необходимо дальнейшее конкретное изучение различных циональных или региональных вариантов барокко: будущий синтез может основываться лишь на детальном анализе, при котором местные трансформации барокко получили бы должное обобщение. Один из важнейших выводов, к которым можно прийти, знакомясь с нынешним состоянием изучения проблемы, состоит в том, что многие недоразумения и споры вызваны не в последнюю очередь неравномерностью исследования отдельных национальных культур. Исследователи же передко, опираясь на опыт одной культуры, невольно распространяют свои выводы и на другие. Ставя перед собой более скромную задачу и не претендую на общетеоретическое рассмотрение проблем культуры барокко в целом, постараемся на конкретном примере чешской культуры проверить справедливость бытующих суждений и еще раз проследить социальные корни и природу барокко в Чешских землях и его воздействие на духовную жизнь в период зарождения и формирования здесь идеологии просветительского типа.

* * *

Новейшие исследования в области чешского искусства показали, что элементы стиля барокко в литературе, музыке, архитектуре существовали еще в добелогорский период⁴², что с самого начала распространения барокко в

⁴¹ Кланицыа Т. Что последовало за Возрождением в истории литературы и искусства Европы?, с. 97.

⁴² Hrabák J. Dnešní stav bádání o českém literárním baroku a jeho aktuální úkoly.— In: O barokní kultuře, s. 26; Racek J. K problé-

Чешских землях (ибо, как известно, он не возник здесь самостоятельно на местной почве, а был перенесен из зарубежных культурных центров) обнаружилась его особенность — идеальная, а отчасти и эстетическая неоднородность, связанная как с его миграцией из-за рубежа, так и с социальной средой, в которой оно принималось и усваивалось. С одной стороны, этот стиль действительно становился популярным в дворянских и церковных кругах, связанных с политикой контрреформации, и находил преимущественное распространение в области изобразительного искусства и архитектуры. Сооружения в стиле барокко — дворцы, храмы — должны были поражать и вселять уверенность в прочности и незыблемости существующего порядка, осененного благодатью католицизма. Но, с другой стороны, было бы неверно ограничивать новое для Чешских земель искусство только этими задачами.

Черты культуры барокко ощущались и в деятельности противников католицизма — протестантов — как до белогорской битвы (1620), так и после нее. Так, первым сооружением в стиле барокко в Праге был костел Девы Марии-победительницы (первоначально — св. Троицы), сооруженный в 1611—1613 гг. для общины лютеран из Малой Страны. Часть исследователей склонна связывать со стилем барокко творчество величайшего представителя чешской культуры XVII в., идеолога антикатолической эмиграции Яна А. Коменского⁴³. В последние годы ведущий чехословацкий специалист в этой области Й. Грабак и его последователи убедительно показали, что культура барокко в побелогорской Чехии бытовала и в демократической — городской и крестьянской — среде. С этой точки зрения примечательны публикации некоторых памятников чешской литературы XVII в., осуществленные З. Тихой и Й. Грабаком. Таково, например, критическое издание сборника песен, подписаных неизвестным поклонником некоей Анне Витаповской в 1631 г., и поэмы «Беседы Липиропа», сочиненной в 1651 г. видным патристически настроенным литератором, юристом Вацлавом Розой в честь Анны Беполовой. В отличие от сборника Анны Витаповской, со-

mu periodizace českého hudebního baroku XVII a XVIII st.— In: O barokní kultuře, s. 136—138.

⁴³ Navákowa J. Proč je Komenského latinka barokní.— In: O barokní kultuře, s. 41—53, 59.

держащего 17 любовных песен, сюжетно не связанных друг с другом, поэма «Беседы Липирона» представляет закопченное целое. Ей предпослано обращение автора к Анне Беноловой и разъяснение действий «печального кавалера» Липирона. Содержание поэмы вкратце сводится к следующему: Липирон, увидев во спре прекрасную даму, обратился к Амуру с просьбой помочь ему познакомиться с пей. Амур отказывается это сделать, предлагая Липирону самому проявить инициативу. После различных приключений и переживаний Липирон просит Венеру, чтобы она убедила Амура помочь ему, на что в конце концов Амур соглашается. В этой поэме, по замечанию З. Тихой, реальность стилизована до такой степени, что превращается в фикцию, хотя отдельные ее элементы и вполне реальны⁴⁴.

Анализируя во вступительной статье художественные особенности обоих памятников, Й. Грабак дает оценку труда Ч. Зибрта, Й. Иречека, Я. Влчека, З. Калисты и других буржуазных ученых. Он справедливо отмечает, что литературная жизнь XVII в. была несравненно богаче тех схематических представлений, которые о ней сложились. Но для правильного понимания ее, продолжает автор, необходимо отрешиться от влияния более поздних представлений и подходить к ее оценке с позиций художественных и эстетических представлений той эпохи. Й. Грабак, на наш взгляд, справедливо считает, что ее нельзя сводить только к анализу стилевых особенностей или так называемой «чистой идеологии», но следует рассматривать в более широком контексте социальной жизни того времени⁴⁵.

Для нас в данном случае важно мнение Й. Грабака о том, что, несмотря на суровые испытания, выпавшие на долю чешской культуры в «эпоху тьмы», в пароде, в том числе среди городского населения, существовали и развивались различные жанры поэзии, не попадавшие в печать, а потому позднее забытые. «До сих пор,— пишет он,— пока единственным представителем литературной жизни считалась, с одной стороны, эмигрантская литература, а с другой — местное иезуитское творчество, или в широком смысле официальная литература, естественно возникало представление, что вся литературная жизнь со-

⁴⁴ Tichá Z. K zobrazení skutečnosti v české poezii barokní doby.— In: O barokní kultuře, s. 88.

⁴⁵ Smutný kavaleři o lásce, s. 31.

средоточивалась в религиозных и исторических сочинениях, а остальное полностью оказывалось вне поля зрения, тем более что подавляющая часть такой литературы не печаталась и существовала лишь в рукописной форме или же передавалась устно»⁴⁶.

Искусство барокко проникало и в более широкую среду, в том числе — в деревню, приобретая постепенно черты народности и ассимилируясь с элементами патриотической культуры⁴⁷. Иначе говоря, стиль барокко в Чешских землях с самого начала приобретал черты своеобразного социального и идейного полисемантизма.

Вслед за Я. Нейманом можно отметить, что стиль барокко, пройдя местную адаптацию, постепенно преобразовывался из барокко в Чешских землях в чешское барокко⁴⁸. Этот процесс усвоения ощущался уже во второй половине XVII в. и наиболее полно проявил себя в конце этого и в первые десятилетия следующего столетия. Сформировалось чешское барокко как выдающийся идейно-художественный феномен. Культура барокко в Чешских землях прошла в своем развитии три основных этапа — раннего, развитого (или высокого) и позднего барокко. На каждом из этих этапов характер и общественно-культурное воздействие стиля барокко были различны.

Период раннего барокко датируется приблизительно первой половиной XVII в., временем наиболее трагическим в судьбах чешского народа. Это были тревожные десятилетия, предшествовавшие битве у Белой горы, и события Тридцатилетней войны, значительная часть сражений которой и происходила на чешской земле. Культура этого времени не могла не нести на себе отпечатка политических и военных столкновений, разорения города и деревни, религиозной вражды между католиками и протестантами, массовой эмиграции противников Габсбургов и католической церкви, первых попыток пасильственного обращения населения в католицизм и пасторальных стрем-

⁴⁶ Smutní kavaleři o lásce, s. 10.

⁴⁷ Václavek B. R. Smetana. O české písni lidové a zlidověle. Praha, 1950, s. 249; Brtník R. Barokové a romantické impulzy slovanských lidových piesni.— Československý přednášky pro XII mezinárodní sjezd slavistů ve Varšavě. Literatura, folklór, historia, Praha, s. 263.

⁴⁸ Neumann J. Český barok. Praha, 1974, s. 11; Neumann J. Contribution au problème du caractère spécifique du baroque de Bohême.— In: O barokní kultuře, s. 169.

лений Вены добиться нужной и выгодной стабилизации. В такой обстановке появляются первые образчики барочного искусства, авторами которых по большей части являлись иностранные, чаще всего итальянские мастера. Так, дворец Альбрехта Вацлава Вальдштейна в Праге был сооружен в 1623—1630 гг. по проекту Андрея Спецци. Другой итальянский архитектор Джованни Орси построил в 1626—1627 гг. знаменитую Лоретту при монастыре иракских капуцинов по образцу сооружения крупнейшего мастера итальянского барокко Д. Браманте. Такое положение для первого этапа барокко в Чешских землях было достаточно типичным. Здесь работали архитекторы, живописцы и скульпторы, приглашенные не только из Италии, но и из Испании, Германии, Франции, привнесшие, естественно, собственную манеру в стилевые черты барокко, существовавшие к тому времени в этих странах. Не следует также забывать, что в первой половине XVII в. в Праге еще были живы некоторые мастера, входившие в конце XVI — начале XVII в. в круг пражских мастеров — Паульс ван Вланен (ум. в 1613 г.), Ганс из Ахена (ум. в 1615 г.), Эгидий Садлер второй (ум. в 1629 г.). Едва ли не дольше всех их прожил М. Гунделах, скончавшийся в 1653 г. В этой обстановке культура барокко в Чешских землях на раппем этапе формировалась как бы путем переплавки и синтеза зарубежных образцов в их различных регионально-этнических модификациях, элементов барокко добелогорского периода в сочетании с пражским мастерством и наследием чешского готического и ренессансного искусства.

Во второй половине XVII в. барокко в Чешских землях вступает в период своего расцвета и максимального подъема, который продолжается примерно до 30—40-х годов следующего столетия. Ведущие его мастера — художники К. Шкрета (1610—1674), Ян Купецкий (1667—1740), П. Брадль (1668—1735), Ян К. Лишка (1650—1712), Ян В. Агермайер (1674—1740), скульпторы М. Браун (1684—1738), Ф. М. Брокоф (1688—1731), М. Екель (1655—1738), архитекторы Д. Сантипи (1677—1723), К. Диценгофер (1655—1722) и его сын К. И. Диценгофер (1689—1751) и многие другие — создали на основе переработки зарубежного опыта и творческого использования наследия чешской культуры тот стиль, который по праву считается повторимым искусством чеш-

ского барокко⁴⁹. «Если К. Шкreta,— подчеркивал Я. Нейман,— мог выполнить свою великую миссию основателя барочной живописи в Чехии только благодаря прекрасному образованию, полученному в Италии, то Петр Браандель стал самым значительным мастером высокого барокко без путешествий, только на основе впечатлений, полученных им в пражской среде. Это само по себе лучше всего свидетельствовало об одомашнивании барокко в Чехии и об органичности подготовки его наиболее плодотворной стадии развития»⁵⁰. Этот же процесс усвоения барокко неоднократно отмечался исследователями истории чешской архитектуры на примере малостранского храма св. Игнация в Праге, строительство которого было начато отцом, а завершено сыном Динценгофером при участии Д. Мантини. Архитектура наряду с изобразительным искусством наиболее полно отразила идеальные и художественные черты чешского барокко в пору его расцвета.

Сравнивая количество вновь построенных домов в городах за 1654—1757 гг. по данным кадастров, О. Плахт обратил внимание на заметное оживление в последней четверти XVII и первых десятилетиях XVIII в. городского строительства⁵¹. Это привело к значительному изменению внешнего облика большинства чешских городов, именно в эти десятилетия получивших свое барочное оформление⁵². Строительство это финансировалось преимущественно шляхтой и католической церковью. Но в роли заказчиков выступали и горожане, семьи мещанского происхождения. Это содействовало более или менее едиобразному архитектурному оформлению городов. Так, в Праге в первой четверти XVIII в. преобладали каменные дома городского типа, особенно в Старом Месте и на Малой Страни.

Барокко получило распространение и в художественной литературе. Показательно, в частности, что оживление городского строительства отразилось и в некоторых литературных памятниках того времени, вышедших из городской мещанской среды. Так, в латинском рифмованном

⁴⁹ Искусство чешского барокко. Каталог выставки. Сост. Я. Блажичек. Прага, 1974, с. 4.

⁵⁰ Neumann J. Český barok, s. 93.

⁵¹ Placht O. Lidnost a společenská skladba českého státu v. 16—18 st. Praha, 1957, s. 165—166.

⁵² Lašek F. Litomyšl, v dějinach a výtvarném umění. Litomyšl, 1945, s. 70.

сочинении, написанном около 1744 г. и посвященном спору за первенство двух моравских городов — Оломоуца и Брно, в числе аргументов в пользу Оломоуца анонимный автор называл сооружение здесь после изгнания шведских войск в конце XVII в. красивых барочных зданий⁵³.

На втором этапе своего развития культура барокко нашла проявление и в сфере музыки, о чем можно судить по творчеству таких композиторов, как П. Вейвановский (ок. 1640—1693), Ян Зеленка (1679—1745), Й. Л. Дукат (1684—1717) и особенно запомнившийся Б. Черногорский (1684—1742) и его школа. Искусство барокко проникло также в книжное дело, прежде всего в книжную графику, в прикладное искусство, домашний интерьер, костюмы, быт. В разной степени барочный декор окружал человека этих десятилетий в повседневной жизни, формируя или оказывая существенное воздействие на его эстетические представления. Характерно, что элементы барокко проникали и в научное творчество. Наиболее яркой фигурой, олицетворившей этот процесс, стал глава пражского патриотического кружка Б. Бальбин и некоторые его ученики, последователи и современники. Самому Бальбину принадлежало теоретическое руководство «Правдоподобие гуманистических наук»⁵⁴, в котором излагалась поэтика барокко. Он повествует о правилах сочинения произведений различных жанров — од, поэм, элегий, лирических стихотворений, эпиграфов, а также комедий, трагедий, проповедей. Положения, сформулированные Б. Бальбином, получили в Чешских землях этих десятилетий известность. Так, В. Яндит в «Грамматике чешского языка» (1705) приводит рассуждения о правилах написания пьес на чешском языке; автор предисловия, ссылаясь на поэтику Б. Бальбина, отмечал, «как похвально и с пользой любители чешского художественного творчества сочиняют на чешском языке комедии по образцам иных высокоученных пародов»⁵⁵. В полном соответствии с духом барокко⁵⁶

⁵³ Haas A. Praha ve světle údajů tereziánského katastru.— In: Pražský sborník historický. Praha, 1966, s. 111—112, 125.

⁵⁴ Balbin B. Versimilia humaniorum disciplinarum scujudicium. privatum de omni literarum... artificio. Pragae, 1666.

⁵⁵ Sronkova O. Die Mode von der Renaissance bis zum Rokoko. Praha, 1959, S. 109.

⁵⁶ См.: Морозов А. А. Эмблематика барокко в литературе и искусстве петровского времени.— В кн.: Проблемы литературного развития в России первой трети XVIII века. Л., 1974, с. 184—185.

Б. Бальбиш большое внимание в своём руководстве уделил эмблематике и символике, связывая их с древнеримской литературой. Наиболее примечательно то, что здесь между разделами «О комическом и трагическом» и «О риторике» находилась рубрика «Об истории», где излагались правила написания исторических сочинений. Тем самым историографию как вид научного творчества Б. Бальбиш сознательно включил в круг поэтики барокко. Восприняли поэтику барокко и национально-патриотические трактаты, созданные в первой половине XVIII в. в мещанской среде — от А. Фрозина до В. Витека. Последний, следуя традициям барокко, ссылается на слова пророков о тщете познания и рисует драматические коллизии исторических судеб чешского народа, сопоставляя их с пакованной богом за отступничество Иудеи. Барочным выглядит и посвящение этого труда «деве Марии и прославленным князьям и мещанам небесным, заступникам чешского народа перед богом», святым Иосифу, Виту, Вацлаву, которое перекликается с картиной Яна Лишки, созданной за полвека до того (ок. 1700), «Письма с чешскими патронами». Мифологизируя, подобно В. Витеку, традиционную сцену снятия с креста, Ян Лишка ввел в нее «патронов чешского народа» во главе с кн. Вацлавом, который, как позднее напишет В. Витек, самим Богом был назван святым. Таким образом, барочное мышление с характерным для него христианским иррационализмом проникло не только в собственно художественное, но и в научное творчество.

Это позволяет говорить о времени высокого барокко в Чешских землях не просто как о господствующем стиле, но и как об эпохе.

Постепенно, приблизительно с 30—40-х годов XVIII в., чешское барокко вступает в свою завершающую стадию, ограничиваемую чаще всего 1770 г. Однако с точки зрения структуры стиля период позднего барокко был временем не просто его угасания, но в первую очередь разложения и распада, в связи с чем на деле занимает гораздо больший отрезок времени, чем обычно считается.

Изменения в барочной культуре начались не в 30—40-е годы, в это время они уже становятся очевидными, а несколько ранее, примерно в первые два десятилетия XVIII в., и связаны были сперва с воздействием стиля ро-

коко, прошкавшего в Чешские земли через Баварию, Италию, а также — опосредованно — из Вены. Распространявшийся первоначально в среде крупной шляхты, этот стиль вскоре затронул среду мелкопоместного дворянства и зажиточную часть горожан. Воздействие рококо чувствуется и в скульптуре, и в станковой живописи, и в орнаментике, а также в оформлении интерьеров, в мебели, в костюме⁵⁷. Сильные традиции культуры барокко на первых порах интегрировали воздействие новой моды, органически включая элементы рококо в свою систему образности настолько, что их можно принять за собственное развитие господствовавшего стиля. В этом случае можно говорить скорее о начале разложения, но еще не о распаде прежней стилевой структуры.

В большей мере разрушил стиль барокко классицизм, волна которого распространяется в Чешских землях с середины XVIII в. и захватывает в первую очередь живопись и скульптуру. Влияние классицизма заметно, например, в творчестве последнего крупного представителя высокого барокко В. Рейнера (1689—1743). Если созданный им в 1736—1737 гг. эскиз «Жертвоношение Христа в храме» вполне соответствует нормам барочной живописи, то картина «Пейзаж с водопадом и рыбками», относящаяся примерно к 1740 г., носит во многом классицистический характер. Подлинным реформатором чешской живописи в духе элементов рококо и классицизма стал один из популярных художников середины XVIII в. Норберт Грунд (1717—1767)⁵⁸. В его картинах «Развлечение в парке» (ок. 1750), «Танец перед деревенским трактиром» (ок. 1760), «Пьяный Силен», «Качели», «Паром», «Рыбаки», «Ателье художника» (ок. 1752), «Ателье скульптора» (ок. 1752) и др. запечатлены буколические, куртуазные и бытовые сценки, а в таких картинах, как «Эней, выносящий своего отца из горящей Трои» (до 1750) и «Римские развалины» (ок. 1760), отдана дань столь присущему классицистическим мастерам обращению к античности. В творчестве Н. Грунда обращает на себя внимание не только камерность и обыденность сюжетов, но и малый размер самих картин. Опи, в сущно-

⁵⁷ Neumann J. Český barok, s. 70—71.

⁵⁸ Ibid., s. 118—119.

сти, предназначены не столько для пышных барочных дворцов знати, сколько для более скромных домов средних слоев населения. И показательно, что среди заказчиков и владельцев картин Н. Грунда было много представителей интеллигенции и мещанства. Постепенно воздействие эстетики классицизма проникает и в остальные сферы культуры — в скульптуру, книжную графику, прикладное искусство, архитектуру. Приемы классицизма были использованы, например, при перестройке пражского Града, начавшейся в 1755 г.

Тем не менее культура барокко продолжала сохранять свое влияние. Даже после 1784 г. И. Паллиарди (1737—1821) работал в стиле барокко, строя Чернинские террасы в Праге. В то время как в Праге на смену стилю барокко приходили новые художественно-эстетические концепции, он еще на несколько десятилетий оставался притягательным для части мещанства, особенно в провинции, а в сельской местности удерживался даже до начала XIX в. Эта связь и переплетение барочных и классицистических форм были типичны для чешской культуры не только до 1770-х годов, но и гораздо позже.

* * *

Как можно заключить из сказанного выше, стиль барокко в Чешских землях претерпел эволюцию, не учитывая которую дать однозначный ответ на вопрос о его месте и значении в истории общественной мысли и культуры попросту невозможно (в этом как раз и заключалась основная методологическая ошибка не только ревностных защитников концепции «католического барокко» от Пекаржа до Калисты, но и некоторых их оппонентов). Но дело не только в развитии стиля. Одна из ошибок, с которой приходится встречаться в работах по проблемам барокко, состоит в широко бытующем представлении о существовании некоего единого стиля «европейского барокко» с присущими ему универсальными закономерностями. Нужно ли говорить, что подобное представление не более, чем фикция. Ибо при наличии некоторых⁵⁹, к тому же не всегда достаточно четко фор-

⁵⁹ Кожинов В. В. Барокко.—Краткая литературная энциклопедия, т. 1, стб. 456—457; Смирнов А. А. Из истории западноевропейской литературы, с. 186—187.

мулируемых общих признаков барокко существенное значение с идейно-художественной точки зрения имели его местные варианты⁶⁰. Так, испанское или итальянское барокко отличалось от барокко нидерландского или тем более французского не меньше, чем барокко северонемецкое от южнопоменецкого. Следовательно, одна из важнейших задач изучения культуры барокко заключается в поисках его регионального своеобразия.

Чешское барокко формировалось не изолированно, а в контексте европейского культурного развития. Не только на ранней стадии распространения барокко, но и позднее, в пору его адаптации и расцвета на местной почве, в Чешских землях работали как отечественные, так и приезжавшие из-за рубежа мастера, особенно в области архитектуры и живописи, творческая манера которых изменялась под воздействием чешского опыта. Определенное воздействие оказывал на них также венский «имперский стиль» — в большей мере в Моравии и в меньшей в Чехии⁶¹, где на протяжении первых десятилетий XVIII в. ощущалось итальянское и, возможно, южнопоменецкое (баварское) влияние. Это можно проследить и по биографиям мастеров чешского барокко, среди которых было немало лиц, приглашенных из-за рубежа. Так, гамбургский художник Г. Либальт, работавший в середине XVII в. в Вене, писал патетоморты также в Чешских землях; некоторые постройки у гр. Ф. Шпорка, где позднее работал скульптор М. Браун, сооружались в 1708—1710 гг. по проекту итальянца Д. Аллишранди; знаменитый Чернинский дворец в Праге, построенный в ренессансном стиле по проекту Ф. Каратти в 1669—1692 гг., имел барочную рустовку угловых колонн, барочный фасад со стороны сада, а также барочные интерьеры, отчасти выполненные в первой половине XVIII в. в процессе позднейших достроек. И таких

⁶⁰ Тананаева Л. Некоторые черты развития старопольского портрета XVII—XVIII веков.—Советское славяноведение, 1974, № 3, с. 43—44; Британишский В. Польские романтики о польском барокко.—Советское славяноведение, 1972, № 1, с. 81; Гинзбург Л. Из лирической поэзии померанского барокко.—Новый мир, 1974, № 4, с. 169—170; Софронова Л. А. Некоторые проблемы поэтики польского барокко.—Советское славяноведение, 1974, № 1, с. 68—79.

⁶¹ Neumann J. Český barok, s. 75; Dvořák M. Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte. München, 1929, S. 231.

примеров немало⁶². Но дело заключалось не только в этом. В Чешские земли, несмотря на господство во второй половине XVII — начале XVIII в. стиля барокко, проникали отголоски других стилевых течений из-за рубежа, прежде всего — французского классицизма. Вопрос этот как комплексный до сих пор не привлекал специального внимания историков культуры, во всяком случае — в той мере, в какой того заслуживает. Между тем он небезынтересен для выявления своеобразия чешского барокко как культурного феномена. Отчасти отмеченная особенность может быть прослежена на примерах архитектурных сооружений, в особенности тех, авторами которых были приглашенные иностранные мастера, связанные со школой французского классицизма. Не меньший интерес могло бы представить изучение под указанным углом зрения памятников изобразительного искусства и творческих связей мастеров чешского барокко с их коллегами в других странах. Примечательно, что на «Портрете художника», выполненным К. Шкредой в 1634—1635 гг., изображен предположительно Н. Пуссен — крупнейший представитель искусства французского классицизма XVII в.⁶³ Не исключено и знакомство в Чешских землях с образцами южно-и восточнославянского стиля, что, несомненно, может быть поставлено в связь с чешско-славянскими контактами в рамках так называемого барочного славизма⁶⁴. Весьма загадочным в этом смысле является костел св. Троицы в городке Тргове Свины на юге Чехии, построенный по проекту неизвестного архитектора в 1708—1709 гг. Хотя в оформлении сооружения и можно обнаружить некоторое влияние барокко, в целом оно резко отличается от привычных для Чехии построек такого рода. Храм увенчан пятью главами и окружен степами, сложенными из булыжника с известью и укрепленными контрфорсами. По ступям располагаются звонницы.

Для определения места барокко в истории чешской культуры следует обратить внимание, во-первых, на оцен-

⁶² Seifertová-Korecká H. Barokní zatiší v Čechách a na Moravě.— Umění, 1970, № 1, s. 6; Korecký M. Mit einigen Bemerkungen nochmals zur Barockarchitektur Böhmens nach 1700.— Umení, 1973, № 3, s. 196.

⁶³ Каптерева Т., Быков В. Искусство Франции XVII века. М., 1969, с. 74.

⁶⁴ Angyal A. Barokovy slavismus a slovanské obrodenie.— Slavia, 1961, № 1, s. 45—48.

ку его идейно-художественной значимости и, во-вторых, на проблему синтеза в нем культуры Ренессанса и готики.

История чешской культуры побелогорских десятилетий сходна с культурой барокко других европейских стран характеризовалась религиозно-мистическим осмыслением мира и места в нем человека, что влекло за собой оживление идей христианского аристотелизма. Однако опыт Чешских земель этого времени столь же отчетливо показывает, что культура барокко не была детерминирована исключительно одной — хотя бы даже наиболее влиятельной, контрреформационной — идеологией. Будучи в пору своего расцвета господствующим стилем, чешское барокко не могло не обслуживать — и, как указывалось, действительно обслуживало — различные классы и социальные группы чешского общества, от церковной иерархии и высшего дворянства до мещанских кругов и крестьянства. И отмеченный выше идейный полисемантизм чешского барокко, логически вытекавший из реальной социальной и культурной структуры эпохи, позволяет более точно и справедливо оценить историко-культурное значение барокко в Чешских землях. Барокко как стиль, подобно обручу, охватывало чешскую культуру на определенном этапе ее развития и, следовательно, могло выражать диаметрально противоположные идейные течения (католические, протестантские и пародно-сектантские). Показательно, что к стилю барокко обращались и наиболее фанатичные приверженцы контрреформации, и явные и тайные протестанты, и такие противники иезуитов, как гр. Ф. Шпорк, и, паконец, лояльные к существующим порядкам пражские бюргеры. Этую ситуацию отразило творчество ведущих мастеров чешского барокко. Наряду с традиционными церковными композициями, посвященными прославлению святых или сочетающими изображения людей и природы с образами «небесного града», в изобразительном искусстве чешского барокко далеко не последнее место занимали живописные и скульптурные портреты и пантоморты. Так, творчество К. Шкреты трудно представить без таких картин, как «Коронование терпием», «Взятие девы Марии на небо» или «Архангел Рафаил с Товием». Но его совершенно невозможно представить и без «Портрета резальщика драгоценных камней и его семьи» (где впервые в чешской живописи запечатлен трудовой процесс работников в мастерской хозяина), без портретов его современников.

Тем более это следовало бы сказать о замечательном, имевшем общеевропейское значение портретном творчестве Яна Куницкого⁶⁵. Произведения, которые, по мысли заказчиков, должны были прославлять церковь, зачастую обладали несомненными чертами реализма отнюдь не мистического свойства, что так характерно для искусства барокко. Таковы, например, картины Яна Гартмана «Пейзаж с Христом, исцеляющим слепого» и «Пейзаж с Христом, благословляющим рыбаков», написанные около 1700 г., картина Яна Гайпша «Св. Франциск с поводырем в бедном трактире» (1680), которая представляет собой сочетание жанровой сцены с устрашающими символами геспы отпеппой — чудовища, в открытой пасти которого мучаются грешники. Анализ чешской живописи с точки зрения сочетания условного и реального имеет не только эстетическое, но и историко-культурное значение.

Впрочем, было бы вульгаризацией и паившим упрощением преувеличивать значимость таких примеров или преуменьшать степень воздействия католической церкви на мастеров чешского барокко, как правило, благочестивых католиков. Но именно из стремления церкви средствами искусства убедить верующих в реальности потустороннего мира и временности земной юдоли брал истоки барочный натурализм, отразившийся, например, в ряде мраморных падгробий, выполненных Ф. Брокофом и как бы стирающих видимую черту между живым и мертвым, между жизнью и смертью вообще⁶⁶. Отсюда был один шаг до реализма. И действительно в работах К. Шкредты, П. Брандла, Яна Лишки и др. пробивается сильная струя реалистического, а не только натуралистического отображения мира⁶⁷, наиболее полно воплотившаяся в творчестве Вацлава Рейпера. По мнению П. Прайса, В. Рейпер во фресковой и пейзажной живописи «пршел путь от „героического“ попимания в духе барокко до реалистического осмыслиния действительности»⁶⁸. В какой мере эта эволюция соответствовала принципам поэтики барокко — вопрос

⁶⁵ Dvořák F. Kupecký. Der grosse Porträtmaler des Barocks. Prag, 1956.

⁶⁶ Neumann J. Umění a skutečnost. Úvahy o realismu a uměleckém vývoji. Praha, 1963, s. 71; Blažíček O. F. M. Brokof. Praha, 1957.

⁶⁷ Neumann J. Malířství XVII st. v Čechách. Barokní realismus. Praha, 1951.

⁶⁸ Прайс П. Живопись.— В кн.: Искусство чешского барокко. Прага, 1974, с. 12.

спорный. Что же касается отмеченной для чешского искусства той поры тенденции, то, несомненно, ее становлению содействовали традиции народного художественного творчества, оставившего неизгладимый след на изобразительном искусстве, литературе и музыке чешского барокко⁶⁹. Этот процесс своеобразно проявился и в архитектуре. Так, мотивы народной резьбы отразились в украшении наиболее выдающегося памятника архитектуры барокко в Праге собора св. Николая⁷⁰.

По мере эволюции от интернационального барокко в Чешских землях к чешскому барокко усиливалось стремление художников, мастеров, писателей связывать общие требования стиля с местными традициями, что в дальнейшем привело к обособлению южночешского, моравского, отличавшихся от барокко в центральной Чехии⁷¹. В одних случаях это объяснялось необходимостью, которую испытывала контрреформация, стараясь вжиться в приемлемые для нее пародные традиции, а в других — требования объективно совпадали с чешскими традициями. Таковы многочисленные произведения, прославляющие чешского князя Вацлава или его бабку княгиню Людмилу как поборников католицизма в Чехии IX в. или увековечивающие память святого Яна Непомуцкого как мученика за веру, — например, картины К. Шкредты «Рождество св. Вацлава» (1641), «Св. Вацлав велит разрушить языческие капища и строит церкви» (1641), скульптура М. Брокофа «Св. Людмила» (1730) и др. Одной из излюбленных тем в культуре чешского барокко — в изобразительном искусстве, научных трактатах, церковных проповедях — были образы Кирилла и Мефодия, причем не только как церковных деятелей, но и создателей славянской письменности. Столь же популярны были в искусстве того времени братья Чех, Лех и Рус, велись усиленные поиски упоминания о славянах в биб-

⁶⁹ Гейдова Д. Художественное ремесло.— В кн.: Искусство чешского барокко, с. 16; Болза И. Ф. История чешской музыкальной культуры, т. 1. М., 1959, с. 180—181.

⁷⁰ Всемирная история, т. 5. М., 1958, с. 453; более подробно сведения о развитии архитектуры чешского барокко см. в кн.: Československá architektura od nejstarších dob do současnosti. Praha, 1962; Stefan O. Barokní princip v architektuře Čech 17 a 18 st.— Umění, 1959, N 3, s. 305—330.

⁷¹ Slaviček L. Příspěvky k dějinám barokního umění na Moravě.— In: Sborník prací Filosofické fakulty Brněnské univ. R. uměnovědná, 1975—1976, N 19—20, s. 124—127.

лейской истории. При этом в созиании авторов и их читателей или зрителей границы между требованиями контрреформации и национальными чувствами были условными, и трудно сказать, что в первую очередь испытывали зрители при виде произведений такого рода. Это вполне отвечало миросощущению той эпохи. Нельзя не сослаться на наблюдение А. А. Смирнова о паличии в системе культуры барокко нескольких истин, что вызывало у человека чувства расщепленности, внутренней противоречивости⁷². И действительно, в этом можно убедиться на примере Б. Бальбина, мысль которого постоянно и безуспешно искала примирения между верностью католицизму и приверженностью отечественным традициям⁷³. В заключительных строках своего трактата «Защита славянского, в частности чешского языка» он писал: «Бог отплатит каждому в зависимости от того, злом или добром он служит Родине». Слова эти для Б. Бальбина имели несомненно глубокий смысл и скорее всего представляли собой реминисценцию одного из стихов «Откровения св. Иоанна»: «И увидел я мертвых, малых и великих, стоящих перед богом, и книги раскрыты были, и иная книга раскрыта, которая есть книга жизни; и судимы были мертвые по написанному в книгах, сообразно с делами своими» (20, 12). Б. Бальбин считал возможным приземлить, уточнить библейский образ: оценка человека производится им не вообще «сообразно с делами своими», а с учетом его отношения к родине. Этот взгляд вполне разделял и соратник Б. Бальбина, которому была посвящена «Защита», моравский историк Т. Пешша, за несколько лет до этого публично заявивший, что не стыдится родного языка и будет содействовать созданию на нем исторической литературы⁷⁴.

И позднее, в период расцвета чешского барокко, предпринимались неоднократные попытки внедрения местных, чешских сюжетов не только в изобразительном искусстве. С начала XVIII в. делались опыты, по большей части неудачные, использовать форму итальянской оперы для со-

⁷² Смирнов А. А. Из истории западноевропейской литературы.

⁷³ Подробнее см.: Мильников Л. С. Идейно-политические предпосылки зарождения национально-просветительской идеологии в Чешских землях.— В кн.: Славянское возрождение. Сб. статей и материалов. М., 1966, с. 9—12.

⁷⁴ Pessina T. Prodromus moravographiac to gest Předchůdce Moravopisů. Litoměří, 1663, с. 6 и об.

здания произведений на национальные темы. Так, в основе паписанной для Праги в 1703 г. оперы Б. Бернарди «Либуша» лежал чешский миф, основательно, впрочем, исказенный⁷⁵. Более интересна в этом смысле опера «Основание Праги» А. Депиц, труппа которого играла «для публики» в Праге в 1724—1734 гг. и пользовалась поддержкой гр. Ф. Шпорка. Опера, написанная в 1734 г., имела патриотическое звучание, и, по отзыву современника, «казалось, будто в Чешских землях Либуша восстала из гроба»⁷⁶.

Культура барокко, таким образом, не только способствовала через свою, казавшуюся универсальной, поэтику национальные темы, но и внесла вклад с точки зрения формы, многообразных жанров, не говоря об обогащении изобразительных средств, что подготовило основу для дальнейшего развития чешской национальной культуры.

Кроме того, подобно тому, как это было в других странах, чешское барокко сохранило в себе элементы Ренессанса и готики, что давно уже отмечено исследователями. Важно установить характер этого синтеза и расстановки акцентов на составных его элементах. Как указывалось выше, в побелогорской Чехии и Моравии было сильно воздействие идей позднего гуманизма, которым в области художественной культуры передко сопутствовал маньеризм. «Сейчас мы называем этим термином литературное и художественное течение, характер воображения, способ видения, стиль и своего рода художественный метод, теснейшим образом связанные с интеллектуальными проблемами кризиса Возрождения»⁷⁷. В качестве примера мироощущения маньеризма приводятся трактат Ж. Бодена «Амфитеатр мира» (1596), а также «Лабиринт мира» молодого Яна А. Коменского (1623), в которых мир рассматривается как лабиринт, из которого даже образованный человек не может найти выхода. Любопытно, что в руководстве по поэтике Б. Бальбина в главе «Об истории» и в других разделах встречаются неоднократные ссылки на Ж. Бодена⁷⁸.

⁷⁵ Вэлза Н. Ф. Очерки развития чешской музыкальной классики. М.—Л., 1951, с. 65.

⁷⁶ Slaby F. Hr. F. A. Sporck-Listý filologické, 1907, s. 436.

⁷⁷ Кланица Т. Что последовало за Возрождением в истории литературы и искусства Европы?

⁷⁸ Balbin B. Versimilia humaniorum disciplinarij..., p. 229.

Барокко в Чешских землях, как и в других странах, продолжало и традиции гуманизма, хотя и по-своему использовало и преломляло их⁷⁹, например, в книжной графике. В частности, титульный лист к латинскому изданию «Краткой истории Чехии» Б. Бальбина (1677) выполнен К. Шкредой с использованием образов античной мифологии. Они появлялись и в живописи, например, в картине М. Вильмана «Андромеда», решенной в стиле барокко. Но по сравнению с ролью античных мотивов в XVII—первой половине XVIII в. их роль изменилась. Если там античные сюжеты, мотивы объясняли реальный мир, то барокко «мифологизирует реальность с помощью символики — античной, но также в большой степени и иудейско-християнской»⁸⁰.

Весьма типичным примером воздействия позднего гуманизма на барокко является творчество чешского иезуита К. Колчавы (1656—1717), о котором пишет А. Андьял. Популярный в начале XVIII в. автор, он в своих 23 драмах на латинском языке использовал сюжеты из истории разных времен и пародов, «Гуманист и трагик,— пишет А. Андьял,— этими двумя словами мы можем лучше всего охарактеризовать Колчаву как поэта. Он насквозь гуманист, однако приподнятый в духе барокко»⁸¹. Это наблюдение ложится в более широкий европейский контекст. Как подчеркивал А. А. Смирнов, у передовых представителей культуры барокко гуманизм приобретал трагический характер, что объяснялось им как «осознание трагедии человека в частнособственническом и притом рефеодализирующемся обществе, сознание всей тяжести борьбы, которую человек ведет с этим обществом,— борьбы, не всегда сулящей успех и порою почти безнадежной, но все же всегда и во всех случаях необходимой»⁸².

Применительно к Чешским землям побелогорской поры к этому следовало бы обязательно добавить и осознание мыслящими людьми трагизма упадка и уничтожения. Эти настроения, шедшие, естественно, вразрез с требова-

⁷⁹ Hrabák J. Les traditions antiques dans la littérature tchèque baroque.— In: Antiquitas graeco-romana ac tempora nostra. Pragae, 1968, p. 407—408.

⁸⁰ Вольман Ф. Гуманизм, Ренессанс, барокко и русская литература, с. 308.

⁸¹ Angyal A. Die slawische Barockwelt, s. 103.

⁸² Смирнов А. А. Из истории западноевропейской литературы, с. 195.

ниями приверженцев контрреформации прославлять то благо, которое католицизм якобы принес чешскому народу, проявлялись в различных сферах чешской культуры побелогорского периода. Их, например, образно раскрывали картины К. Шкреты (в том числе и на религиозные сюжеты) с подчеркнутой светотенью. В пьесах К. Колчавы превалировали не оптимистические, а трагические концовки (гибель или самоубийство героя). Этот трагический гуманизм прослеживается в научном и литературном творчестве Б. Бальбина: он самозабвенно ратовал за развитие чешской культуры и воспитание чувства патриотизма, призывал «отстаивать и сохранять до лучших времен славу своих предков и то сердечное завещание, которое они нам оставили»⁸³, и в то же время с тревогой спрашивал Т. Пенчину, не пишут ли они «эпитафию старой Чехии»⁸⁴.

С другой стороны, в искусстве барокко присутствовало и наследие чешской готики, что дало основание ряду исследователей (Я. Нейман, А. Андъял) оперировать понятием «готизированного барокко», т. е. которое припали далеко не все литератороведы. И для этого имеются основания. В отличие от ренессансного стиля, получившего распространение в Чехии и Моравии главным образом в XVI в., готика наложила на чешскую культуру более глубокий и прочный отпечаток и в известной мере дожила до начала XVII в. в архитектуре, скульптуре и бытовой культуре, особенно в провинции. В этом смысле барокко непосредственно столкнулось с готикой в ее чешском, сильно смягченном варианте. И любопытно, что характерные для романского барокко порывистость, импульсивность и вспышляя напряженность формы свойственны скорее произведениям иностранных мастеров, работавших в этом стиле в Чешских землях в XVII — начале XVIII в.

Решая проблему синтеза Ренессанса и готики в чешском барокко, едва ли правомерно подчеркивать преимущественное влияние первого или второго элемента, а также придерживаться одностороннего термина «готизированное барокко».Правильнее считать, что в некоторых областях (прежде всего в архитектуре и изобразительном искусстве) имелось определенное воздействие готической

⁸³ Balbin B. Rozprava na obranu jazuka slovanského, zvláště pak českého. Prel. E. Tonner. Praha, 1869, s. 110.

⁸⁴ Denis A. Čechy po Bílé Horě, t. 1. Praha, 1904, s. 357.

формы при сильном влиянии во всех областях культуры барокко наследия позднего, деформированного клерикализмом гуманизма отразившего кризис ренессансной культуры, в том числе и в Чешских землях.

Сказанное позволяет подойти к вопросу о региональном своеобразии, или, пользуясь терминологией Д. С. Лихачева, о национальном варианте, барокко в Чешских землях. Произведения чешских мастеров высокого барокко далеко не всегда отвечали привычным для этого стиля романским образцам. Им свойственна по большей части внешняя мягкость, пластичность и сдержанность при скрытом динамизме содержания. Так, если М. Браун в скульптуре «Св. Иуда Тадеуш» (1712) следует им, то в других случаях он проявляет большую строгость. И не только он. В деревянных статуях Ф. Брохофа «Евангелист Марк» и «Евангелист Матфей» (1720) пластика явно превалировала над порывистостью. Эта связь с национальными традициями чешской готики как бы подчеркивалась лежащей у ног обеих статуй головой льва — геральдическим символом Чехии. Порой наблюдается совмещение традиционной барочной порывистости и пластичности. Так, М. Екель в деревянной статуе «Скорбящая дева Мария» (после 1700) сочетает пластичность формы лица с порывистостью в обработке одежды. Точно так же поступил он и в решении деревянной статуи «Христос Спаситель». Несомненно, отмеченная пами черта — не случайность, поскольку она встречается во многих произведениях той поры — в бронзовых скульптурах Ф. Брохофа «Св. Людмила» (1730) и М. Миллера «Св. Вит» (1731), в скульптурах для замка Кукс («Поклонение трех королей» и др.)⁸⁵. В других случаях внутренний динамизм нарочито маскируется в мягкие, пластичные формы, создавая поразительный зрительный эффект. Такова статуя Ф. Брохофа «Св. Иоанн» (1725—1730). Скульптор изобразил спокойно стоящую фигуру, вся обработка которой как бы контрастно подчеркивает пакал фанатизма и религиозной нетерпимости. Это уже не просто святой, а монах-иезуит «эпохи тьмы», обобщенный образ изувера, гонителя чешской культуры наподобие печальной памяти А. Кониаша. Многие из таких произведений, если к ним подходить с шаблонными представлениями о некоем уни-

⁸⁵ Neumann J. Matiaš Braun. Kuks. Praha, 1959.

версальном «европейском барокко», едва ли возможно вообще отнести к этому стилю. И тем не менее в самой их сущности чувствуется напряженность содержания и тот трагический гуманизм, который присущ культуре барокко в различных ее модификациях. В этом случае трудно согласиться с точкой зрения А. Андьяла о национальной инфантильности стиля барокко: «Масштабы современного национализма,— писал он,— еще не сказывались в душайских страшах эпохи барокко»⁸⁶. Разумеется, не может быть речи о «современном национализме» в Чешских землях второй половины XVII — первых десятилетий XVIII в., хотя бы потому, что переход от чешской феодальной пародности к нации тогда еще только намечался. Однако идеи чешского патриотизма были отнюдь не чужды ни Б. Бальдину и его кругу, ни авторам публицистических трактатов, вышедших в последующие десятилетия из городской среды. И искусство барокко отражало эти умопостроения, облекая их в соответствовавшую лежавшим в их основе идеально-эстетическим представлениям стилевую оболочку. В этом заключались черты национального своеобразия чешского барокко.

С начала своего становления оно ни по происхождению, ни по социальным функциям не было связано исключительно с политикой контрреформации, хотя, несомненно, в значительной мере и служило ее интересам. Более того, в обстановке «эпохи тьмы», когда венское правительство стремилось к идеальной (рекатолизация) и национальной (германизация) интеграции подвластных земель, стиль барокко в Чешских землях имел далеко не однозначную социальную и идеально-эстетическую обусловленность. В процессе его эволюции и адаптации, в ходе перерастания «барокко в Чешских землях» в «чешское барокко» он, хотя бы в спиритуалистической форме, отразил классовую неоднородность и идеиную полисемантичность чешской культуры. Реакционное и консервативное направление барокко, которое поддерживали дворянско-католические круги и приверженцы политики контрреформации, вынуждено были противостоять тем его течениям, которые сформировались под влиянием искусства пародных масс и малочисленных тогда еще представителей начинавшего осознавать себя как часть нации мещанства.

⁸⁶ Angyal A. Die slawische Barockwelt, s. 266.

Вопреки жестким нормам поэтики «католического барокко» в чешской культуре конца XVII — первой половины XVIII в. пробивались ростки нового, чуждого контрапрограммным представлениям видения мира и места в нем человека. Настойчивое стремление лучших мастеров культуры чешского барокко вложить в свое творчество определенные традиции отечественной культуры, отшелье не мистическое переосмысление поэтики барокко пародийными массами как бы подготавливали взрыв изнутри тех идейных каполов, с помощью которых лидеры «Эпохи Тьмы» хотели навсегда лишить парод воспоминаний о славном прошлом чехов, наиболее ярким выражением чего в те десятилетия стали гуситские традиции. В этом, пожалуй, заключалась главная особенность чешского барокко как историко-культурного феномена. И не догматические религиозно-мистические идеи определили его художественную ценность, а пробивавшиеся, вопреки предписаниям клерикализма, черты правдивости, пародности и гуманизма. Они запечатлели историческую значимость и своеобразие сложного и противоречивого развития культуры чешского барокко как составной части общественных свершений XVII — большей части XVIII в.

A. V. Данилова

ТРАДИЦИИ БАРОККО
В ХОРВАТСКОЙ
ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ
КОНЦА XVIII – НАЧАЛА XIX В.

В спорах вокруг западноевропейского и славянского литературного барокко, развернувшихся в последние годы в нашей научной печати, все более заметное место занимает вопрос о барокко у южнославянских народов¹. Внимание исследователей привлекает прежде всего литература Дубровника (Рагузы), где на протяжении веков славянская культура наиболее тесно соприкасалась с культурой Западной Европы.

Благодаря сходству социально-экономического устройства, а также традиционным политическим, торговым и культурным связям с Италией Дубровник быстро впитывал новые веяния в духовной жизни этой страны, пройдя вслед за неё эпохи Ренессанса и барокко². Хорваты упоминаются среди членов иезуитского ордена уже во второй половине XVI в., а в начале XVII в. иезуиты появились и в самом городе, постепенно захватывая в свои руки дело воспитания молодого поколения, принадлежавшее до тех пор гуманистской школе. Иезуитская коллегия была открыта в Дубровнике сравнительно поздно (1658), однако хорватские юноши, желавшие продолжить по традиции свое обра-

¹ Морозов А. Проблема барокко в русской литературе XVII – начала XVIII века (состояние вопроса и задачи изучения).— Русская литература, 1962, № 3, с. 4–6, 14; Он же. «Машеризм» и «барокко» как термины литературоведения.— Русская литература, 1966, № 3, с. 31; Он же. Новые аспекты изучения славянского барокко.— Русская литература, 1973, № 3, с. 9, 15, 19; Голенищев-Кутузов И. О литературе барокко в славянских странах.— В кн.: Голенищев-Кутузов И. Славянские литературы, М., 1973; Павлович Д. О проблеме барока у югославенској книжевности.— Приложи за книжевност, језик, историју и фолклор, Београд, 1958. Књ. 24, № 3—4.

² Ješić St. Hrvatska književnost ot početka do danas. 1100—1941. Zagreb, 1944; Kombol M. Povijest hrvatske književnosti do narodnog preporoda. Zagreb, 1961.

зование в Италии, посещали иллирийские коллегии в Риме, Лорето, Болонье, где впитывали дух обновленного католицизма. Благоприятную почву для распространения религиозных настроений создавали кризисные явления в экономической и общественной жизни дубровницкой республики в конце XVI — начале XVII в., сопровождавшиеся утратой господствующих позиций в торговле и обеднением аристократии (властелы), из среды которой вышли все поэты Дубровника того времени³.

Барокко в Дубровнике — органичное продолжение ренессанса, завершающий этап большой культуры, зародившейся в XVI в. Его появлению предшествуют черты маньеризма в любовной лирике поэтов конца XVI в. Х. Мажибрадича и С. Джурджевича⁴ и в комедиографии такого признанного мастера ренессансной сцены, как Марин Држич⁵. Раскаяние и осуждение бренной жизни охватили дубровницкую поэзию начала XVII в., однако лучшие поэты барокко сохранили в своем творчестве преемственную связь с жизнерадостным мироощущением предшествующей эпохи. Иван Гундулич отдал глубокую дань религиозным настроениям в «Песнях покаяния царя Давида» (переложение псалмов, 1621), в «плачах» «Слезы блудного сына» (1622), в мотиве *vanitas*, произывающем судьбу главного героя эпической поэмы «Осман» (1628), однако к этому времени он был уже известным писателем, автором лирических стихов и десятка мифологически-пасторальных пьес. «Все другие (сочинения), как тьмы порожденье, во тьме оставляю», — пишет он в предисловии к своей первой книге, по тут же с гордостью отмечает, что его пьесы ста-

³ Павловић Д. О проблему барока..., с. 235; подробнее в его ст.: O krizi vlastecoskog staleža u Dubrovniku XVII veka — In: *Pavlović D. Iz književne i kulturne istorije Dubrovnika.* Sarajevo, 1955; см. также ст.: Ivan Gundulić.— In: *Pavlović D. Iz naše starije književnosti.* Sarajevo, 1964, с. 107—109.

⁴ Павловић Д. О проблему барока..., с. 232; Kombol M. Povijest hrvatske književnosti do narodnog preporoda. Zagreb, 1961, с. 232, 235.

⁵ Čale F. Marin Držić u svjetlu marinizma.— Umjetnost riječi. Zagreb, 1970, N 1—2, с. 43 и далее. Однако как обобщающее понятие для определенной стилевой эпохи в развитии литературы термин «маньеризм» отрицается в ст.: Žvegač V. Manirizam ili marinizam? — Umjetnost riječi, Zagreb, 1962, N 1—2. Ср.: Гуковский М. Еще к вопросу о русском барокко.— Русская литература, 1963, № 2.

вились «в общественных местах» и «с великой славою»⁶. Младший современник И. Гундулича Иван Бунич паряду с «Кающейся Магдалиной» (1630), где вдохновенно воспевал и экстаз покаяния и прелести жепского тела, также оставил в рукописи любовные стихи⁷.

Особенно прочно ренессансные традиции в эпоху барокко удерживались в драматургии и театре. Обращает на себя внимание почти полное отсутствие дидактической драмы и трагедии, которые широко культивировались иезуитами. Ни перевод иезуитских трагедий начала XVII в. («Трагедия Криспа Цезаря» Б. Стефопио в двух переводах — М. Градича и И. Т. Мрнавича, «Суэвия» А. Донати в переводе юного Ю. Пальмотича), ни отдельные подражания им («Святая Венефрида» Б. Кашича, 1627, «Османчица» И. Т. Мрнавича, 1631) не нашли сценического воплощения⁸. В течении всего XVII в. во дворцах и на площадях Дубровника по-прежнему полноценно царила ренессансная комедия и пастораль. В рамках пасторали развивается в XVII в. апофеозная драма, в которой паходили выражение гордость и патриотизм граждан дубровницкой республики («Дубравка» И. Гундулича, 1628; «Павлимир» Ю. Пальмотича, 1632). Обильно уspathенная вокальными, инструментальными и балетными номерами, пастораль стала в Дубровнике ярким образцом барочного искусства (многочисленные произведения И. Гундулича и Ю. Пальмотича⁹).

Барокко — последнее стилевое направление дубровницкой литературы, творчески исчерпывающее себя в первой трети XVIII в. Его последний крупный представитель — Игњат Ђурђевич, иезуит, а затем глава бенедиктинской конгрегации, писавший чувственно-эротические и религиозные стихи («Вздохи кающейся Магдалины»)¹⁰. Известный застой, несмотря на изобилие произведений,

⁶ Djela Giva Ivana Gundulića.— In: Stari pisci hrvatski, knj. IX, Zagreb, 1938, s. 330.

⁷ См.: Pavlović D. Marinizam u ljubavnoj lirici Ivana Bunića.— In: Pavlović D. Iz književne i kulturne istorije Dubrovnika.

⁸ Календић И. Допатијева «Suevia» у Палмотић нову преводу.— В кн.: Колендидић П. Из старог Дубровника. Београд, 1964, с. 172.

⁹ Pavlović D. Melodrama i počeci opere u starom Dubrovniku.— In: Pavlović D. Iz književne i kulturne istorije Dubrovnika.

¹⁰ См.: Lachman-Schmohl R. Ignat Djordjić. Eine stilistische Untersuchung zum slawischen Barock. Köln — Graz, 1964.

обнаруживает и дубровницкая драматургия. Пастораль с музыкой, оставаясь по преимуществу литературным жанром, замыкается в кругу стереотипных образов и повторяющихся сюжетов, приобретает все более эпигонский характер¹¹.

В течение второй половины XVIII в. города Адриатического побережья утрачивают свою ведущую роль в формировании литературных направлений. Все большее значение в развитии хорватской культуры приобретают области, расположенные на севере: центральная часть Хорватии с центром в Загребе и Славонии. В период подъема и расцвета городов-республик, каким был Дубровник XV—XVI вв., духовная жизнь на севере пребывала еще в средневековых рамках. Постоянные битвы с османскими завоевателями, сама борьба за самосохранение сдерживали их экономическое и культурное развитие, и только после оттеснения османских завоевателей на юго-восток в течение XVII в. здесь создались более благоприятные условия для культурной деятельности. Открытие иезуитами загребской гимназии (1607), которая уже в 1615 г. насчитывала около 400 учеников¹², дало заметный толчок развитию светского образования. Иезуитская школа хотя и в католическом свете, донесла до северохорватских областей часть культурного наследия гуманизма и Ренессанса. В Славонии, освобожденной от османского ига лишь в самом конце XVII в., иезуитская коллегия была открыта в 1698 г. (г. Пожега), и сначала XVIII в. здесь также начинается подъем просвещения и культуры.

Таким образом, центральная Хорватия включается в литературный процесс в XVII, а Славония в XVIII в., начиная с литературы средневекового типа. Пришедшее сюда вместе с учебными заведениями иезуитов барокко примикиает непосредственно к средневековью и в силу особых условий политической, экономической и общественной жизни этих областей приобретает ряд новых, специфических черт, отличающих его от барокко в литературе Дубровника и Далмации.

¹¹ В отличие от Италии этот жанр в Дубровнике не привел к появлению оперы.— См.: *Pavlović D. Melodrama i počeci opere u starom Dubrovniku*, s. 44.

¹² *Fancev F. Gradja za povijest školskog i književnog rada isusovačkog kolegija u Zagrebu (1606—1772).*— In: *Starine*, knj. 37. Zagreb, 1934, s. 2.

Разрабатывая вопрос об особенностях славянского барокко по сравнению с западноевропейским, выдвинутый на IV Международном съезде славистов¹³, в работах А. Андъяла¹⁴ и других ученых, хорватские литературоведы предлагают разграничивать барокко в хорватской литературе на южное (Дубровник и ряд далматинских городов, находившихся под властью Венеции) и северное (практически вся остальная территория Хорватии: центральная часть, северное приморье и Славония). В статье «О двойственности хорватского литературного барокко» Дж. Новалич¹⁵, соизвестия южно- и северохорватскую литературу XVII в., приходит к выводу, что при общей значимости для славянского барокко патриотического компонента южнохорватской барочной мысли более свойствен несколько абстрактный «барочный славизм» (по терминологии А. Андъяла), павший панибогое яркое выражение в книге Мавро Орбилии «Мир славян», в то время как на севере это сознание славянского единства приобретало более конкретные формы политического объединения хорватских земель (исторические сочинения и государственная деятельность П. Риттер-Витезовича). Подобные различия прослеживаются и в ряде других признаков. Так, освободительный пафос литературной эпической поэзии барокко на юге больше окрашен в религиозно-мистические тона (борьба христиан против мусульман в «Османе» Гундулича), а на севере отчетливо связан с национальным самосознанием венгров и хорватов (поэма братьев Зриньских об осаде Сигета)¹⁶. В отличие от дубровницкой литературы, где со временем Ренессанса укоренилось пренебрежительное отношение к простому люду, где крестьянский элемент служил непременным источником коми-

¹³ Сборник ответов на вопросы по литературоведению. IV Международный съезд славистов. М., 1958.

¹⁴ Angyal A. Die slawische Barockwelt. Leipzig, 1961; *Idem. Aspekti književnog baroka*.—Zadarska revija, 1964, N 2.

¹⁵ Novalić D. O dvojstvu hrvatskog književnog baroka.—Forum, Zagreb, 1968, N 4.

¹⁶ Разграничение это следует понимать весьма условно, ибо П. Риттер-Витезовича и младшего Зриньского, например, другие авторы относят к южной литературной традиции. См.: Kombol M. Povijest hrvatske književnosti do narodnog preporoda, s. 341. Точно так же как сам Дж. Новалич считает представителем южного по своему происхождению «барочного славизма» северохорватского писателя Ю. Крижанича: Novalić D. O dvojstvu hrvatskog književnog baroka, s. 713.

ческого эффекта, на севере преобладает симпатия к угнетенным массам в религиозной литературе (Ю. Хабделич) и уважительное отношение к крестьянину-ратнику со стороны писателей-феодалов (Зриньские). Стилистические отличия северохорватского барокко от южнохорватского заключаются в том, что в литературе хорватского юга преобладали эстетические критерии и потому она значительно превосходила северохорватскую изысканностью формы и совершенством литературного языка; в последней, напротив, преобладает этический пафос, будь то грубоватая патетика воина Зриньского или паининая позидательность проповедника Ю. Хабделича.

На основании этих особенностей Дж. Новалич противопоставляет в хорватской литературе «урбанистическому» барокко юга «аграрное» барокко севера. К аграрному типу относится, по его убеждению, барокко у всех славян и — шире — у всех восточноевропейских народов¹⁷.

Одна из особенностей славянского барокко, как известно, — его более продолжительное бытование в литературе. Если в западноевропейских литературах термином «барокко» охватывается период с конца XVI в. до начала XVIII в., то актуальность барокко для славянских литератур отмечается до середины, а то и до конца XVIII в. Красноречивым подтверждением этому в литературе северной Хорватии может служить творчество славянского поэта А. Капижлича. Появление в 1780 г. его религиозной поэмы «Святая Рождества» соответствует тому пройденному полвека назад этапу дубровницкой литературы, когда писал «Вздохи кающейся Магдалины» Игнат Джураджевич¹⁸. На северохорватской почве «запоздалое» барокко сталкивается в XVIII в. с новой, просветительской идеологией и испытывает воздействие классицизма, а позднее сентиментализма, причем далеко не всегда сразу «спинается» новым направлением. Элементы барокко продолжают существовать в литературе северной Хорватии

¹⁷ Novalić D. O dvojstvu hrvatskog književnog baroka, s. 723.

¹⁸ Идейно-стилистическое сходство творчества этих двух поэтов севера и юга и позволило объединить их в одной работе по проблеме хорватского барокко: Prohaska D. Ignjat Djordjić i Antun Kanižlić. Studija o baroku u našoj književnosti.— Rad JAZU, knj. 178, Zagreb, 1909. Из новых работ укажем обширное исследование о барочных элементах в поэме А. Капижлича: Peić M. Barok i rokok u djelu Antuna Kanižlića (1699—1777).— Rad JAZU, knj. 365, Zagreb, 1972.

вплоть до начала XIX в., своеобразно преломляясь и видоизменяясь в новых исторических условиях.

В освещение вопросов, связанных со славянским барокко, внесет свой вклад, как нам представляется, рассмотрение материала мало известной у нас кайкавской литературы Хорватии. Литература на кайкавском наречии, распространенная в областях, прилегающих к Загребу, существовала с середины XVI в. до языковой реформы Людовита Гая (1835), когда для национальной хорватской литературы был введен единый литературный язык на основе штокавского диалекта (на котором, в частности, писали в Дубровнике и Славонии) с соответствующей орфографией¹⁹.

* * *

В течение трех столетий своего развития (отдельные произведения издавались старым правописанием до 1874 г.) кайкавская литература дала большое количество произведений самых разнообразных форм и жанров. К ней относятся не только чисто литературные произведения, но также политические, исторические, юридические и прочие сочинения. Зародившись в эпоху барокко, кайкавская литература в дальнейшем испытала на себе воздействие не одного идеально-стилистического направления, однако на протяжении всего этого времени сохранила некоторые изначальные барочные черты. И в первой трети XIX в. художественная литература на кайкавском наречии представлена в основном религиозными произведениями; дидактичность по-прежнему преобладает в ней над прочими идеально-художественными компонентами; почти неизменными остаются на протяжении веков жанровая структура кайкавской литературы и система выразительных средств²⁰.

¹⁹ Следует сразу же предостеречь от попытания кайкавской литературы того времени как диалектной. Попытка литературы «на диалекте» появляется после формирования единой национальной литературы, когда диалект используется писателями в качестве стилистического средства. Кайкавским, а также чакавским диалектом широко пользуются хорватские поэты и драматурги XX в.

²⁰ Яркие приметы барочной церковной проповеди вскрывает стилистический анализ произведения «последнего кайкавского писателя» Игнаца Кристиановича «Благоречия» (1830) в ст.: *Sojat o. O stilu Ignaca Kristijanovića. Prilog proučavanju kajkav-*

Наиболее ярким примером сохранения барокко в хорватской кайкавской литературе нового времени является школьная драма. Во-первых, именно ей, в частности, кайкавская литература обязана своими лучшими художественными достижениями — творчество Тито Брезовачского (1757—1805). Во-вторых, на неё поглядно можно проследить важный для дальнейшего литературного развития процесс накопления светских элементов, подготовивший постепенный переход к общенациональной литературе. Наконец, в-третьих, определенную роль школьный театр и кайкавские писатели сыграли в развитии пародного языка и его общественном признании (вопрос о наречии в данном случае отступает на второй план), что станет первой задачей деятелей хорватского национального возрождения.

В поле зрения исследователей барокко ни у нас, ни в Югославии кайкавская драматургия не попадала. Обычно она рассматривается в общем контексте развития хорватской литературы²¹. Подавляющее большинство специальных работ о кайкавской драматургии, главным образом в виде журнальных статей, появилось на рубеже XIX—XX вв. Из них надо отметить обзор наиболее известных произведений кайкавской литературы у Дж. Шурмиша²² и выявление источников большинства рукописных драм у Н. Андрича²³ и В. Гуделя²⁴. О загребском школьном театре неоднократно писал в 30-х — начале 40-х годов нашего столетия Ф. Фашев²⁵. Из совре-

kog književnog izraza.— *Umjetnost riječi*, 1960, N 3—4. Ряд общих черт, характерных для кайкавской литературы, отмечен в статье того же автора: O novoj antologiji hrvatske kajkavske književnosti.— *Forum*, 1967, N 1—2.

²¹ Ježić S. Hrvatska književnost od početka do danas; Kombol M. Povijest hrvatske književnosti do narodnog preporoda. Статья М. Комболя «Hrvatska drama do 1830», впервые вышедшая в журн. «Hrvatsko kolo» (1949, № 2—3) и впоследствии переиздаваемая, является систематизацией соответствующего материала из его «Истории литературы».

²² Surmin D. Pabirci po kajkavskoj literaturi.— *Vienac*, 1894, N 43—52.

²³ Andrić N. Izvori starih kajkavskih drama.— Rad JAZU, knj. 146, Zagreb, 1901.

²⁴ Gudel Vl. Stare kajkavske drame. Književna studija. Zagreb, 1900 (первоначально вышла в журн. «Vienac» за тот же год).

²⁵ Fancev F. O drami i teatru kaptolskog Zagreba.— *Hrvatsko kolo*, knj. XIII. Zagreb, 1932; Fancev F. Dva igrokaza hrvatske kajkav-

менных исследований по кайкавской литературе, в том числе и драматургии, выделяются работы О. Шоят²⁶.

За последние 10—15 лет значительно оживилась работа по переизданию текстов старых кайкавских писателей с краткой характеристикой их творчества²⁷. В отношении драмы такого поворота пока не наблюдается. Имеются в академическом издании все три пьесы Т. Брезовачкого²⁸, еще четыре кайкавские пьесы изданы новым правописанием в серии «Материалы по истории хорватской литературы»²⁹. Подавляющее же большинство текстов кайкавских драм (а всего их насчитывается около пятидесяти) находится в рукописи или в старых, труднодоступных изданиях.

Театральная традиция на севере Хорватии восходит к эпохе раннего средневековья. Две литургические драмы французского происхождения на латинском языке, сохранившиеся в рукописном сборнике XII в. (рождественское и пасхальное действа), позволяют предполагать наличие элементов театрализованного богослужения в Загребе уже в начале XII в.³⁰ Однако дальнейшее драматургическое и жанровое обогащение церковного театра было приостановлено пеблагоприятными внешними обстоятельствами. Развитые формы средневекового церковного театра — мистерии и миракли — встречаются лишь в XV—XVI вв. в Далмации и Дубровнике.

Ростки театральной культуры вновь появляются в Загребе в середине XVI в. в виде спектаклей учащихся

ke dramatike.— Gradja za povijest književnosti hrvatske, knj. XV. Zagreb, 1940.

²⁶ Sojat O. Kajkavska drama i razvitak hrvatskog kazališta.— Rad JAZU, knj. 326, Zagreb, 1962.

²⁷ Sojat A. Habdelićev «Pervi otca našega Adama greh» «Juraj Habdelić. Pervi otca našega Adama greh» (отрывки).— Forum, 1974, N 10—11.

²⁸ Djela Tituša Brezovackoga. Priredio M. Ratković.— In: Stari pisci hrvatski, knj. 29. Zagreb, 1951.

²⁹ Gradja za povijest književnosti hrvatske, knj. I. Zagreb, 1897 («Baron Tamburlanović»); knj. II. Zagreb, 1899 («Velikovečnik»); knj. III. Zagreb, 1901 («Nije vsaki cepelič na vsaku nogu»); knj. XV. Zagreb, 1940 («Diogeneč», который в то время еще считался анонимным, и пьеса в 3 действиях «Čini barona Tamburlano» — более старый вариант одноактной пьесы, изданной М. Шрепелом).

³⁰ Cindrić P. Hrvatski i sprski teatar. Zagreb, 1960, s. 33.

католической духовной семинарии. В рамках своей учебной программы загребские клирики ставили комедии Плавта и Теренция на латинском языке³¹.

Начало устойчивой традиции театральных представлений в Загребе было положено приходом иезуитов. В первом же учебном году (1607) на масленицу ученики загребской иезуитской гимназии «учинили на театре комическое действие», оказавшее на всех присутствовавших, как отмечает хронограф загребской иезуитской коллегии, «сильное впечатление»³². Была разыграна на латинском языке аллегорическая сценка, изображающая природные богатства и быт тогдашней Хорватии. Гимназисты показывали также пьесы на библейские сюжеты (в 1615, 1616, 1617 гг.)³³, устраивали торжественные «декламации» и панегирические действия в честь хорватских башов (в 1615, 1619, 1623, 1629 гг.)³⁴. В течении XVII в. состоялось два представления на кайкавском диалекте: предположительно в 1618 г.³⁵ и паверняка (*«patrio idiomate»*, как записано в хронике) в 1644 г.³⁶ В XVIII в. на хорватской школьной сцене по-прежнему преобладает латинский язык, но сильнее звучат патриотические и славянские темы. Ставятся драматизованные легенды о славянской древности (о братьях Чехе, Лехе и Мехе в 1702 и 1749 гг.) и эпических героях (о Владимире и Косаре в 1732 г.), а также сцены, изображающие крупные события хорватской истории (например, битву с турками под Сисаком — в 1717 г.), и жизнь знаменитых хорватов (Николы Зриньского — в 1749 г., Ивана Драшковича — в 1732 г.)³⁷. Спектакли на кайкавском диалекте отмечаются в 1766, 1770 и 1771 гг.³⁸

В течение более полутора столетий, т. е. с 1607 г. до распуска ордена в 1773 г., иезуитская коллегия была единственным заведением Загреба, где устраивались теат-

³¹ Fancev F. O drami i teatru kaptolskog Zagreba, s. 136.

³² Historija Collegii Soc. Jesu, in monte Graeko Zagrabiae siti...— In: Starine, knj. 37. Zagreb, 1934, s. 21.

³³ Ibid., s. 35, 36, 38.

³⁴ Ibid., s. 35, 40, 50, 53.

³⁵ Ibid., s. 38.

³⁶ Ibid., s. 63.

³⁷ Fancev F. Dokumenti za naše podrijetlo hrvatskoga preporoda (1790—1832).— In: Gradja za povijest književnosti hrvatske, knj. XII. Zagreb, 1933, s. XIII.

³⁸ Fancev F. O drami i teatru kaptolskoga Zagreba, s. 137—138.

ральные представления. Школьный иезуитский театр был, таким образом, единственным представителем театрального барокко на севере Хорватии³⁹.

Мы лишены возможности детальнее проанализировать спецический репертуар раннего периода развития хорватского школьного театра, ибо от этого времени сохранилось лишь одно произведение — перевод латинской трагедии аббата Ш. де ля Рю, профессора парижской иезуитской коллегии,— «Лигатокл» (1668), выполненный профессором загребской коллегии Йосипом Зибенегом. Изданый в 1768 г. в Граце под другим названием («Лизимах»), этот перевод является одновременно первым печатным драматическим текстом на хакавском диалекте. Современному исследователю он доступен лишь во втором издании, подготовленном Томо Миклоушичем в Загребе,— «Лизимакуш, или Непависть мачехи»⁴⁰.

Из богатой драматической литературы иезуитов загребских профессоров, видимо, не случайно привлек сюжет о македонском царе Лисимахе (361—281 г. до н. э.). В целях наибольшего воздействия на зрителей иезуиты широко пользовались, особенно на поздней стадии развития своего театра, темами национальной истории, допуская также на школьную сцену живой народный язык. Вера в то, что древние жители Македонии, как и римской провинции Иллирика, были предками славян, бытовала в хорватской историографии и общественном сознании не только во время первого перевода этой пьесы или во времена Т. Миклоушича, но и в период национального Возрождения (трагедия Д. Деметра «Тевта», 1844). Не исключено также, что именно по этой причине И. Зибенег, а затем и Т. Миклоушич назвали пьесу по имени самого македонского царя — более известной исторической личности,— а не его сына.

Исторический сюжет, лежащий в основе пьесы, подвергся довольно произвольной обработке еще в ее ориги-

³⁹ Сюда следует включить и школьные спектакли на штокавском диалекте в иезуитской коллегии в Пожеге и Осиеке (Славония). См. об этом: *Matić T. Jedna hrvatska školska drama iz Slavonije iz osamnaestog vijeka*.— In: *Gradja za povijest književnosti hrvatske*, knj. 27. Zagreb, 1956.

⁴⁰ *Lizimakush ali Machuhinski nazlob, igrokaz saloztni vu peterem zpelyivanju po T.M.P.Z. vu novom pogledu na szvetlo dan 1823 vu Varasdinu.*

иале⁴¹. Хорватские авторы внесли в пьесу еще ряд изменений в соответствии со своим временем, вкусами и обстоятельствами (в частности, свели к минимуму количество женских ролей). Царь Лисимах думает о преемнике. У него три сына: Агатокл — от его первого брака, Аминт — от первого брака его пынешней супруги Арсипои и Селевк — от Арсипои. По просьбе царицы Лисимах решил оставить престол младшему сыну, Селевку, если тот победит персов и их союзников молдаван⁴². Это вызывает ревность старшего сына, имеющего право на престол в силу первородства. Он догадывается, что причиной отцовского решения являются козни мачехи, и просит отца тоже отпустить его на войну, но безуспешно. Ночью, нарушив отцовский паказ, Агатокл и связанный с ним пажкой дружбой Аминт покидают город и паутро возвращаются с победой. В качестве доказательства Агатокл предъявляет отцу саблю и шлем убитого им царя молдавского, в которых Лисимах узнает доспехи, подаренные им пакашуне похода Селевку: Агатокл, того не ведая, убил брата. Арсипоя усматривает в этом намеренное злодеяние и требует отмщения. Видя перешительность Лисимаха, она вызывает к своему родному сыну Аминту. Но тот, спасая друга, принимает вину на себя.

И Лисимах и Арсипоя оказываются перед страшным выбором. Агатокл просит у отца смерти, а тот колеблется из отцовского чувства и из-за недостатка веских улик. Арсипоя требует казни виновника, не зная пока, что вину взял на себя ее сын, а узнав, вновь обвиняет Агатокла в кознях. Советник Кассандр предлагает Лисимаху выход: по-очередно сказать сыновьям, что тот, другой, уже казнен и потому не имеет смысла скрывать правду. Но Агатокл, узнав о мнимой казни брата, принимает яд и умирает на

⁴¹ См. содержание трагедии Ш. де ля Рю в кн.: Резанов В. И. Экскурс в область театра иезуитов. К истории русской драмы. Нежиц, 1910, с. 62—63.

⁴² Эта вольность в обращении с историческим материалом, которая, вероятно, не вызывала в то время порицания, свидетельствует о желании осовременить сюжет, большие заинтересовать в нем зрителей или читателей. Заменив гетов, с которыми действительностью воевал Лисимах (и которые присутствовали во французском тексте), молдаванами, хорватские авторы своеобразно отметили значение борьбы соседних народов против турецкого владычества в Европе.

глазах у ненавистной мачехи. В это время с кипящалом в груди появляется истекающий кровью Аминт.

Первая — в данном случае переводная — каикавская пьеса представляет собой уже довольно поздний этап развития школьной драмы иезуитов. Это пятиактная историческая трагедия, выдержанная в стиле французского классицизма. В ней тщательно соблюдены единства действия, времени и места. Действие происходит в течение суток во дворце Лисимаха и развивается не только в поступках (главное событие совершается за сценой), сколько в диалоге; на сцене присутствуют обычно два, реже — три персонажа. Тип конфликта и его развитие характерны для классицизма. Драматическое напряжение создается борьбой между чувством и долгом: противопоставляются отцовская любовь и царский долг, материальная любовь и ненависть мачехи к пасынку, супружеская любовь и жажды мести. Трагический мотив значительно усилен риторикой, столь свойственной литературному творчеству иезуитов. Дополнительную напряженность драматическому действию придает умело используемый автором прием расследования преступления, которое ведут на протяжении всей пьесы, каждый в своих интересах, Лисимах и Арсипоя при искусном запутывании интриги со стороны обоих братьев (шепотки, шосказания, сознательное введение в заблуждение), пока трагическое недоразумение не приводит к кровавой развязке.

Изображая гибельность страстей (здесь — одержимая безумным гневом Арсипоя), трагедия о Лисимахе выполняла свою воспитательную функцию. Непосредственно пандательность выражена дважды. В начале пьесы она звучит как предупреждение в виде пародной пословицы: «Не рой яму другому, сам в пее попадешь», — говорит Арсипоя Агатоклу (I д., явл. 5). В другой раз она звучит как вывод, «урок» пьесы в финале — в последней реплике Лисимаха, предпазначенной для Арсипоя: «Теперь ты видишь, к чему приводит ненависть и злоба мачехи». В первом издании пьесы, как свидетельствует Н. Андрич⁴³, перед началом действия полагался пролог, в котором сообщалось содержание пьесы. Тем самым указывалось публике и на общую идею представляемого произведения.

⁴³ Andrić N. Izvori starih kaikavskih drama.— Rad JAZU, knj. 146, Zagreb, 1901, s 3.

«Лизимакуш» остался единственным отражением иезуитской и классицистской трагедии в кайкавской драматургии, не вызвавшим подражаний. Однако было бы ошибочным считать эту пьесу случайным явлением, не имевшим существенного значения для дальнейшего развития хорватской драматургии. Если не сюжетом, то своей формой трагедия о Лисимахе предопределила некоторые черты стиля ближайших ей по времени возникновения кайкавских драм. Она дала образец строгой организации драматического действия и ввела четкое деление его на акты, приписанное в европейской драме нового времени. Перевод трагедии и ее постановка на загребской школьной сцене свидетельствуют о богатых выразительных возможностях кайкавского литературного языка, имевшего к тому времени уже двухсотлетний период развития, о его способности к передаче сценической, обильно украшенной риторическими приемами речи. Этот перевод сохранил первые даньные о кайкавской театральной терминологии (обозначение «действия» — «speljanje» и «явления» — «dogod»), которая будет применяться до конца XVIII в., и форме пролога («zavjetek» — «урок», «мораль», «завет»), которая, видоизменяясь, просуществует вплоть до 20-х годов XIX в.

К раннему периоду кайкавской хорватской драматургии, связанному с иезуитской театральной традицией, относятся две агиографические драмы. Одна из них — «Святой Бернард» хорватского иезуита Казимира Бедековича, ректора хорватской иезуитской коллегии в Вене, была предложена в рукописи на латинском языке загребскому епископу в 1773 г., затем вышла в Вене (1778). Нам интересен ее кайкавский перевод, изданный Йосипом Врачаном в Загребе (1815), как один из самых поздних, по всей вероятности, образцов школьной драмы в Европе⁴⁴. Другая — «Святой Алексей» Тито Брезовачкого, предположительно поставленная автором с учащимися вараждинской гимназии паулинов и изданная в Загребе в 1786 г.⁴⁵ Эти пьесы сохраняют наиболее старую жанровую и поэтическую структуру школьной драмы.

⁴⁴ Szveti Bernard, igroka iz dijachkoga na horvatzko prezentovan... po Josefu Vrachan, biskupije zagrebechke redovniku... letto 1815 vu Zagrebu.

⁴⁵ Даётся по изданию: Sveti Aleksi.— In: Djela Tituša Brezovačkoga. Stari pisci hrvatski, knj. 29. Zagreb, 1951.

Они обнаруживают разительное совпадение фабулы, композиции и образов, что объясняется прежде всего общим характером их источников. Сюжет обоих пьес почерпнут из латинской житийной литературы⁴⁶ и представляет переломный момент в жизни молодых подвижников: их отказ от мирских благ и посвящение богу. В экспозиции представлен прав Бернарда и Алексея; оба юноши проводят все свое время в чтении священных книг и молитвах, сторонятся приятелей, шумных забав и особению женщин. Тот и другой мечтают посвятить свою жизнь богу: Бернард — уйти в соседний монастырь, Алексей — провести жизнь в целомудрии и одиночестве. Их родители — богатые люди — желают оставить свое состояние за конным наследникам. Тщетно пытаясь склонить сыновей к развлечениям, решают женить их и выбирают состоятельных невест. Предчувствуя сопротивление, каждый избирает, с его точки зрения, наиболее верный путь: отец Алексея Евфимии полагается на силу отцовского призыва, отец Бернарда Текелии прислушивается к совету Роберта и представляет сыну невесту Ливинию в облике юноши. И Бернард и Алексей чувствуют, что наступает роковой момент: или они должны ослушаться родительского слова, или изменить своему божественному призванию. В их душе начинается мучительная борьба с искушением.

Перипетии драматического действия раскрываются во втором акте пьес обоими писателями с совершено различных эстетических и драматургических позиций. Старший автор — К. Бедекович, захвативший своей преподавательской и творческой деятельностью более ранний и более близкий к эпохе барокко период развития хорватского школьного театра, разворачивает в сценах искушения Бернарда весь арсенал иезуитского красноречия. Отец Ливинии Роберт в своих попытках «согреть» Бернарда демагогически взывает к заповедям божиим («почтий отца и матерь свою») и к долгу перед отечеством, пока не доходит до прямого глумления над верой. Вслед за ним Ливиния, горячо восторгаясь набожностью, целомудрием и человеколюбием Бернарда, защищает яенинский

⁴⁶ Детальный анализ традиционных элементов сюжета о св. Алексее на фоне всей агиографической литературы см.: Адрианова-Перетц В. П. Житие Алексея человека божия в древней русской литературе и народной словесности. Пг., 1917 (глава III).

пол, который тоже есть «образ и подобие божье». По мере того, как Бернард все более укрепляется в вере, она сама проникается «небесным огнем» и в ее страстных речах чувственная любовь сливается с религиозным экстазом. Кайкавский писатель решает этот момент искушения более скромно и с драматургической точки зрения даже неумело. Второй акт его пьесы — наименее драматичен. Он состоит из ряда малозначительных диалогов между отцом и матерью Алексея, их же — со слугой, другом дома и заканчивается рассказом слуги Фавориппа о том, как он доставил Алексея к отцу в бочке, куда тот спрятался накануне свадьбы.

Третий акт пьесы Бедековича приносит канонический финал. Бернард спачала выполняет отцовскую волю: соглашается жениться, но только на той, которую выберет он сам. Отец предлагает сравнить достоинства обеих невест, в ответ на что Бернард приносит статую девы Марии, говоря, что он обручен сней навеки. Текелину и Роберту не остается ничего другого, как склониться перед святым образом и благословить Бернарда. Пьеса заканчивается падряду с прославлением геройского отречения Бернарда похвалой родителям, заботившимся прежде всего о благочестии души своих детей.

Третий акт в пьесе Брезовачкого насыщен предчувствиями и предзнаменованиями плохого конца. Спачала мать Алексея Аглаида рассказывает сон, в котором она видела разорванные свадебные одежды сына; затем певица Петрунила — о том, как в ее сне ветер унес голубя и как во время венчанья с ее венца упал самый большой драгоценный камень; паконец, слуга рассказывает, как во время свадебного пира вдруг побледнел Алексей, упал павлинья и покрылся холодным потом. Разрешение конфликта приносит друг Алексея Форбуш, который выходил с ним к реке, а потом видел, как уплывала лодка с Алексеем.

Поскольку сюжет о св. Алексее предполагает егоозвращение в родительский дом, то в пьесе имеется и четвертое действие, которое выполняет роль эпилога. Его конструкция такая же, как и у предыдущего. Ефимиан, Аглаида, Петрунила, слуга Фаворипп, Форбуш и друг дома Демоффон поочередно вспоминают о пищем, который живет под лестницей. Евфимиан сообщает: в церкви был слышен божий глас, что сегодня к ним в дом пожалуют цезарь,

и папа, чтобы увидеть праведника; Фаворин рассказывает, как цезарь и папа подошли к телу Алексея и достали письмо, в котором он открывает свое имя. Следуют плачи домочадцев, пока все не утешаются, что праведнику уготован рай.

При всей недраматичности традиционного сюжета пьесы Бедековича обнаруживает хорошее знание драматургической техники. В пьесах житийного характера обычно отсутствует подлинное драматическое напряжение. Главный герой не является здесь носителем драматического действия: он лицо пассивное. Однако этот «недостаток» снимается активностью других персонажей пьесы Бедековича, обрисованных немногословно, но выразительно. Пьеса певелика по объему, действие происходит по «правилам» в течение одних суток, во дворе перед домом Текелина. На сцене редко находится более двух персонажей, реплики их кратки и быстро сменяют друг друга. Создается единое стремительное действие, насыщенное убеждающей, увлекающей речью. Кроме этого внешнего действия, выраженного в слове, в некоторых сценах можно уловить внутреннее действие, в современном его понимании: в некоторых сценах внутренних колебаний главного героя и особенно в сценах с Ливинией, где за благочестивой похвалой добродетелей Бернарда нет-нет да прорывается искреннее чувство. Лиризм речи Ливинии, дискуссионный пафос сцен убеждения и бытовой план сцен с Текелином и Робертом создают на протяжении пьесы эмоциональное и стилистическое разнообразие.

Пьеса Брезовачкого, напротив, растянута и многословна. Правда, драматургу удалось частично решить более сложную при этом сюжете проблему единства времени и места путем отсечения всех эпизодов, связанных по легенде с пребыванием Алексея в Эдессе. Однако сцены в доме Евфимиана разработаны со средневековой дотошностью. Явно затянута экспозиция: первый акт заканчивается тем, что Алексей узнает о готовящейся женитьбе и пост грустную песню о молодости, которую надо пожертвовать «пустой любви и обманчивости света»; второй акт тоже не приносит развития сюжета, он исполнен предчувствиями домашних плохого конца затеянной свадьбы. Третий и четвертый акты построены аналогично: в третьем домашние поочередно рассказывают свои плохие сны, а Фаворин — о поведении Алексея на свадебном пиру, в четвер-

тот — все сообщают о своих предчувствиях скорой встречи с ним, а их реплики перемежаются сообщениями Фаворина о нищем. Слово как главное средство драматического действия в позитивской школьной драме у Брезовачкого слабо выполняет драматическую функцию, остается на уровне декламации. Реплики персонажей пьесы Брезовачкого редко действенны: в основном они выражают настроения действующих лиц или несут какое-либо сообщение о событиях, происходящих за сценой. Злоупотребляет Брезовачки и репликами «а парте», отмечая их в ремарках, как «говорит про себя», «говорит дальше, будто его отец не слышит» или ставя слова персонажа в скобки.

Недостатки первой драмы Брезовачкого не должны заслонять особое значение этой пьесы как первого оригинального произведения кайкавской драматургии, хотя и в виде обработки традиционного религиозного сюжета. Правда, мнения об оригинальности этого произведения существуют прямо противоположные. На основании прямого указания автора в традиционном «прологе» («завете»), что сюжет взят из канонического латинского текста житий (*«Acta Sanktorum»*), одни считают, что это совершенно самостоятельное произведение⁴⁷, другие — что «это переработка или простой перевод»⁴⁸. Вопрос о возможном литературном источнике остается открытым до сих пор⁴⁹. В отличие от К. Бедековича — опытного профессора поэтики, ректора коллегии, работавшего в период подъема хорватского иезуитского театра (60—70-е годы XVIII в.), — Тито Брезовачки получил образование не у иезуитов, а у паулинов, у которых школьный театр был развит несравненно слабее. Его обучение проходило в годы, когда после кассации ордена иезуитов в традиции школьных спектаклей наступил перерыв (Брезовачки учился с 1773 по 1779 г. в монастыре паулинов в Лепо-

⁴⁷ *Vodnik B. Prilozi za povijest hrvatske književnosti.—Gradja za povijest književnosti hrvatske, knj. 9. Zagreb, 1920, s. 290.*

⁴⁸ *Andrić N. Izvori starih kajkavskih drama, s. 4.*

⁴⁹ Прослеживал судьбу легенды о св. Алексее в древней хорватской литературе, Х. Морович указывает на два спектакля (в 1750 и 1755 гг.) загребской иезуитской гимназии по пьесе *«Sanctus Aleksius domi exulans»*, однако текст пьесы не найден и поэтому сопоставить с ним пьесу Брезовачкого пока не представляется возможным. См.: *Morović H. Legenda o Aleksiju u starijoj hrvatskoj književnosti.—In: Gradja za povijest književnosti hrvatske, knj. 29. Zagreb, 1968, s. 476—478.*

главе), так что его знакомство со школьной сценой можно отнести лишь к годам пребывания в академии паулинов в Пеште (1779—1781). Школьная драма у венгерских паулинов переживала в этот период подъем и обновление благодаря проникновению в нее патриотических и демократических элементов, что несомненно оказало влияние на Брезовачкого если не в заимствовании сюжетов, то в пробуждении интереса к драматургическому творчеству⁵⁰. Получив место профессора в гимназии паулинов в Вараждине, Брезовачки руководил там и спектаклями. Для школьной сцены и был написан «Св. Алексей».

Религиозные сюжеты, как мы видим, преобладали в кайкавской школьной драме 70—80-х годов XVIII в., однако она медленно продвигалась по пути секуляризации своего содержания. Уже в пьесе Бедековича при всей безличности его библейско-средневековых персонажей вместе с бытовыми сценками, каких, впрочем, было немало и в школьной драме более раннего периода, намечается индивидуализация образов (диалоги между простоватым Текелином и житейски мудрым Робертом, непосредственность чувства Лизипии). Анахронично для житийного сюжета, но актуально для времени появления пьесы звучит первое упоминание в кайкавской драматической литературе о хорватском языке. Насмехаясь над Берпардом, который якобы слышал глас божий, Роберт спрашивает его: «А на каком языке он с тобой говорил — на греческом, французском, венгерском или, может быть, хорватском?».

Пьеса Брезовачкого целиком выдержана в бытовом плане. Исключены все фантастические элементы, которые встречаются в драматургических обработках сюжета о святом Алексее XVII в.; в его пьесе нет ни пеба, ни рая, ни ада, ни чудес от тела праведника, не слышен и «голос с небес» (об этом узнаем только из рассказа Евфимиана), нет ни священных лиц, ни аллегорических фигур. Бытовой план выступает здесь не контрастом к библейско-аллегорическому, как это было в произведениях средневекового церковного театра или в ранней школьной драме, а как единственная возможная среда для развертывания действия. На меткие бытовые зарисовки Брезовачкого в его первой пьесе обращали внимание уже первые

⁵⁰ Ratković M. Tituš Brezovački.— In: Djela Tituša Brezovačkoga, s. 228.

исследователи его творчества, видя в них зародыши таланта будущего комедиографа⁵¹.

Новые черты драматургии особенно отчетливо выступают в образе слуги Фаворина. В отличие от прочих персонажей, он один обрисовал правдиво, убедительно и полноценно. Диапазон его драматургических функций довольно велик и далеко не исчерпывается комедийными ситуациями, как, например, эпизод с бочкой, в которой он нашел Алексея и доставил его к отцу (II д., явл. 11), или сцена с обыгрыванием имени Форбуша (III д., явл. 11). Будучи исполнителем воли других, гораздо более пассивных персонажей Фаворин своим сметливым и практичным умом становится наиболее действующим лицом пьесы: он посредничает между Алексеем и его родственниками, первый встречает в доме новых действующих лиц, сообщает о важнейших событиях, не происходящих на сцене, и, наконец, завершает какой-нибудь своей септеницией или репликой «в сторону» важнейшие сцены, означающие поворот действия.

Принимая на себя, таким образом, роль резонера современной драмы, Фаворин отходит от традиционного образа слуги барочной драмы, создающего обычно гротесковый или фарсовый план действия. Но, поверяя Фаворину роль резонера, драматург вкладывает в его уста и старые и новые идеи. Так, Фаворин рассуждает и на распространенный барочный мотив о «суете сует»: «Такова коварная обманчивость света: с тем, пышному и гласному венчанию которого радовался пылче весь Рим, приходит теперь вместе с родителями расставаться горько и неожиданно. Так же вот, в один день человек может сделаться всесильным и всеми почитаемым, а завтра встретиться с насмешками и пождой в самом необходимом» (III д., явл. 5). И он же о той же самой «обманчивости света» рассуждает как человек просвещенного XVIII в.: «Что поделашь, так устроен мир; люди думают одно, говорят другое, а делают третье» (II д., явл. 11). В одном лице говорит и проповедник-моралист и моралист-просветитель.

В образе слуги Фаворина сочетаются патуралистические-бытовые черты «пизовых» персонажей средневековой

⁵¹ *Vodnik B. Prilozi za povijest hrvatske književnosti*, s. 290,

драмы и черты паходчивых слуг из комедий просветителей. «Ни о чем другом я не слышу, как о работе: сделай то, беги сюда, привнеси то, беги за тем. Верчусь, как в колесе», — говорит этот немного неуклюжий кайкавский «родственник» Фигаро (II д., явл. 12). Вместо пышных барочных сцен свадебного пира, с множеством натуралистических деталей, какие были бы в пьесе о св. Алексее в XVII в., мы слышим ворчливые, а порой и дерзкие реплики слуги, чувствующего свое внутреннее превосходство над господами: «Целый день туда-сюда бегаю... Хуже всего слугам, когда господа пируют»; «Не беспокойтесь, хозяин. Гости никогда не упустят случая ни повеселиться вволю, ни брюха набить» (III д., явл. 2). Наконец, в характерный для барокко мотив о равенстве людей перед богом (как вариация идеи *vanitas*) вплетается в устах Фаворина мечта о социальном равенстве: «Кто знает, может, несчастье со счастьем тоже меняется, и тот, кого сейчас все президают и кто сам себе противен, приобретет завтра всеобщий почет и уважение? Если так, то и мне можно надеяться, что я когда-нибудь переменю свое положение и, будучи приученным только прислуживать, тоже смогу барствовать и другим приказывать» (III д., явл. 5).

Таким образом, в силу крайне пеблагоприятных исторических условий и, в частности, сильной традиции латинизма в общественной жизни и литературе северной Хорватии развитие театра и драматургии на кайкавском диалекте происходило здесь замедленными темпами. Лишь в самом конце деятельности иезуитов и паулинов на школьной сцене северной Хорватии утверждается трехактная, четырехактная и пятиактная драма на кайкавском диалекте, завершающая собой длительный период постановки диалогов, декламаций и пебольших пьесок «на случай». Несмотря на долгую историю развития школьного театра в Хорватии (как мы видели, с начала XVII в.), первые опыты кайкавской драматургии осуществляются в рамках наиболее архаичного жанра. Задача отражения на школьной сцене современной жизни будет поставлена на следующем этапе.

После двадцатилетнего перерыва в Загребе возобновились школьные спектакли на кайкавском наречии, которые на этот раз устраивались в католической семинарии с 1791 по 1811 г., а затем с 1826 по 1834 г.

Новый этап развития хорватского школьного театра падает на период Просвещения и подготовки национального Возрождения 1790—1834 гг.⁵² Предшествующее десятилетие принесло ряд важных реформ в хорватской общественной жизни, которые способствовали ускорению экономического развития Хорватии, но повлекли в то же самое время и усиление национального гнета. Так, вслед за патентом о веротерпимости и упразднением монастырей (1781), который коснулся многих деятелей кайкавской литературы из ряда духовенства (в том числе и Тито Брезовачкого), последовал указ о введении немецкого языка в качестве официального (1784), после чего началась усиленная германизация и хорватских и венгерских областей. С другой стороны, с 1790 г. было приписано постановление об изучении в хорватских землях венгерского языка спачала в качестве необязательного предмета, а с 1827 г.— обязательного. Под угрозой германизации и мадьяризации значительная часть хорватского дворянства и духовенства держалась традиционного латинского языка. В борьбе против национального угнетения зарождалось национальное самосознание. Было предпринято несколько попыток, правда неудачных, в деле организации национальных учреждений (университета, газеты на хорватском языке, народного музея), появился ряд брошюр в защиту хорватского языка.

В этих условиях особое значение приобретает возобновление школьных спектаклей на кайкавском диалекте. Сдвиги в хорватском общественном сознании 1790—1834 гг. не могли коренным образом изменить сам характер школьного театра как театра закрытого, непрофессионального и ограниченного условиями религиозных требований, однако они не могли не отразиться на его деятельности.

⁵² В определении верхней границы этого периода среди хорватских историков есть колебания. Дж. Шурмин заканчивает его 1836 годом, когда в газете Л. Гая была введена новая орфография. См.: *Surmin D. Hrvatski preporod*, knj. 1. Zagreb, 1903. Ф. Фашев устанавливает в качестве копечной даты 1832 г., когда появилось два важнейших документа хорватского национального Возрождения («Гений отечества» И. Деркоса и «Диссертация» Я. Драшковича).— *Fancev F. Dokumenti za naše podrijecklo hrvatskoga preporoda (1790—1832)*.— In: *Gradja za povijest književnosti hrvatske*, knj. XII. Zagreb, 1933.

Важным повышением школьного театра на рубеже XVIII—XIX вв. становится регулярность спектаклей на кайкавском диалекте. Представления в семинарии устраивались в течение указанного времени почти ежегодно в течение трех последних дней масленицы (один, два, три спектакля в год, за исключением 1806 г., о котором нет сведений) и вместо латыни шли на живых языках — немецком и хорватском (кайкавское наречие). Таким образом, по крайней мере один спектакль в год был хорватским. В редкие годы (как, например, 1794 г.) все три спектакля шли на диалекте.

Школьный театр возобновил свою работу, обратившись к давней традиции устройства парадигрических действ, которые, как мы видели, занимали важное место в его репертуаре XVII — первой половине XVIII в. Первый спектакль состоялся в 1791 г. по пьесе известного впоследствии кайкавского писателя и поборника кайкавской литературы Томо Миклоушича (1767—1833) в честь ректора загребской гимназии Матти Ашпергера в день св. Матфея. Это пасторально-мифологическая пьеса, в которой действуют античные боги и идеализированные настухи; в образе одного из них выведен и достославный именинник. По ходу пьесы исполнялись песни, возможно, в сопровождении музыкальных инструментов.

Этот жанр, сохраняющий черты позднебарочной мелодрамы, стоит особняком в репертуаре семинаристов. Ми- фологические образы и аллегорические фигуры появляются на их сцене чрезвычайно редко. Второй спектакль такого рода состоялся лишь в 1822 г. по случаю присоединения к империи Габсбургов хорватской территории за р. Савой, освобожденной от турок. Пьеса исполнялась на немецком языке, по принадлежит тому же Т. Миклоушичу, который сам перевел ее на хорватский и издал в том же году⁵³. Предполагается, что «Хижина у Савы, или Любовь за любовь» — не оригинальное его сочинение, а переработка пьесы А. Иффланда «Любовь за любовь» (1800)⁵⁴. В аллегорическом прологе в образе вил предстают «Ремесло», «Торговля» и «Хозяйство» Хорватии, которые спачала скорбят, а потом радуются воссоединению хорватских земель. «Живая картина» в конце пролога

⁵³ Mikloušić T. Huta pri Savi ili ljubav za ljubav. Igrokaz narodni vu dvojem speljivanju. Zagreb, 1822.

⁵⁴ Gudel V. Stare kajkavske drame. Zagreb, 1900, s. 17.

представляет апофеоз императора Франца I. В самой пьесе в идеалистических тонах обыгрывается эпизод посещения австрийским главнокомандующим бедной крестьянской хижиной на другом берегу Савы.

Расцвет школьного театра на рубеже XVIII—XIX вв. происходит в период появления в хорватской культурной жизни нового фактора — профессионального светского театра. Бродячие австрийские труппы играли (на немецком языке) на различных временных площадках Загреба с 1780 г.⁵⁵, пока постоянная сцена не была устроена во дворце Амаде⁵⁶. Так называемый «Театр Амаде» служил постоянной сценой для гастролирующих австрийских трупп с 1797 по 1834 г.

Таким образом, в одни и те же годы в северной Хорватии (а практически речь идет о Загребе как единственном городе с постоянным театром) сложилось два совершенно различных типа театральной культуры. Светское профессиональное искусство было представлено шоузычными труппами, а театр на кайкавском диалекте существовал в архаичных формах, не отвечавших духу и потребностям нового времени. Взаимодействие между этими типами театра могло быть только односторонним, т. е. возможно было только воздействие светского театра на школьный.

Сохраняя специфику исполнения, зрительского состава и своей, в первую очередь воспитательной функции, школьный театр приспосабливается к современному театральному искусству главным образом по линии репертуара. Несомненно под влиянием светского театра на сцене семинарии не было сделано ни единой попытки возродить религиозную (т. е. церковную или агиографическую) драму. За весь период 1791—1834 гг. в семинарии шли пьесы исключительно светского содержания. Более того, семинарская сцена непосредственно заимствовала пьесы из репертуара той или иной гастролирующей труппы,

⁵⁵ Cindrić P. Hrvatski i srpski teatar, s. 41.

⁵⁶ Среди других культурных начинаний периода 1790—1834 гг. находится и обращение хорватского дворяншина Игњата Магдаленича к властям с просьбой разрешить перестроить для театра здание бывшего женского монастыря в Загребе. Публикация Ф. Фацева.—*Fancev F. Barun I. Magdalenić i kazalište u Zagrebu.*—In: Gradja za povijest književnosti hrvatske, knj. XIII. Zagreb, 1938, s. 313—314.

ставя их на немецком языке или в переводах на кайкавский, а иногда и параллельно.

В результате тщательного изучения кайкавских рукописных драм конца XVIII — начала XIX в. было установлено, что подавляющее большинство их является переработками пьес австрийских и немецких авторов последней трети XVIII в. Больше всего переводили и ставили А. Коцебу (6 драм), А. Иффлапда (3), К. Эккартсгаузена (2—3) и далее (по одной пьесе) А. фон Брюля, Ф. Готтера, К. Нагеля, К. Г. Шписа, К. Мейсля⁵⁷.

Под влиянием светского театра на сцене семинарии утвердилась мещанская драма, которая была важным шагом вперед в развитии театра на пародном языке. В отличие от религиозного репертуара эта драматургия была современна и близка мироощущению зрителей школьного театра, обращала внимание на недостатки тогдашнего общества. Так, в первой пьесе этой репертуарной группы — «Правденич и Поштеннич, или Так иногда бывает в деревне» по К. Эккартсгаузену — осуждались несправедливые и корыстолюбивые судьи. Эта тема была весьма актуальной для консервативных судейских порядков феодальной Хорватии. Пьеса была очень популярна, кроме премьеры в 1792 г., имела репризы в 1794 и 1804 гг. В пьесе «Плевелы в пшенице» (пост. 1794 г., тоже по Эккартсгаузену) проповедовалась веротерпимость — в духе тогдашних реформ. Верность долгу прославлялась в пьесах «Генерал Витезович» (пост. 1793 г., по К. Г. Шпису), «Сенатор» (пост. 1794 г., по А. фон Брюлю), «Долг службы» (пост. 1798 г., по Иффлапду) и т. д.

Необходимо обратить внимание на некоторые моменты, касающиеся самого характера переработки произведений из других литератур — принципиально иного, чем сходный процесс вольных переводов и переделок, например, на стадии зарождения национальных театров. Переработка для школьной сцены не ограничивалась только перенесением места действия в хорватские города (чаще всего Загреб и Вараджип) и переименованием персонажей. Исходя из особо важных для школьного театра дидактических задач, авторы кайкавских текстов обрабатывали имена персонажей таким образом, чтобы еще силь-

⁵⁷ Andrić N. Izvori starih kajkavskih drama.— Rad JAZU, knj. 146, Zagreb, 1901.

пее оттенить одной чертой его характер и яснее выразить «мораль». Значащие имена и фамилии переводили точно с немецкого, создавая кальки, а в тех случаях, когда имена в немецком оригинале не имели парицательного оттенка, он им в хорватском тексте придавался. Поскольку действующие лица мещанской драмы четко делились на положительных и отрицательных, на добродетельных и порочных, то этот принцип последовательно проводился и в их именах: на одной стороне оказывались правдивчи (от слова «правда», которое означает в хорватском языке не только «истину», но и «справедливость»), ионтиччи (от слова «поштеп» — «честный»), добретичи, драговичи, послевовичи (от слова «посао» — «дело», «работа», т. е. «трудолюбивый»), а на другой — камепяки, честолюбичи, черпяковичи, лисьяки и им подобные. Несмотря на то что аллегория сравнительно мало применялась в хорватском школьном театре, эти имена свидетельствуют о длительном сохранении аллегорического мышления, в целом присущего барокко. Это не что иное, как реликты персонификаций, распространенных на школьной сцене XVII—XVIII вв.

Однако главный путь, которого не миновал ни один кайкавский автор конца XVIII—начала XIX в. при переработке чужих пьес, — это обязательное превращение женских персонажей в мужские. В школьной драме предшествующего периода этого не требовалось, поскольку у иезуитов женские роли сохранялись и исполнялись юношами. Так, на режиссерском экземпляре первого издания «Лизимакуша» рядом с действующими лицами стоят имена исполнителей и среди них Игнац Зибенег в роли Арсипон⁵⁸. Одна женская роль есть и в пьесе К. Бедековича (Ливия), которая сохранилась в кайкавском переводе Й. Врачана только потому, что он не предизванился для сцены (в 1815 г. школьных спектаклей в Загребе не было). В первой пьесе Т. Брезовачкого имеются две женские роли (матери и невесты). В семинарском театре женские роли не допускались. В процессе переделок был выработан ряд характерных приемов: роли женщин переделывались в роли старых друзей, родственников, сыновей, племянников, любовная интрига либо переводилась в пересказ, либо заменялась какой-то склонностью (па-

⁵⁸ Andrić N. Izvori starih kajkavskih drama, s. 4.

пример, в пьесе «Сенатор» страстное стремление юноши к воинскому званию, которое пугало его на сопротивление отца). Поэтому степень оригинальности того или иного кайкавского автора легче всего проследить именно на этих моментах: поскольку ему удалось перестроить интригу и создать новые образы.

Интересно отметить, что такой подход сохранялся и по отношению к известным произведениям европейской драматургии, где авторство было выражено сильнее и обычно указывалось самими кайкавскими переводчиками, в отличие от бесчисленного количества почти безымянных пьес второразрядного репертуара. Так, пьесы А. Коцебу «Попугай» и «Непависть к людям и раскаяние», поставленные соответственно в 1797 и 1800 г., появились впервые на хорватском языке в характерной семинарской переделке. Любовь Амалии к Георгу замечена усыновлением молодого Благозубича (от слов «потерять состояние») богатым бездетным Господаровичем (от слова «господарство» — «хозяйство», «имение»). Во второй пьесе на месте раскаявшейся жены — пблагодарный мот-сын. Таким образом, еще более усиливается патетичность мещанско-драмы, которая подчеркивается и значащими именами и характерным дидактическим дополнением пазвания: первая пьеса в кайкавском варианте звучит как «Попугай, или Добротель», которая даже непременно приносит благо, а вторая — как «Непависть к людям и раскаяние детей». Эти звонкие названия паводят некоторых исследователей на мысль, что эти пьесы переделывались не с оригинала, а с уже готовой переделки для какой-нибудь пемецкой школьной сцены⁵⁹.

Влияние австрийской и пемецкой драматургии на кайкавскую драму, таким образом, было определяющим. Отзвуки других литератур, скажем романских, в кайкавской драме чрезвычайно редки. Такова популярная пьеса семинарского театра «Дела барона Тамбурано» (ставилась в 1802, 1807, 1831 и 1834 гг.) — комедия в 3 действиях, автор и источник которой неизвестны⁶⁰.

Действие комедии происходит в Дубровнике (Рагуза упоминается не раз в тексте пьесы и указана самим автором как место действия), что довольно необычно для

⁵⁹ Andrić N. Izvori starih kajkavskih drama, s. 29—31.

⁶⁰ Cini barona Tamburlano.— In: Gradja za povijest književnosti hrvatske, knj. XV. Zagreb, 1940.

школьного театра северной Хорватии: здесь дубровицкая драматургия не была известна. Некоторые реалии указывают на хорошее знание автором законов и обычая дубровицкой республики. «Фишкал» Вртирец («вертихвост») описывает старому барону Тамбурлано выгоды положения посланика в Константиноне: «У всех наших купцов есть лавки в Царьграде, и сами они там товары закупают. Поэтому протекция нашего посланика там им просто необходима. То один что-нибудь приподнесет, то другой — всегда какая-нибудь выгода будет, даже если для этого купца ничего и не сделаешь» (I д., явл. 1). Молодой племянник Тамбурлано пытается отговорить старика, тоже ссылаясь на дубровицкие обычай: такие должности дают только аристократам.

Пьеса представляет собой контаминацию двух тем: очень распространенного в школьной драме мотива мотовства и темы «мещанина во дворянстве». В ожидании, пока его изберут послаником в Царьград, старый барон Тамбурлано растрачивает свое состояние, стремясь жить на широкую ногу: требует от слуг, чтобы его называли «ваше превосходительство», велит выдрать из огорода все овощи и посадить там декоративные кустарники, заказывает новую карету, мебель, ливреи, разучивает поклоны и обращение с высокими гостями. Герой и оказывается дважды: лицемерием состояния за мотовство (это ремесло подсказано многочисленными правоучительными пьесами немецкого репертуара) и разыгрыванием его тиеславных амбиций по методу мольеровской комедии (сцена посвящения старика в «великие маомузи» племянником и его приятелями, переодетыми в турецкое платье).

Осмеяние разбогатевшего буржуа, который тяпается за аристократическими манерами, несомненно, павеяно комедией Мольера, так что пьесу «Дела барона Тумбурлано» можно считать первым отражением на хорватской почве творчества великого французского драматурга⁶¹. Однако маловероятно, что кайкавские авторы имели перед собой в качестве образца оригинальное произведение Мольера. Неоднократное упоминание в тексте Рагузы позволяет предполагать дубровицкое происхождение источника кайкавской драмы, тем более что драматургия

⁶¹ Fancev F. Dva igrokaza hrvatske kajkavske dramatike iz početka XIX vijeka.— In: Gradja za povijest književnosti hrvatske, knj. XV, s. 218.

Дубровника XVIII в., как показывают недавние публикации, была необычайно богата всевозможными переделками мольеровских комедий⁶². Тема «мещапши во дворянстве», понятная для аристократического Дубровника, в котором третье сословие только начало добиваться некоторых прав лишь в XVIII в., была не так характерна для более скромного чиновничего Загреба. Последнее может подтвердить и одноактный вариант этой пьесы с красноречивым названием «Барон Тамбуранович, или Пример безрассудного мотовства»⁶³. В этом тексте, написанном в 1825 г. и поставленном во второй период работы семипарского театра, исключены как раз все эпизоды, связанные с мольеровской темой, и оставлены только «примеры мотовства».

В сочетании с дидактической направленностью школьной драмы и некоторыми типажами мещапской драмы (например, плутоватый стряпчий Вртирец) пьеса «Дела барона Тамбурано» дает первый пример кайкавской комедии, впитавшей многовековой опыт европейской комедиографии. Благодаря влиянию Мольера в ней появляются первые зачатки комедии характеров. Образом главного героя, подчиненного одной страсти, эта комедия отличается от остального репертуара семипарского театра. Однако больше всего комедиографических приемов взято из дубровницкой и итальянской комедии. На месте Тамбурано нетрудно представить одураченного старика из репес-сапских комедий (только вместо скучного или влюбленного здесь — мот). Из традиционного арсенала комедии дель-арте идут многие фарсовые элементы в облике старого Тамбурано и буффонада (старый барон и дворецкий, разучивая поклоны, стукаются лбами). Другие произведения школьного репертуара этих элементов лишены.

Второй период работы семипарского театра (1825—1834 гг.) отличается значительно меньшей активностью. Резко падает количество спектаклей и ставятся в основном старые пьесы из репертуара конца XVIII—начала XIX в. Так, наряду с новой редакцией «Тамбурано», поставленной в 1826 г., идет и первый трехактный вариант (в 1831 и 1833 гг.), «Сенатор» (реприза в 1832 г.), а из

⁶² См.: Dubrovačke prerađbe Molièreovih komedija, knj. I—II. Zagreb, 1972—1973.

⁶³ Baron Tamburlanović ili pelda nerazumnoga potrošljivca.— In: Gradja za povijest književnosti hrvatske, knj. 1. Zagreb, 1897.

новых пьес — несколько традиционных переделок А. Коцебу («Вранович, или Ревность из-за туфель», 1825). Это говорит о том, что за последнее десятилетие до национального Возрождения школьный театр постепенно потерял то значение, которое имел еще в начале XIX в., перерабатывая для своей публики произведения современной светской драматургии. Характерно, что даже в самый плодотворный — первый — период работы школьного театра кайкавские драматурги — профессора семинарии не создали ни одного оригинального произведения. Более того, когда в школьной драматургии стали появляться новые, просветительские, идеи, семинарская сцена упорно игнорировала такие произведения.

Особое место в развитии школьного театра северной Хорватии начала XIX в. занимает драматургия Т. Брезовачского. После упразднения ордена иезуитов в 1786 г. Брезовачки занимал ряд небольших церковных должностей па периферии, пока не получил в 1780 г. места в Загребе⁶⁴.

За годы, прошедшие со времени появления его первой пьесы, существенно изменилось мировоззрение Брезовачского. Оставаясь по-прежнему в клерикальной среде, Брезовачки в последние годы своей жизни тяготился ее условностями и обязанностями своего сана. Драгоценным свидетельством духовного развития Т. Брезовачского служит его официальная характеристика: «уклоняется от своих служебных обязанностей, предпочитает мирские обычаи церковным, более того, больше любит бродить, чем заниматься духовными делами... слишком быстро служит мессу, часто ходит по городу в коротком платье, т. е. без рясы... не присутствует там, где должен быть, а посещает публичные театральные представления»⁶⁵. Стремление Брезовачского к мирской жизни, страстная любовь к театру, которую не могли сломить требования сана, многочисленные долги, связанные с изданием произведений⁶⁶, показывают, как труден был путь писателя к профессионализму.

В последние годы жизни Брезовачким были написаны две комедии: «Матьяш — чародей-ученик» и «Диогенеш,

⁶⁴ Ratković M. Tituš Brezovački, s. 235.

⁶⁵ Из отчета загребского каноника М. Рафал, инспектировавшего приход Т. Брезовачского в 1801 г.: *Vodnik B. Prilozi za povijest hrvatske književnosti*.— Gradja..., knj. 9. Zagreb, 1920, s. 288.

⁶⁶ Djela Tituša Brezovačkoga.— Prilozi, XL, s. 283.

или Слуга двух потерянных братьев». «Матьяш» был поставлен на школьной сцене в 1804 г. (и в том же году издан), по пе в семинарии, а в Дворянском конвикте, открытом в 1796 г. для детей поместных дворян. Спектакли в конвикте имели тот же характер, что и в семинарии, но не имели устойчивой традиции: кроме «Матьяша», известен лишь еще один спектакль («Ненависть между братьями», 1802, по пьесе Л. Коцебу, которая шла перед этим в семинарии). Вторая комедия, созданная вскоре после первой, затерялась среди рукописных школьных драм и была издана в 1823 г. «в новой редакции» Т. Миклоушичем. Пьеса была поставлена лишь в 1925 г.— столетие спустя— на профессиональной сцене.

Среди многочисленных безымянных произведений семинарского театра пьесы Брезовачкого, хотя они и созданы по канонам школьной драмы, выделяются сильным авторским началом, которое проявилось, в частности, и в его стремлении издать свои пьесы, невзирая на трудности. Высказывались предположения о возможных источниках произведений Брезовачкого. Так, образ Матьяша обнаруживает ряд общих черт с персонажем племецкой школьной драмы Л. Гофмана «Сельский священик» (1789), в то время как кайкавский вариант этой пьесы — «Наказание блудности, учительное сельским священиком» (пост. в семинарии в 1807 г.) заимствует уже некоторые сцены из «Матьяша-чародея»⁶⁷. В связи с «Диогенешем» обычно упоминается позитанская школьная драма на латинском языке «Слуга двух господ», поставленная в загребской коллегии в 1722 г.⁶⁸ Необычное для кайкавцев имя одного из главных героев — Герменигильд — позволяет соотнести эту пьесу с произведением известного французского иезуита И. Коссене; в его пьесе «Герменигильд» также идет речь о двух братьях, правда не потерявших друг друга, но разлученных кознями мачехи⁶⁹. Вероятно, этот ряд совпадений можно продолжить. Но откуда бы ни был взят основной мотив, эти произведения являются глу-

⁶⁷ Наиболее компетентные авторы ссылаются в своих опубликованных работах на диссертацию О. Шојат «Хорватская кайкавская драма» (1938), где проведено подробное сравнение указанных пьес.— *Fancev F. Dva igrokaza..., s. 206—208; Batušić Sl. Komediografija Tituša Brezovačkoga.— In: Djela T. Brezovačkoga, s. XXV.*

⁶⁸ *Batušić Sl. Komediografija Tituša Brezovačkoga, s. XXIX.*

⁶⁹ См.: Резанов В. И. Экскурсе в область театра иезуитов, с. 55—57.

боко оригинальными творениями кайкавского драматурга, доказательством чего является их необычайный сценический успех в новое время⁷⁰.

Комедиография Брезовачкого типологически представляет собой переход от кайкавской школьной драмы XVIII в. к драматургии нового времени. Она отражает противоречия тогдашней общественной жизни Хорватии, в которой новые веяния (идеи Просвещения и зарождение национального самосознания) наталкивались на долго сохранившиеся феодальные институты. Восприятие новых идей в искусстве тормозилось клерикальным воспитанием подавляющей части тогдашней кайкавской интеллигенции. Художественное мышление существовало здесь еще в формах позднего барокко, в частности его школьного варианта.

С просветительских позиций обличает Брезовачки пороки феодальной Хорватии, и прежде всего суеверие как духовное наследие феодальной эпохи. Он подвергает осмеянию этот порок у разлпичных сословий — и у ремесленников (сапожник Смолко верит в черта и заколдованный круг), и у дворян (дворянин Югович верит в волшебную траву, которая может человека сделать певидимым). Оба — и сапожник, и дворянин — паказаны одипаково: первый — избит, второй — оплеван.

Объектом критики становятся и сословные пороки: у ремесленников — воровство (каждый третий крецер у скорняка Вуксана добыт жульничеством, а сапожник Смолко создал себе «первоначальный капитал» путем кражи), у дворян — праздность. Последние не заслуживают у автора ни единого доброго слова. Писатель с симпатией описывает двух забитых христиан в корчме, паблодавших, как дворяне (Югович и его приятели) ставят на карту та-

⁷⁰ «Матијаш-чародеј» ставился после периода иллиризма полупрофессиональными труппами в 1849 и 1857 гг., а с возникновением Хорватского национального театра ставился на хорватском литературном языке с 1882 по 1900 г. и на кайкавском диалекте — в 1916 г. Лучшая кайкавская постановка «Матијаша-чародеј» принадлежит хорватскому режиссеру, актеру и драматургу Тито Строцци (1929, затем в 1946—1948 гг.). «Диогенеш» был впервые поставлен в Хорватском национальном театре Б. Гавеллой в сотрудничестве с художником Л. Бабичем в 1925 г., был в репертуаре театра до 1930 г., затем обновлен в 1939 и 1948 гг. К творчеству Т. Брезовачкого обращались лучшие хорватские режиссеры. Подробнее о сценической истории его пьес см.: *Batušić Sl. Komedijografija Tituša Brezovačkoga*, s. XLII—XLIV.

кую сумму, которая составляет их годовой доход. Он готов простить Смолко и Вуксану их невежество и воровство, а Вуксан становится союзником автора в осуждении дворянских привилегий: «Благородное происхождение,— говорит он,— пустой звук, ибо оно не кормит и не одевает человека». Польза отечеству — вот что требуется от дворянского сословия, призванного давать на службу образованных и ревностных людей. Брезовачки обрушивается также на передивых и непослушных учеников, от которых и в дальнейшем не видно никакой выгоды: едва начав службу, молодые дворяне спешат бросить ее и переселиться в свои имения, где проводят время в шумных пирах, верховой езде да охоте.

В представителях дворянского сословия воплощены и повседневные пороки: пристрастие к балам, вечеринкам, театральным развлечениям, картам, а ремесленники становятся носителями патриархальной морали. Смолко говорит о добрых старых временах, когда люди «тратили за год не более 250 граммов кофе и половину того сахара, зато меда и старого вина было вдоволь». Противопоставляя нынешнему свету «старых хорватов», он рисует народный идеал человека, по идеал, отпесенный в прошлое: «Люди тогда были бодрые, свежие, здоровые и сильные, как львы». Идеализация прошлого особенно ярко выступает в сценариях Вуксана, протестующего против новой, модной одежды: он предлагает сохранить национальный костюм.

С развитием действия Вуксан все больше берет на себя роль резонера, затрагивая темы, характерные для просветительской литературы, однако становится все более консервативным и непримиримым. Так, простираясь рассуждая о людях «ученых», «только просвещенных» и «совсем невежественных», он отдает предпочтение не только первым, но и последним, осуждая поверхностную просвещенность, но с довольно патриархальных и клерикальных позиций: «просвещенные своевольцы — в большинстве своем безбожники: о душе своей не заботятся, из заповедей боязливых дурака валяют, поста, как собаки, не соблюдают и порядочного слова, как разбойники, не скажут».

Таким образом, некоторые просветительские устремления Брезовачко выражают себя в традиционных формах дидактической школьной драмы. Сами «примеры», выводимые в пьесе, говорят о том, чего не следует делать

(красть, играть в карты, верить в чертей и пр.). Плохие поступки наказываются действием, которое подстраивает Матьяш (обыгрывает пытающихся его обмануть игроков, за любопытство и жадность Смолко дважды избивают и т. д.). О том, что хорошо, а что плохо, говорит Матьяш, сначала указывая на недостаток, потом наказывая его, потом выводя «урок». Более того, дидактичность выражена у Брезовачкого сильнее, чем в других пьесах школьного театра благодаря развернутым, часто отвлеченным рассуждениям Вуксана и дважды выражена в прологе. В традиционном «заветке» высказана основная мораль пьесы: «Хорошие науки — основа как личного, так и общего блага, ибо с ними человек может и собой управлять, и ближних своих вести, и от зла к добру обратить», а в «Предисловии к благосклонному читателю» — повой форме, обвязанной уже развитию светской художественной литературы, — указан и метод, каким можно добиться исправления нравов: с помощью письма, с помощью театра, где сочетается «полезное с приятным и смешным». Наконец, в финале пьесы Матьяш извлекает мораль из всего показанного: «К какому средству прибегнешь, такую награду и получишь».

«Матьяш-чародей» — первая оригинальная хайкаанская комедия, она насыщена яркими жаргонными сценками реальной жизни. Из «непутых» реалий персонажей мы многое узнаем о быте и нравах жителей Загреба и его окрестностей начала XIX в. Так, оказывается, в конце XVIII в. обычным явлением в городе были шумные, за полночь диспуты школяков и озорные проделки, мы слышим старые названия улиц, площадей, трактирков. Живо представляем себе обычный крестьянский обед, который выпосит Смолко: сыр с чесноком и стакан доброго старого вина. Мы знакомимся со склоняющими изделиями Вуксана, а щеголь Юович подробно рассказывает, какие модные сапожки он хотел бы иметь: с длинным узким носком, прошитые спицами и чтобы плотно сидели на ноге. Узнаем, как развлекаются дворяне в городе (балы, билльярд, карты и модное платье) и как — поместное дворянство (охота, верховая езда, гости), как воспитывают бургундских дочерей: дочь Вуксана три года ходила к монашкам, где научилась вязать, шить, вышивать шелком сердце, «чтобы в нем еще три вышито было», писать «совсем хорошо», по читать, правда, «с трудом».

Однако было бы напрасно искать в этой комедии характеры. Не имея за собой никакого другого опыта, кроме дидактической школьной драмы, кайкавская комедия не смогла сразу воспринять тот тип комедии, который установился в европейском театре со временем Мольера. Комедия Брезовачкого больше, чем все переделки семинарской сцены, сохраняет черты барокко. При всем бытовом окружении ее персонажи пасквиль условны, представляя даже не одну какую-либо черту характера или страсть, но являясь олицетворением, персонификацией порока. Порок спачала называется, потом его иллюстрирует какой-либо персонаж, который чаще всего несет на себе обобщенный образ своего сословия. Целям создания максимального обобщенного образа служат имена и фамилии персонажей, в которых раскрывается или их происхождение или род занятий: скорняк Вуксан (от слова «вук» — «волк», т. е. один из видов материала, с которым тот работает), Смолко — от слова «смола», которой он пользуется в сапожном деле, Югович — возможно, указывает на его южное, приморское происхождение, где особенно сохраняется тип светского, жизнерадостного аристократа; фамилии его приятелей — Веселкович, Писарович — говорят сами за себя. В именах и «морали» пьесы особенно чувствуется связь комедии Брезовачкого со школьной семинарской драмой.

Индивидуализация образов с помощью языка своеобразно решена драматургом с помощью различных пластов кайкавского наречия: литературного кайкавского языка (язык проповеднической и другой «высокой» литературы) — для характеристики людей «ученых» (Матьяш), городского загребского жаргона с примесью пемецких слов — для характеристики людей полупросвещенных (Югович и его компания) и различные местные варианты кайкавского диалекта — речь крестьян в корчме⁷¹. Точно так же, т. е. как стилистическое средство, употребляются и штокавские формы (не только лексемы, но и штокавский порядок слов в кайкавской речи). Брезовачки широко пользуется всем богатством языка: «многоязычием» (латинские, пемецкие слова — оригинальные и исковер-

⁷¹ Интересный стилистический и лингвистический анализ языка этой комедии находим в ст.: *Vončina J. Jezično grabancijaštvo Tita Brezovačkoga*. — Umjetnost riječi, 1971, br. 3.

капные, различные диалекты), обилием синонимов (для выражения «избить» в пьесе находится более 25 выражений)⁷², синтаксической свободой, смешением стилей.

Язык составляет главный источник комического эффекта в этой пьесе Брезовачкого. С ней кайкавское наречие как бы открыло для себя наиболее благодатную почву. Кайкавская комедия продолжает уверенно развиваться вплоть до нашего времени. Наряду с богатым, развитым специфическим языком Брезовачки не чурается и грубоватых фарсовых приемов, которые, вероятно, хорошо воспринимались школьной аудиторией: потасовка слуг Смолко из-за депег, оплевывание «невидимого» Юговича Вуксаном⁷³, двукратное избиение Смолко (раз за сцепой «чертом», второй раз — в мешке — Юговичем). Классицистские приемы «штилей» в речи персонажей, таким образом, сочетаются с характерными приемами комедии дель-арте и средневековым фарсом (в начале пьесы шутливый диалог Смолко и Вуксана под трупом повесившейся на группе жены Смолко).

Барочный характер комедии особенно наглядно проявляется в ее фантастических картинах и явлениях. Разоблачая невежество и суеверие, Матьяш, представляясь человеком ученым и желающим других научить, использует для паказания те же средства, как бы «клип клином вышибая». Так, услышав от Смолко, что тот падается выпросить у черта депег, устраивает ему эту встречу, так же как и Юговичу с волшебной травой. Однако паряду с этим комедийным обыгрыванием всякого рода «чертовщины» и чудес в пьесе есть и значительный фантастический пласт. Матьяш, оправдывая свое название «грабаницяш-чародей», действительно открывает тайны Смолко и Вуксана о кражах и обмане, которых опознать никак не мог. В третьем действии он «обманывает обманщиков», обыгрывая их в карты чудодейственным способом, затем показывает настоящие чудеса. Брезовачки использует распространенный прием барочной поэтики, придавая конкретное, изобразительное выражение метафоре. Стоит только Юговичу произнести «Лучше, как ослу, траву есть, чем без хорошего жалованья отечеству служить», как у него вырастает ослиная голова. У Веселовича после слов: «Я

⁷² *Batušić Sl. Komedijografija Tituša Brezovačkogà*, s. XXXVIII.

⁷³ С. Батушич насчитал их 17.— *Batušić Sl. Komedijografija Tituša Brezovačkogà*, s. XXIII.

лучше хряком стапу, чем годами бегать, как собака, за 50 или 100 форинтов», — вырастает свиная голова. У Коприповича, который выучился, а служить не хочет, вырастает огромный нос, чтобы всегда помнил, с каким трудом его родители выучили. У Писаровича лицо чернеет, потому что его жульничество в служебных делах чернит его совесть («образ» — на штокавском означает и «совесть», и «честь», и «щеку»). Наконец, когда вся компания хочет поймать и избить Матяша, он превращается в мертвца. Смешение обильных патуралистически-бытовых деталей и сказочного, «чудесного» элемента придает пьесе яркий барочный колорит.

«Диогенеш, или Слуга двух потеряных братьев» представляет контаминацию двух сюжетов: сентиментальной истории о двух братьях (их зовут Петр и Павел, но выступают они под именами Герменигильда и Фердинанда), которые потерялись, а теперь безуспешно разыскивают друг друга, и об их слуге Диогенеше (который на самом деле является сыном Фердинанда Йожефом), который вместе с Змекпирепом-чародеем проделывает матяшевские шутки над Кельнером.

Диогенеш представляет собой дальнейшее развитие образа слуги Фаворина из первой драмы Брезовачкого с добавлением черт Матяша. Сталкиваясь с представителями различных сословий, он, как и Матяш, говорит им правду в лицо, раскрывая жульничество и поучая. Так, военачальнику-аристократу Светлогласу можно занимать несколько должностей и ничего не делать. Управляющему поместьям имением Себираду легко разбогатеть за счет своего хозяина. Купцов (Пазарович — от слова «базар», «ярмарка») он упрекает за высокие цены на зерно, лекарей (Похаби — от слова «испортить», «искалечить») — в том, что учатся на своих пациентах, цирюльника (Гулибрад — «сдирающий кожу на подбородке»), выполняющего и фельдшерскую работу, — в том, что деньги берет, а ничего не знает.

Функции Матяша как бы разделились в этой пьесе. Серьезная часть — поучения и критика выпесены в дидактические диалоги Диогенеша. Проделки же Матяша с целью проучить легковерных и жадных поручены другому персонажу — Змекпирепу. Этимологически этот тип родственен фискалу Вртирецу («вертихвосту») из многочисленных пьес семинарского репертуара конца XVIII —

начала XIX в. Однако он приобретает фантастические черты. Если Маттьяш один раз появляется только переодетым, то Змекниреп перекивает на протяжении пьесы четыре метаморфозы.

Сначала он появляется в виде «дьяка», ученика, т. е. в облике, наименее близком Маттьяшу. Жертвой его школьных проделок, однако, становится Кельнер, тип незадачливого, глуповатого слуги, все плутовство которого состоит в том, чтобы пакрошить в суп хлеба вместо мяса. Видя, как другие богатеют, он тоже хочет разжиться динаром-другим, но всегда получает «по рукам». На этой пневматичности и простоватости и строится комический эффект сцен со Змекнирепом, Диогенешем и Кельнером. Кельнер и Змекниреп дублируют действия друг друга, только один из них выступает постоянным неудачником.

Видя, как Герменигильд подает Змекнирепу — «дьяку» — 10 форинтов, Кельнер тоже протягивает руку, но получает палкой по спине. Желая проучить его за жадность, Змекниреп появляется в облике цыгана и учит Кельнера, как можно выманивать деньги у Герменигильда, а Диогенеш, пользуясь трусостью Кельнера, отнимает их у него. В третий раз Змекниреп появляется как «скровно-западец», чародей (тоже одна из ипостасей Маттьяша), и якобы по мановению руки достает вино, хлеб, мясо, предварительно расставленные Диогенешем, а когда Кельнер пытается повторить трюк, получает удары пустым графиком, ухватом и костью. Вслед за этим Змекниреп подговаривает Кельнера отомстить Герменигильду с помощью «электриума»: бьет Кельнера 6 раз палкой, уверяя, что на другом конце цепи Герменигильд страдает в 9 раз сильнее. В конце пьесы он появляется в образе Музыканта и делает из Кельнера «живой контрабас»: патягивает струны с головы до ног, подкручивает их за уши Кельнера и водит смычком (в то время как за сценой предусмотрел настоящий контрабас), оба танцуют, пока не появляется трактирщик Вукодлак («оборотень») и не прогоняет их.

Перед самым финалом Змекниреп исчезает и уступает место «серъезной» части интриги. Появляется переодетым воспитатель Диогенеша, и все узнают друг друга: Герменигильд делится своим состоянием, Фердинанд находит брата, сына и друга, Диогенеш — отца и дядю, Кельнер оказывается бывшим слугой воспитателя. Эта часть комедии напоминает традиционные финалы рецензийных

комедий, однако имя Диогенеш (оно принадлежит святыму, прославившемуся мудростью, препобреинием к мирским благам, которому Иохеф решил следовать) еще раз указывает на дидактический характер пьесы. Этот эпизод напоминает «Св. Алексея», а неоднократное подчеркивание руссоистских мотивов (сила природы влечет сына к родному отцу или отец не должен подавлять свою любовь к детям под влиянием чувства к женщине) отражает влияние немецко-австрийской мещанской драмы, бытовавшей на загребских сценах.

Драматургией Брезовачкого, в сущности, началась и закопчилась оригинальная кайкавская школьная драма. Несмотря на глубокие отличия комедий Брезовачкого от его первой агнографической драмы как по жанровой, так и по идеально-художественной структуре, они в целом все сохраняют близкое родство со школьной драмой. Во всех трех драматических произведениях Брезовачки оставался верен правилам школьной драмы: исключил женские роли из комедий, предназначенных для школьной сцены. Все драмы Брезовачкого дидактичны и назидательны, комедии же выглядят ярче и убедительнее. В отличие от адаптаций, паводнивших хорватскую школьную сцену в конце XVIII — начале XIX в., комедии Брезовачкого давали верные картины жизни различных сословий горожан, говоривших со сцены на родном языке.

Особое значение школьного театра конца XVIII — начала XIX в. и возникшей на его сцене кайкавской драматургии для развития хорватской театральной культуры определяется в первую очередь общественными условиями Хорватии того времени. В период появления в Загребе (ок. 1780 г.) первых профессиопальных театральных групп, игравших на немецком языке, преподаватели иезуитской коллегии своими переводами и постановками переносили на хорватскую почву весь богатый опыт европейской школьной драмы, отражавшей в известной степени и уровень светской драматической поэзии. При отсутствии преемственности между зарождавшейся театральной культурой северной Хорватии и развитым далматино-дубровницким театром школьный театр был своеобразным связующим звеном между эпохой южнохорватского барокко и культурой нового времени, формирующейся на севере.

Л. А. Софронова

НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРИРОДЫ
ПОЛЬСКОГО И РУССКОГО ТЕАТРОВ
XVII—XVIII ВВ.

Задачей данной статьи является определение и описание некоторых черт художественной природы польского и русского театров XVII—первой трети XVIII в. Одновременное рассмотрение театров Польши и России представляется целесообразным, так как наличие тесных связей в области театральной культуры этих стран данного периода не подлежит сомнению¹. Школьный, литургический и народный театры Польши нашли свое отражение в русской театральной культуре, в наибольшей степени — школьный. Именно он во многом послужил образцом при создании русского театра духовных школ, стал примером при создании светского парадигрического театра. Первые театральные представления как на Украине, так и в России были явно связаны с польскими. Молодой русский театр заимствовал сюжеты, темы, приемы польского театра. Позднее эти связи ослабевают, но театры имеют сходные кодексы правил, которые, правда, различно реализуются. При этом польский театр продолжает служить моделью для русского театра, и они выполняют сходные художественные и общественные задачи.

Исследование польского театра XVII—XVIII вв. обязательно включает исследование его художественной природы, и в последнее время положение о барочности этого театра, о принадлежности его к одному из важнейших художественных направлений эпохи стало основным в

¹ Петров П. И. Очерки из истории украинской литературы XVII и XVIII веков. Киевская искусственная литература XVII—XVIII вв., преимущественно драматическая. Киев, 1911; Морозов П. О. История русского театра до половины XVIII столетия. СПб., 1889; Резанов В. И. Из истории русской драмы. Школьные действия XVII—XVIII вв. и театр иезуитов. М., 1910; Резанов В. И. К истории русской драмы. Экскурс в область театра иезуитов. Нежин, 1910; Старинный театр в России. Иг., 1923; Старинный спектакль в России. Сборник статей. Л., 1928.

трудах по истории польского театра². В гораздо меньшей степени говорится об элементах художественной системы барокко в русском театре, хотя они определенно наличествуют³. Барочность или тенденция к ней в русском театре объясняется как взаимодействием театральных культур этих славянских народов, так и общностью их теоретического опыта. Имеются в виду трактаты Я. Массепа, Ф. Ланга, известные в польских и русских школах, школьный театр Академии в Страсбурге как образец для построения польского и русского театров. Кроме того, огромное значение в формировании барочных черт на русской сцене имел процесс развития русской культуры XVII—XVIII вв. В это время она переживала переход к новому времени и все еще сохраняла связи с предыдущей эпохой. Очевидно, что черты барокко характерны для русского театра в меньшей степени, чем для польского. Они присутствуют в русской театральной культуре в менее концептуализированном виде, иначе распределены, сочетаются с небарочными художественными явлениями, но их наличие безусловно, и оно позволяет говорить о параллелизме развитии русского и польского театров, несмотря на серьезные различия в их эволюции, а также об общности русского театра с европейским. Мы обращаемся преимущественно к школьному театру Польши и России, как театрам наиболее продуктивным, хотя привлекаем также материал пародного, рыбалтовского и придворного (магнатского) театров. Мы попытаемся выделить и описать барочные черты русского и польского театров. Нас прежде всего интересует проявление принципов эстетики барокко на театральном материале, а не эволюция театров Польши и России, что является предметом отдельного исследования.

² Hernas Cz. Barok. Warszawa, 1972; Okoń J. Dramat i Teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku. Wrocław, 1970; Okoń J. O baroku w dramacie staropolskim. Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych Odziału PAN w Krakowie, t. XII, N 1. Kraków, 1969; Okoń J. Z zagadnień baroku w szkolnym dramacie jezuickim w Polsce wieku XVII.— In: Dramat i Teatr. Konferencja teoretyczno-literacka w Świętej Katarzynie. Wrocław—Warszawa—Kraków, 1967; Roszkowska W. Uwagi o programowości teatru barokowego w Polsce.— In: Wrocławskie spotkanie teatralne. Wrocław—Warszawa—Kraków, 1967.

³ Робинсон А. Н. Борьба идей в русской литературе XVII века. М., 1974, с. 8—16.

О барокко на польской и русской сценах мы можем говорить, опираясь на факт огромной популярности театрального искусства в XVII — XVIII вв., а в случае России — его быстрого распространения. Дело в том, что благодаря своей художественной природе театр выполнял многие эстетические требования барокко естественно, повинуясь собственным законам. Зрелищность, «театральность», к которой так стремилось барокко, были полностью достигнуты в театре, являлись его основой. Именно поэтому он сделался главенствующим видом искусства своей эпохи. Он отвечал эстетическим запросам общества, которое искало зрелищных эффектов в живописи и архитектуре, которое узаконило формы театральности частного быта и официальной жизни. Элементы театральности можно обнаружить в системе этикета XVII—XVIII вв. Они проявлялись в официальных церемониях, в построенных по заранее написанным сценариям торжественных встречах королей и высоких саповников. Существовали постоянные самодеятельные организации, в которых элементы театральной условности занимали не последнее место, как во «всепьянейшем и всешутейшем соборе» Петра I⁴. Театр повлиял на один из основных видов развлечения того времени — на маскарад, этот театр массовой игры, где актер является одновременно и зрителем. Мастера барокко сумели наполнить элементами зрелищности и литературу. Достаточно вспомнить популярный жанр эмблемы, распространенные в поэзии описания живописных произведений, такие литературные композиции, как «Стихотворный музей» Симеона Полоцкого, способ подачи поэтического слова, при котором литературное произведение можно было не только читать, но и рассматривать как произведение живописи (контуры стихи)⁵.

Воздействие театра на воспринимающего (зрителя) всегда было непосредственным. Он действовал паглядным путем, создавая иллюзорный образ действительности, смешивая правду и правдоподобие. Он более других искусств «убеждал» зрителя, сильнее, чем другие искусства, воздействовал идеологически и эмоционально, что было серьезным преимуществом в то время, «которое почти с науч-

⁴ Крюгер А. Самодеятельный театр при Петре I.— В кн.: Старинный спектакль в России. Л., 1928, с. 358—385.

⁵ Еремин И. П. Поэтический стиль Симеона Полоцкого.— ТОДРЛ, 1948, т. VI, с. 126.

ной точностью изучает человеческую душу и вырабатывает различные средства, которые могут вызвать ее реакции⁶, и которое всегда учитывает роль адресата в создании произведения. «...Сила влияния сценической игры на человеческие души буквально чудодейственна в руках хорега...», «задача сценической игры заключается в том, чтобы возбудить в слушателях эффект, который имеет в виду хорег», — говорится в известном театральном трактате XVIII в.⁷ «Не tanto слово в памяти держится, яко же аще что делом явится», — писал Симеон Полоцкий в прологе «Компании притчи о блуднем сыне»⁸.

Театр, повинувшись важнейшему закону искусства барокко — закону иллюзии, создавал на сцене иллюзию реальной жизни и иллюзию сказки, волшебных овидиевских превращений. Он заставлял зрителя поверить в увиденное, обращаясь к эффектам живописи и привлекая аксессуары, заимствованные из повседневной жизни. В искусстве того времени, пожалуй, ничто не ценилось так высоко, как искусство иллюзий, обмана. Обман был способом убеждения (*persuasio*)⁹, иногда очень сложным, а иногда незамысловатым. Иллюзия могла тут же разрушаться руками художника и могла оставаться неразгаданной. На иллюзии основывались целые отрасли прикладного искусства, как иллюминационный театр, окказиональная, садовая архитектура, искусство фонтанов. Посредством иллюзии театр был связан с этими видами искусства, оказывается однородным с ними, легко сочетался с воздвижением арок и колонн, иллюминациями, фейерверками (*ignes arte facti*), которые устраивались во время народных празднеств, торжественных шествий. Пьесы часто ставились во дни официальных торжеств, непосредственно после фейерверков, иллюминаций, цеховых соревнований. Так было в случае с польским «Диалогом о Мире» К. Пентковского (1582), который ставился в Вильне в связи с прибытием короля после заключения мира с Россией. Это театральное представление совмещалось с устройством триумфальной арки

⁶ Дж. К. Аргаи, цит. по: *Bialostocki J. Barok: styl — epoka — postawa.* — Biuletyn Historii Sztuki, 1958, N 1, s. 33.

⁷ Ланг Ф. Рассуждение о сценической игре. — В кн.: Старинный спектакль в России, с. 136, 170.

⁸ Раппия русская драматургия. Первые пьесы русского театра. М., 1972, с. 138.

⁹ *Sokołowska J. Spory o barok.* Warszawa, 1969, s. 46.

в честь короля. Элементы близких театру искусств могли входить и непосредственно в спектакль. В пьесе русского школьного театра «Торжество мира православного» (1703), поставленной в честь взятия Нотебурга, «Злочестие, жалея о погибели Идолослужения и умножения Благочестия, вжигает две кометы, луну таврикскую, лва шведского», т. е. в спектакль вплетались элементы пллюминационного театра¹⁰. В польском школьном театре также использовались искусственные огни, но по причине возможных пожаров они жестоко изгонялись со сцены¹¹. Непосредственно на сцене могли воздвигаться колонны в честь героя, триумфальные арки, врата. Это — обычный вид пролога или хора. «На открытой авансцене можно выставить победные трофеи, монументы», — поощрял автор школьной поэтики 1696 г. слияние двух видов искусств¹². Примеры можно найти в польской пьесе о Болеславе Храбром (1638), ставившейся в Люблине, где в честь короля по ходу действия воздвигалась триумфальная арка, около которой его встречали Слава, Добродетель и Победа¹³. В другой пьесе — «Minerval Regium» — грации воздвигают пирамиды в честь главных героев — императора Грациана и консула Авзония¹⁴. Аналогичные примеры обнаруживаются в русской пьесе «Страшное изображение второго пришествия», где Фортуна и Победа украшают «трофеум или столп» российскому орлу¹⁵. В «Диалоге Тверской семинарии», написанном между 1746 и 1748 гг., Александр Македонский, прощая Дария, говорит: «Те виды и обиды вовся забываю; Пирамиду за победу вечную поставляю»¹⁶. На сцене изображались и паратеатральные церемонии, триумфальные шествия, как в «Славе Российской», где «Виктория Российская па львах грядет с триум-

¹⁰ Ранняя русская драматургия. Пьесы школьных театров Москвы. М., 1974, с. 203—205.

¹¹ Poplatek J. Studia z dziejów jezuickiego teatru szkolnego w Polsce. Wrocław, 1957, s. 77—78, 80.

¹² Цит. по: Резанов В. И. К вопросу о старииной драме. — Известия ОРЯС, 1913, кн. 1, с. 12.

¹³ Okoń J. Dramat i Teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku, s. 140.

¹⁴ Lühr G. 24 Jesuitendramen der litauischen Ordensprovinz. «Altpreußische Monatschrift», Bd. 38. Königsberg, 1901.

¹⁵ Ранняя русская драматургия. Пьесы школьных театров Москвы, с. 86.

¹⁶ Адрианова В. Из истории театра в Твери в XVIII в.— В кн.: Старинный спектакль в России, с. 100.

фом», в «Торжестве мира православного», где «Мужество и Фортuna Генеуша Марса Роксоланского на торжественном везе, впряжене Льва и Змия, знамения побежденных, до Капитолия торжествующих храма, провождают...»¹⁷.

Театр служил образцом для подражания в литературе и в живописи, сравните композицию барочных полотен, приемы построения диалогов в барочных повествовательных произведениях. Он был распространенной темой и метафорой искусства барокко, явно выражал идею: мир — это театр. Он создавал *Imago mundi*, был одной из моделей мира, символически демонстрировал его возникновение. Мир, окружающий человека, в искусстве барокко приравнивался к театру, он сам — к актеру, беспрестанно меняющемся роли, создатель мира, бог,— к создателю пьесы. Мы можем встретить элементы этой распространенной, сложной метафоры в поэзии, в панегириках (см. «Эпитафию В. Отвиновскому» Я. А. Морштына, «Эпиграмму Яну Меженьскому» Зб. Морштына). Она типична для прозы, особенно ораторской. «Жизнь человеческая подобна комедии, люди, живущие на земле,— это актеры, Бог — создатель, мастер этой комедии, принять роль или отказаться от нее — не в силах наших...», «*vita est scaena similis*»¹⁸,— повторяли польские проповедники и ораторы, и их голос сливался со «словами» Иоанна Златоуста, популярными в России XVII в., где мир приравнивался «позорищу», а люди — актерам, посящим маски («лицеподобия»). Мир назывался театром и в исторических сочинениях, переводившихся на русский язык, как то: «Феатрон, или Позор исторический, изъявляющий повсюдную историю...» В. Стратемана, «Анналы» Ц. Барония¹⁹.

Мгновенно меняя место действия, преображая старика в юношу, женщину в мужчину, великих мира сего в пичтожных и малых, театр еще раз паглядно напоминал о тщете человеческих усилий, реализовывал одну из ведущих тем искусства XVII в. Театр был эмблемой сути сует для человека XVII в. Он отражал мир и те законы, по которым он существует, благодаря тому, как было

¹⁷ Ранняя русская драматургия. Пьесы школьных театров Москвы, с. 206.

¹⁸ Цит. по: *Sajkowski A. Barok. Warszawa*, 1971, s. 139.

¹⁹ Робинсон А. П. Борьба идей в русской литературе XVII века, с. 110—111.

организовано театральное пространство. В данном случае речь идет о так называемой сукцессивной сцене, на которой применялись вращающиеся рисованные декорации, использовалась прямая перспектива, заимствованная из живописи, а также театральные машины, построенные с учетом достижений механики XVI—XVII вв. Эта сцена была преимущественно характерна для польского театра. Русский театр, а также частично и польский использовали также и симультанную, мистериальную сцену, известную еще в середине века и применявшуюся при постановке мистерий и моралитетов. Эта сцена символически повторяла строение мироздания. Она делилась по двум направлениям, по горизонтали и по вертикали. Деление по горизонтали определяло пункты, в которых происходило действие: дворец, дорогу, город и пр. Деление по вертикали показывало землю как часть мироздания. Она дополнялась адом и раем, которые отстояли от земли по вертикали: ад находился внизу, рай наверху. Герои двигались не только по горизонтальному направлению, обозначая перемещение, передвижение из одной точки в другую, но и по вертикали, демонстрируя перемещение человеческой души с земли на небо или в ад. Сверху появлялись небесные силы, снизу — силы зла. Наверх отправлялся праведник, вниз — грешник. Движение обоих видов представлено в таких пьесах, как «Ужасная измена сластолюбивого жития», «Торжество естества человеческого», «Рождественская драма» Дмитрия Ростовского, в польском диалоге «Древо жизни». Значение движения по вертикали, отражавшее иерархическую структуру мира, не уменьшалось в пьесах, где театральное пространство было организовано иначе, где использовались кулисы, занавес, рампа и побеждал принцип последовательного действия. Но здесь это движение было невидимым. О нем актеры сообщали зрителю в септенциях и нравоучениях по поводу происходящего на сцене, напоминая о моральном падении и возвышении человека, о чередовании счастья и неудач в земной жизни, прочерчивая в поэтических монологах путь от греха к раскаянию, от земного праха к небу.

Так противопоставление верха и низа, божественного и человеческого, неба и земли сохранилось по мере эволюции театра.

То, что театр в глазах людей эпохи барокко отражал принципы мпроустройства, увеличивало его значение в

культурной жизни общества. В эпоху барокко принцип отражения цепился очень высоко. На этом принципе основывались сложные сюжеты, в которых герои зеркально повторяют действия друг друга, утолченные описания, ставящие целью не прямую передачу объекта, а косвенную, через впечатление, которое он создает. Этот принцип отражения позволял широко применять литературную параболу²⁰. Например, в «Действии на Рождество Христово» XVIII в. сам рождественский сюжет не разыгрывался на сцене и реализовался только в отпопешениях различных групп действующих лиц, во взаимодействии аллегорических фигур. Только в прологе и мопологе Эхо был описан «свернутый» сюжет рождества.

Положение театра в системе искусств XVII — XVIII вв., его популярность объясняются во многом тем, что он синтезировал различные виды искусств, решая таким образом одну из важнейших задач, выдвинутую эстетикой барокко, — слить воедино живопись, музыку, литературу. Тогда живопись проникала в литературные произведения и поэт становился художником, литература — в живопись (жанр эмблемы, искрипции в картинах). Музыкальные жанры сочетались с литературными, рождалась опера. Аналогичные процессы происходили внутри театра. Он отражал характер процессов, происходящих в искусстве того времени. Всегда являясь сложной, многосоставной структурой, в которой сосуществуют и борются различные художественные элементы, принадлежащие разным видам искусств, в XVII—XVIII вв. театр особенно активизировал это свое свойство. Слово, музыка, изображение, жест, танец входили в театральную структуру на равных правах и были полноценными средствами эстетического воздействия на зрителя. Театральное искусство не имело столь четкого водораздела с музыкой и танцем, как в дальнейшем. Слово было важнейшим средством убеждения, воздействия на зрителя, и оно вступало во взаимодействие с другими элементами спектакля, с его музыкальными и живописными проявлениями. Если драматург считал, что он не достигнет своей цели словом, он обращался к живописи. Если он полагал, что зрителю нужна эмоциональная раз-

²⁰ Михайлов А. В. Характер и личность в немецкой литературе XVII века. Проблемы портрета. М., 1974, с. 95—128.

рядка, он вводил в трагический сюжет музыкальный номер, танец. Слово подчиняло их себе и одновременно усиливало, проясняло свое значение в пластике актеров, в скульптурности мизансцена, в музыкальных темах. Все эти элементы были непременными частями пьесы и в глазах теоретиков искусства XVII — первой половины XVIII в. Частью трагедии считал живопись и музыку А. Донат, о чем он писал в трактате «Поэтическое искусство» (1613). Того же мнения придерживался другой, не менее видный ученик Я. Масен (см. его трактат «Palaestrae eloquentiae ligatae»). Непременной составной частью театральных пьес считал музыку М. К. Сарбевский. Балет как часть спектакля предусматривался «Поэтикой» французского иезуита Леже: «Превосходно поступают те, которые ставят в начале представления балет, изображающий (аллегорически) то самое, о чем речь пойдет в последующей трагедии»²¹. Об искусстве танца писал в своей поэтике и украинский ритор и теоретик искусства слова Г. Конисский, называя хор танцем, припоровленным к пению. Танец, по мнению Г. Конисского, является собой «художественную истройную поступь и телодвижение»²².

Воздействие живописи тогда считали чрезвычайно эффективным в эстетическом и дидактическом отношениях, и ее средства использовались в театре как наиболее действенные, как равноправные со словом. Как писал уже упоминавшийся теоретик театрального искусства Ф. Ланг, указания природы, а также скульптуры и живописи были «покровителями и наставниками искусства игры»²³. Голос и жест были главными элементами игры; один из них действовал на слух, другой — на зрение, и оба пробуждали в зрителе «некоторые аффекты». Жесты и позы актеров повторяли известные образцы, заимствованные из произведений лучших художников. Театральные трактаты, как, например, трактат Лангса, спабжались соответствующими иллюстрациями. Постановщики требовали от актеров «изящных телодвижений и изысканных положений членов тела»²⁴. Наряду с актерской техникой театр сближали с живописью рисованные декорации, используя-

²¹ Резанов В. И. Из истории русской драмы, с. 113.

²² Конисский Г. Praecepta de arte poetica.— В кн.: Старинный спектакль в России, с. 205.

²³ Ланг Ф. Рассуждение..., с. 141.

²⁴ Там же.

мые на сцене сукцессивного типа. Вместе с рампой в роли рамы они определяли художественное пространство, приближали сцену к картине. Декорации этого типа особенно были распространены в Польше. О них можно говорить, например, при постановке пьесы «Трагедия о Богаче и Лазаре», ставившейся в Гданьске в 1643 г. Они обычно использовались на королевской придворной сцене. Эти декорации почти всегда представляли королевский дворец, городскую площадь, внутреннее помещение, в котором происходило действие. Очень часто декорации изображали борьбу стихий, отражая космогонические представления своей эпохи. Разбушевавшееся море, дикий лес, горы, скалы были представлены на сцене при постановке оперы «Брак Амура с Психеей» в Гданьске в 1646 г. в честь приезда Марии Гонзаги, новой польской королевы. В школьной польской пьесе «Gallicanus e principe anachoreta», ставившейся в Калише в 1722 г., декорации изображали горы и леса. Лес и бушующее море украшали сцену в пьесе о Язоне, ставившейся в Гродно в 1685 г. Море, по волнам которого плыл корабль, изображалось в пьесах о князе Иеффае Галаатском, о Ксенофонте и Марии. Эти декорации, «рамы перспективного письма», «комедийные картины» устанавливались с помощью шести четырехугольных призм, вращающихся на своих осях. Поворачиваясь, призмы, размещенные по три по боковым стенам сцены, меняли декорации. Теоретики театрального искусства не рекомендовали вводить в спектакли большое число эффектных сцен, в которых большую роль играли декорации, световые эффекты, различные «театральные машины», «удивительные механические приспособления, посредством которых можно представить людей, уносящихся в воздух, моря и морские сражения, несущегося по небу Фаэтона... необыкновенные сцены не могут долго и постоянно правиться»²⁵. Несмотря на этот запрет, обилие театральных эпизодов, потрясающих чисто живописными эффектами, не оскудевало на протяжении XVII—XVIII вв.

В декорациях барочного типа очень часто использовались элементы архитектуры, что поощрялось поэтиками.

²⁵ Macen J. О сценическом действии. Цит. по: Адрианова-Петретц В. И. Сцена и приемы постановки в русском школьном театре XVII—XVIII вв.— В кн.: Стариший спектакль в России, с. 37.

Так, в пьесе «Свидетельства благодарности польской короны» (*«Monstra wdzięczności Korony Polskiej»*) частью декораций был Колизей, задник представлял вид Ярославской коллегии. Вероятно, что в «Трагедии о Богаче и Лазаре», поставленной в Гданьске в 1643 г., декорации повторяли вид доминиканского рынка с Высокими воротами²⁶.

На барочной сцене очень часто возникали эмблемы — в символах и атрибутах театральных костюмов, в аксессуарах, что еще теснее сближало театральную сцену с произведениями изобразительного искусства. Так, в пьесе пародного религиозного театра *«Utarczka krewawie wojującego boga»* (1663) в антипрологе появлялась Любовь с горящим сердцем и крестом, Жестокость, вооруженная мечом. В третьей сцене этой пьесы действует Мир с символами — скрипетром, державой, коропой. В «Рождественской драме» Димитрия Ростовского возникает Покой с масличной ветвью, Фортuna с колесом, Смерть с косой. Внешний вид этих театральных фигур соответствует иконическим представлениям эпохи.

Интересно заметить, что описанное выше отношение к живописи сказалось и в выборе фабул пьес школьного театра. Так, оно стало основой фабулы пьесы *«Dies extrema iudicii Domini Principi...»*, поставленной в школьном театре в Хойницах в 1694 г.²⁷ Эта пьеса представляет собой моралитет. Ее герой, юный князь, после смерти отца ведет разгульную жизнь и проматывает наследство в окружении ловчих, музыкантов, искусственных поваров. Он забрасывает науки и забывает о религии. По ходу действия на сцене появляется аллегорическая фигура — Pietas (Милосердие), призывающая спасти юношу, что ей не удается. Не сумев прямо воздействовать на грешника, она привлекает на свою сторону художника, также папятого юным князем для увеселения. Впяв увещеваниям Милосердия, художник, выполняя заказ князя, вместо светского сюжета избирает для изображения религиозный. В его картине возникает тема страшного суда, что производит переворот в душе грешника, и он обращается к праведной жизни.

Слово в театре XVII—XVIII вв. легко и естественно сочеталось с музыкой. В школьном театре музыкальные

²⁶ Witczak T. Teatr i dramat staropolski w Gdańsku. Gdańsk, 1959.

²⁷ Windakiewicz St. Teatr kolegiów jezuickich w dawnej Polsce. Kraków, 1922, s. 19—20.

помера исполняли как спектакль по пьесы для этого музыканты, так и ученики. Музыка могла входить как в собственно действие, так и в хоры, прологи пьес. Она сопровождала диалоги как светского, так и религиозного содержания, прерывала основное действие пьес, заканчивала отдельные акты. Музыкальными могли быть целые интермеди. Так, музыкальные помера входили в школьную драму «Духовное причастие Генсерика и Тризимунда». В ее тексте даже есть потпая запись песен, входивших в спектакль. Музыка звучала в прологе школьной драмы «Minerval Regium», по ходу действия исполнялись военные песни. Музыка была неотъемлемой частью рыбалтовской придворной комедии, убедительным примером чему служат пьесы «Придворный сват», «Масленица». В последнюю пьесу входят пародные песни, песни из школьного репертуара. Музыка входила в пародную религиозную драму, приближая ее к опере. «Utarczka krwawie wojującego boga» — это драма-опера о муках Христа, где в ремарках постоянно упоминается о музыке: «Музыка играет пение Петуха. Петух поет», «Кайфа, Ани, Пилат поют под музыку» и т. д. Русский театр также охотно вводил в спектакли музыкальные помера. Пение раздается в «Действии на Рождество Христово» в сценах с Аполлоном, символизирующим язычество, с Давидом, который играет на гуслях и цевице. Оно включено в декламацию, описанную В. И. Резановым, «Threni Sepulchrales super Christo Jesu victo flore tempore veris» ²⁸. В «Комедии притчи о блуднем сыне» Симеона Полоцкого Блудный сын просит слуг играть. Слуги пением прославляют Блудного. Музыкальные вставки есть и в другой пьесе Симеона Полоцкого — «О Навходоносоре царе...», где предисловец (пролог) отделяется от пьесы музыкальной вставкой, где Навходоносор велит мусикам «помышлять о мусикии сладкой». Музыкальными были хоры в «Страшном изображении второго присуществия». Пение и музыка входили в пьесу «Ужасная измена сластолюбивого жития»: «Парнаса нимфы, в гусли ударяйте. Веселой мысли мне с други дайте», — восклицает Пиролюбец во втором явлении. С пением, «приличным их делу», выступают «млотовийцы, творящие оружие на брань», в 5-м явлении III части «Ревности православия». Пение раздается и в «Славе Российской» и в «Славе пе-

²⁸ Резанов В. И. Из истории русской драмы, с. 159—161.

чалной». В «Действе о семи свободных науках» появляется аллегорическая фигура, Музыка, олицетворяющая одно из высоких искусств, завещанных человеку богом. Ее появление предваряет пение «на три гласы» и «игра на органах». Конец ее выступления знаменует пение отроков. Интересно, что в польских иноверческих школах — в Лешне, Торупи — ставились и чисто вокальные диалоги, имевшие опереттей²⁹. Видимо, такие диалоги были известны и исезунской сцене³⁰.

Доказательством того, что музыка выступала равноправным со словом элементом спектакля, что все части спектакля претендовали на некоторую самостоятельность, служит тот факт, что в том случае, если музыка сопровождала весь спектакль, литературный текст не воспринимался как-только печатное подчиненное музыке и даже публиковался независимо от музыкального текста, предпазначался только для чтения. Так было в Польше с либретто опер Пуччинелли³¹.

Как Музыка стала аллегорической фигурой в русской драме, так Любовь к танцам появилась в этом качестве в польской «Praeda Tartari». Desiderim Salutis выступает в ней параллельно с другими аллегорическими фигурами. В пьесе «Victoria Triplex» о св. Станиславе одним из исполнителей святого оказывается Терпшюхор (преданный танцам). В пьесе «Scutum Palladis ab errorum monstris orbiem protegens», ставившейся в Вильне в 1678 г., роль сбывающего с праведного пути играет Цинедус (танцов)³². Появление таких фигур на сцене объяснимо в эпоху, которая всем развлечениям предпочитала танец, и даже разрешала преподавание этого светского искусства в духовных школах, с 1749 г. в Collegium Nobilium в Варшаве, а также в школах Львова, Познани. На школьных сценах в XVIII в. даже появился собственно балет. В Вильне в 1754 г. ставился балет «Тимон Мизантроп». Так закопчилась длительная борьба руководителей ордена, ограничивавших и даже запрещавших танцы на школьной сцене, считавших,

²⁹ Bieńkowski T. Gatunki dramatyczne w okresie staropolskim.— Ruch Literacki, 1970, N 2.

³⁰ Poplatek J. Studia z dziejów..., s. 34.

³¹ Szwedowska A. Twórczość Virgilio Puccitelli dla polskiej sceny.— In: O dawnym dramacie i teatrze. Wrocław — Warszawa — Kraków, 1971.

³² Okoń J. Dramat i Teatr szkolny, s. 139—215.

что они «приводят к большим денежным расходам, трате времени и вредят науке»³³, и осуждавших деятелей театра, постоянно вводивших балетные номера в спектакли. Танцы на сцене служили не только развлечением или отвлечением публики от основного действия с целью разрядки. Они передавали и психологическое состояние героев, служили их характеристике. Обычно исполнялись европейские придворные танцы (павана, мореска, курант), танцы характерные, с мечами, со стрельбой из лука, народные — казачок, гайдук. Частым был в школьных пьесах танец амазонок, танец горцев (*Saltus Goralorum*). Например, танцевальные номера входили в такие пьесы, как *«Minerval Regium»*, *«Exilium Sapientis...»*, *«Bacchus sanguine...»*. Танцы исполнялись в моралитете *«Одостратокл»*, где в 3-й сцене Поваренок в песне всех зовет петь и плясать, поют и сражаются на мечах слуги, т. е. исполняют танец с мечами. В танцевальных номерах принимали участие аллегории, как в польской пьесе *«Зыгмунт I»*. *«...Стеклянным плясанием домовых отроков»* паслялся Пиролюбец в русской пьесе *«Ужасная измена сластолюбивого жития»*. Лесные сатиры пляшут во 2-м явлении III действия *«Царства мира»*. Танцы украшают пир в 10-м явлении *«Ревности православия»*. Танцуют меньшие Смерти, Сластолюбие с грехами, «отчаянницы» в пьесе *«Божие уничтожителей гордых... уничтожение»*. Здесь же есть «офицерский танец со словесными похвалами оружия и воинства» (десятое действие). *«Скакание сатирское»* входит во 2-е явление *«Декламации ко дню рождения Елизаветы...»*. Во вторую часть II действия этой же декламации входил балет двадцати месяцев. Танец заключал *«Диалог в Тверской семинарии, бывший июля 8 дня»*. Несмотря на такое активное использование танца в русском театре, польский все-таки, видимо, превышал его в этом отношении, хотя бы потому, что, например, школьному театру пиаров были известны балетные паптомимы.

Элементы балета варьировались на школьной сцене многообразно. Например, они могли сочетаться с графикой, как в декламации *«Primus Poetarum Martins»*, где Время раздает танцующим часам анаграммы имени S. Martin E.³⁴

³³ Poplatek J. Studia z dziejów..., s. 78.

³⁴ Windakiewicz St. Teatr Kolegiów jezuickich w dawnej Polsce. Kraków, 1922, s. 32.

Синтезируя, сплавляя живопись и слово, танец и музыку, театр предельно выражал основные особенности этих искусств, выявляя то общее, что существовало в них, представляя их взаимопроникновение, характерное для барокко.

Как литература, как живопись того времени, театр был искусством, стремящимся воспитать зрителя, и в этой задаче ему помогала риторика, которая была одним из самых результативных средств воздействия на читателя, зрителя. Она была высоко общественным явлением культуры XVII — первой половины XVIII в., откликавшаяся на важнейшие вопросы своего времени, оказывала серьезное воздействие на идеологические позиции автора, влияла на выбор изображаемого, описываемого предмета и темы. Риторику занимало все: «...будет бо что ни есть бесчестного или паки славы достойного, богатого или убогого, праведного или нечестивого»³⁵. Риторический театр также откликався на все вопросы, бывшие в ту пору актуальными: проблемы власти, взаимоотношения подданных и правителя, веротерпимости, актуальные политические события. Достаточно назвать драмы о преступниках на троне из кодекса Г. Люра: о Дионисии Сиракузском, об Одоакре и Теодорихе, пиарские пьесы о Маврикии, призывающие к справедливому правлению, «Трагедию Эпаминонда» Ст. Конарского, призывающую к уничтожению Liberum Veto, многочисленные выступления московского школьного театра в связи с победами в Северной войне: «Торжество мира православного», «Ревность православия», «Свобождение Ливонии и Ингерманландии», «Божие уничтожение гордых уничтожение», драму «Стефанотокос», аллегорически изображающую восшествие на трон Елизаветы Петровны.

Риторичность театра XVII — первой половины XVIII в. сказалась не только в его общественном звучании, но и в его жанровой структуре, в которой действовало четкое деление театральных жанров на два типа: ораторский (*actus oratoricus*) и драматический (*actus dramaticus*)³⁶. Ораторские произведения, находившиеся на грани литературы и театра, занимали немалое место на сцене XVII — первой половины XVIII в. Так, очень часто в школьных театрах ставились декламации — произведения, предназначенные

³⁵ Резанов В. И. К вопросу о старинной драме, с. 39.

³⁶ Bieńkowski T. Gatunki dramatyczne..., s. 12.

для последовательного произнесения несколькими учениками, в которых диалог не играл почти никакой роли. Поэтики определили декламацию даже как «известного рода школьную церемонию при участии учащихся и учащих, на практике же термин этот употреблялся также в применении и к самим произведениям, предназначенным для исполнения во время этой церемонии»³⁷. Декламации учили ораторской технике, готовили к театральным выступлениям. Предметом декламации могло быть событие общественной важности, например, смерть короля или выборы нового. Многие из них могли содержать похвалу наукам, поэзии, как, например, русская декламация, имевшая «Действо о семи свободных науках», в котором юноши произносят речь о пользе наук, и их выступления подтверждают сами эти науки, в виде аллегорий появляющиеся на сцене: Грамматика, Риторика и пр.³⁸ Декламации могли иметь сценическое оформление, но часто его не имели. Обычно они исполнялись без театральных костюмов, не требовали специальных аксессуаров.

Могли существовать и более развитые формы декламаций с включением чисто театральных элементов. Например, декламация даже могла иметь пролог. В ней могли участвовать и главные и второстепенные герои.

В жанровой структуре польского и русского театров большую роль играл другой ораторский жанр, диалог, который и сами драматурги того времени считали «склонным к прозе». Следует заметить, что диалог даже поэтами XVII в. не всегда отличался от декламации. Эти понятия зачастую смешивались. Но все-таки диалог имел отличия от декламации, так как состоял «в обмене двух или более лиц вопросами и ответами о делах общественных и частных, а также театральных»³⁹. Он был тематически связан со школой и наукой (см. «Apollo z muzami głoszący pochwałę nauk i sztuk»), мог касаться таких тем, как добродетели и пороки (см. «Rozkosz i lenistwo», «Sofia»), христианские и гражданские права. Темой диалога могли стать возделывание почвы, медицина, живопись и даже кулинария. Диалоги были и теологическими по содержанию, обычно на темы рождества, типа «De Christi noctali et Pa-

³⁷ Резанов В. И. К вопросу о старишной драме, с. 39.

³⁸ Раппия русская драматургия. Пьесы школьных театров Москвы, с. 127—192.

³⁹ Резанов В. И. К вопросу о старишной драме, с. 4.

storibus, пасхальные, как «*Ressurrectio Domini*», эвхаристические. Диалог был близок к собственно театральным формам, но еще не имел строго предписанных сценических норм, и, по мнению театральных деятелей, он «произошелся, а не разыгрывался»⁴⁰. Диалог еще не воссоздавал события, а сообщал о них, обсуждал происшедшее. Примерами таких диалогов могут служить такие польские диалоги, как «*Sacra Regni Maiestas Polonorum...*», в котором Мешко I ведет беседу с Владиславом Ягеллоном о католицизме⁴¹, диалог о св. Казимире⁴², как украинские «Верши на Воскресение Христово», изданные В. И. Перетцем⁴³, как «Беседы пастушеские» Симеона Полоцкого⁴⁴. При том, что диалоги были слабо развитыми театральными формами, а часто вообще ими не были, в них, в отличие от декламаций, могли действовать вымышленные или исторические герои, аллегорические фигуры. То есть в диалогах появлялись посчители драматического текста, будущие *dramatis personae*, которые в декламации обычно представлены не были. Диалоги могли распространяться, обрастиать прологом, эпилогом, превращаться в переходный случай от ораторского жанра к драматическому, как польский диалог об Антеросе⁴⁵, а затем и в развитые театральные произведения, которые продолжали пазываться диалогами, но по существу ими уже не были. Таковы польский «Диалог о страстях Христовых», «Диалог о Гофреде, победившем сарацины», русская пьеса, сохранившаяся не полностью, «Драма о Ковчеге», ставившаяся в Пултуске в 1623 г., где две группы условных действующих лиц, даже обозначенных цифрами и буквами, обсуждают два религиозных символа, Священный Ковчег израильтян и божество филистимлян, Дагона.

Частным случаем диалога, в котором предельно выявились его риторическая природа, является суд (*actio foren-*

⁴⁰ Poplatek J. *Studio z dziejów...*, s. 45.

⁴¹ Windakiewicz St. *Teatr kolegiów jezuickich w dawnej Polsce*, s. 16.

⁴² Klinger W. *Zapomniany Dialogus Polonicus z roku 1604. Przyczynek dziejów dramatu jezuickiego w Polsce*.— *Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*, 1956, t. 20, N 1.

⁴³ Перетц В. И. К истории польского и русского народного театра.— *Известия ОРЯС*, 1910, кн. 4, с. 151—190.

⁴⁴ Щеглова С. Русская пастораль XVII века.— В кн.: *Старинный спектакль в России*, с. 165—192.

⁴⁵ Hernas Cz. *Barok*, s. 164.

sis, actio iudicialis), чрезвычайно популярный на польской сцене. В этих диалогах, построенных на постоянном противопоставлении «за» и «против», два участника спора обсуждали различные темы из школьной и общественной жизни. Темы могли также браться из Квинтилиана, Сенеки, Цицерона. В диалогах такого типа обсуждалось, например, что лучше: светская жизнь придворного или посвящение всей жизни наукам. Вопрос, конечно, в пользу наук решал судья, третий участник диалога.

Риторичность театра XVII — первой половины XVIII в. сказалась не только в его жанровой структуре, но и в том, что и в драматических актах, не только в ораторских, слово доминировало над сценическим жестом, играло роль сюжетообразующего элемента. Это было естественным явлением с точки зрения самих драматургов. Например, «будущей беседой» называется в прологе, ей предшествующем, польская пьеса о старом и юном Товии, поставленная в Гданьске в 1693 г. Драматический сюжет даже и при значительной развитости обычно был статичным. В основном герои драм не столько действовали, сколько обсуждали происходящее на сцене, получали сообщение о своих противниках и почти не сталкивались друг с другом. Так построен, например, польский диалог «Мифибозет», ставшийся в 1622 г.⁴⁶ Главные его персонажи — бедный хромой Мифибозет, последний представитель царского рода, поверженного Давидом, и царь Давид, правящий страшой, — описывают свою жизнь, свои стремления, обращаясь или непосредственно к публике, или к второстепенным персонажам, присутствующим с ними одновременно на сцене. Герои намереваются совершить некоторые действия: Давид ищет возможностей отблагодарить бога за богатство и благополучие, и это намерение выражается в длинных монологах самого Давида, его наперников, а также не связанных с ним групп действующих лиц. Эта пьеса бесконфликтна. По сути дела она является беседой о войне, о дружбе и любви к родине. Только в III акте Давид и Мифибозет встречаются. Давид приглашает Мифибозета к себе на пир. IV действие этой пьесы — это интерпретация в диспутах того немногого, что было показано на сцене.

⁴⁶ Plenkiewicz R. Dwa dialogi pułtuskie.— *Pamiętnik Literacki*, 1906, 1907.

Обсуждение различных проблем в театральных произведениях как ораторского, так и драматического типа подчинялось основным правилам ораторского искусства — *Elocutio*. Словесный текст строился таким образом, чтобы достичь грамматической правильности, ясности, украшенности стиля, чтобы все приемы, используемые в построении текста, оставались целесообразными. Риториками XVII — первой половины XVIII в. различалось множество стилей, среди которых несовершенными считались такие, как *inflatus*, *affectus*, *frigidis*, *puerillus*, *furiōsus*: в них сказывалось избыточное употребление тропов или их недостаток, неверное употребление риторических фигур, смешение различных стилей. Некоторые стили именовались совершенными. К ним относились: *stylus admirabilis*, *lauditus*, *allegoricus*, *laconicus*, способные удивлять слушателя, содержащие множество исторических примеров, символически осмысливающие мир⁴⁷. Таким образом, господствующая в то время теория трех стилей получала дальнейшую разработку. Высокий, средний и низкий стили получали дополнительную дифференциацию. Все они могли, с их достоинствами и недостатками, применяться в драматических произведениях XVII—XVIII вв.

Всегда действенное драматическое слово в барочной драме сочеталось «с отвлечеными рассуждениями, силлогизмами и афоризмами»⁴⁸, построенным по правилам риторики, что усиливало воздействие театрального произведения на зрителя. Так, монолог короля Адмета в польской пьесе «Король Адмет» начинается словами: «Напрасны и непостоянны наши надежды, не так, как мы хотим, все идет на свете». В русской пьесе «Артаксерково действие» бесконечные вариации на тему: «Тако смирение венец приемлет...» — рассеяны в септенциях главных и второстепенных героев. Септенция «Не рой яму другому» проходит лейтмотивом через всю польскую драму о Борисе и Глебе. Речи драматических героев обогащались примерами, почерпнутыми из риторики. В кратком монологе Святополка в уже упомянутой польской драме, состоящем из 28 строк, как примеры братоубийственной кровной борьбы приведены судьбы Тифона и Осирида, Абсирта и

⁴⁷ Nadolski Br. O stylach w retorikach jezuickich.— *Pamiętnik Literacki*, 1963, N 3, s. 84.

⁴⁸ Korolko M. Rola retoryki w piśmiennictwie polskim wieku XVI.— *Przegląd Humanistyczny*, 1966, N 5.

Медеи, Мамерта, Спизифопа, Политеса, Леархов, Аристобула, вспоминается Цирцея.

Кроме того, речи героев барочной драмы всегда строились по плану, предлагаемому риторикой. Трагические, эмоциональные, патетические монологи не были имитациями подлинных чувств, при которых разрешаются бессвязные высказывания, восклицания, а представляли собой хорошо продуманную, спланированную речь, в которой легко выделяются представление темы, ее развитие и заключение. Так выглядело построение темы в риторических упражнениях. Так строился и ораторский жанр декламации, где выделялся «приступ, обработка самого предмета, избранного для декламации, и эпилог»⁴⁹. Сходно строился, например, заключительный монолог Святополка из польской драмы о Борисе и Глебе, заключительный монолог Пиролюбца из «Ужасной измены», в начале которого герой сообщает о своем местопребывании: «В огненной пещи раздежень до зела», затем объясняет, за что он попал в ад: «Растаях, в сластех живущи во мире», после чего развивает заданную тему наказания за грехи, вступает в беседу с Авраамом и заключает свой монолог, проклиная себя, прелесть, вечность, ад.

Диалоги героев драм XVII—XVIII вв. часто представляют собой диспуты. Одна партия спорящих или один герой задает тему и возможное к ней отношение. Другая партия или другой герой опровергает эти положения и выдвигает следующие. Так мог строиться пролог, в котором обсуждалось предстоящее представление, так могла быть построена отдельная сцена. Например, 3-я сцена I действия уже упомянутого диалога «Мишибозет», где дети обсуждают возможности Мишибозета взойти на царство, или сцена из другой польской пьесы — «Рамирова победа», в которой сенаторы Рамира дебатируют планы войны между Рамиром и сарацинским королем Абдеррагой. Предмет, о котором говорится в пьесе, или событие может рассматриваться со всех сторон, как в пьесе московского школьного театра «Слава печалпая», где Нептун, Палляс, Марс, Слава последовательно восхваляют Россию за морские победы, успехи в науках, военные удачи. В диалоге могут перечисляться всевозможные оттенки отношений к событию, как, например, в диалоге наперников Мардохея в

⁴⁹ Резанов В. И. К вопросу о старинной драме, с. 6.

первой пьесе русского театра «Артаксерксово действие», обсуждающих уход Эсфири во дворец к Артаксерксу. Одно из этих отношений путем последовательного приведения доказательств выбирается как единственное. Заданная тема может не вызывать возражений, но все равно она развивается постепенно, медленно. Один и тот же тезис передается от одного собеседника к другому. Примером может служить 1-я сцена «Славы Российской», где жалобы России задают тему, которую принимают Истина, Предуведение, Нептун, Палляс, Марс. Истина и Предуведение повторяют тему России и только после этого предлагают свою помощь. Мифологические фигуры повторяют их предложение о помощи и расстроят его; что продолжается также и во 2-й сцене.

Риторический диалог мог состоять из кратких реплик, обычно образующих одну строфу (стихомития), в которой обыгрывается какое-нибудь слово во многих значениях⁵⁰. Тогда диалог представляется своеобразным словесным турниром. Так построены диалоги в польском «Диалоге о Мире», в пьесе «Аминтас» Торквато Тассо в переводе А. Морштына. Дафнис и Тирсис беседуют, обменявшиеся следующими репликами: D. *Musisz się kochać, choć byś nie miał woli.* T. *Trudno przymusić, kto stoi z daleka.* D. *Blisko jest zawsze Kupido człowieka.* T. *Nic tego, co mi usieka i stromi.* D. *Prózno uciekać...*

Правилам риторики подчинялось не только словесное оформление, но и такая важная область поэтики, как выбор темы, материала, идей произведения и его источников (*inventio*). Школьные риторики и специальные руководства описывали возможные литературные темы и способы их обработки. Существовали специальные словари этих тем, хотя сами риторы иногда предостерегали от частых к ним обращениям⁵¹.

Риторические правила сказывались и в принципах расположения частей драматического произведения — *distributio* (*compositio*). Из трех основных задач искусства барокко — *docere, movere, delectare* — риторикой на первый план выдвигалась задача обучения, и поэтому риторическая драма всегда имела явно организованный материал. Его организация должна была облегчить восприя-

⁵⁰ Weintraub W. Teatr Seneki a «Odprawa posłów greckich». — Kultura i literatura dawnej Polski. Warszawa, 1968, s. 98.

⁵¹ Nadolski Br. O stylach..., s. 86.

тие зрителя. Драматурги предпочитали обычно *ordo artificialis* вместо *ordo naturalis*, так как «искусственный порядок» мог сильнее воздействовать на зрителя, помочь вычленить из художественного целого основную идею. Этим «искусственным порядком» объясняется столь часто встречающаяся симметричность построения драматического сюжета, как, например, в «Ужасной измене сластолюбивого жития», где проводится четкое противопоставление Пиролюбца и Лазаря, где радостные сцены последовательно сменяют печальные. Так, во 2-м явлении Пиролюбец веселится «в светлых одеждах» за трапезой, в 3-м видит во сне Иова на гноище. В 4-м явлении Пиролюбец вновь веселится, по его пир прерывает появление Лазаря — так начинается печальный эпизод. В 6-м явлении противопоставлены души героев, одной сопутствует Милость божия, другой — Гнев божий. В 7-м явлении душа Лазаря уносится в рай, в 8-м отворен «студенец геенский» для души Пиролюбца. В 12-м явлении Душа Лазарева является «во светлости, а Пиролюбец — в муках геенских». Принцип контраста и симметрии выдерживается и в «Комедии притчи о блуднем сыне» Симеона Полоцкого. Вся драма строится на семантических противопоставлениях Блудного сына и Старшего (первая и последняя части драмы), слуг и хозяев (Блудный поочередно бывает хозяином и слугой, вступает в отношения сначала со слугами, а потом с хозяевами), пира и свиного корма (веселье Блудного в богатстве, его трапеза со свиньями), побоев и радостной встречи (слуги бьют Блудного, Отец его радостно приветствует). С тем чтобы последовательно выдержать принцип контраста, драматург вводит новых по сравнению с евангельским сюжетом действующих лиц, создает новые сюжетные ситуации.

Ordo artificialis обеспечивал также альтернативный принцип построения сюжета, который сводился к следующему. Герои драмы обычно последовательно совершали действия, которые можно описать как действия с противоположными знаками (+ и —), выбирая, наконец, правильные решения, что толкало сюжет вперед. Каждый из них как бы проигрывал все возможные ситуации перед тем как остановиться на той, которая будет развивать действие. Например, перед тем как принять некоторое решение, герой колеблется, затем отказывается совершить действие, меняет свое решение и действие совершает. Так

выглядят сцены, в которых действует христианский король Рамир (драма «Рамирова победа»), не знающий, выступить ему с войной против язычника Абдерраги или повременить. Аналогично соотносятся сцены, основанные на действиях героев-противников. Они всегда предлагают решение проблемы, противоположное тому, которое имеет их противник. Например, сенаторы предлагают Рамиру выступить против Абдерраги, но один из них, который оказывается предателем, настаивает на том, чтобы военные действия не начались. Соответственно с этими альтернативными решениями строится действие драмы, т. е. в строении сюжета заложена альтернатива, которая постоянно повторяется, что создает его риторический характер. Построение такого типа приводит к тому, что сюжет приобретает черты, родные его с диспутом, возникают аналогии в построении сюжета и словесного текста драмы. Каждая тема, которую развивает сюжет, задается в начальных ситуациях. Так, тема борьбы между Рамиром и Абдеррагой содержится в первых сценах пьесы. Рамир решает вопрос, попадет ли па него Абдеррага и выступать ли ему против него, что сопоставимо с *questio* диспута. Затем следует обсуждение возможной войны с сенаторами и Рамиром и Абдеррагой, что сопоставимо с частью диспута, имеющей *videtur quod sed contra*, в которой противопоставляются мнения авторитетов. Так создается чередование противоположных мнений, вызывающих противоположные действия; сначала противоположные действия совершают Рамир, а затем чередуются противоположные действия Рамира и Абдерраги. Последовательность эпизодов не вносит ничего нового в основной конфликт драмы. Так, Рамир сначала доверяет Абдерраге, а потом не доверяет, получает в дар золотую цепь, а потом отдает, получает спачала ложное сообщение о замыслах Абдерраги, а затем — истинное. После ряда эпизодов, расположенных по принципу альтернативы, происходит разрешение сюжетного конфликта — Рамир побеждает Абдеррагу с помощью ангельских полков. Это разрешение соответствует заключению диспута. Так может строиться сюжет, в котором главными являются противопоставленные герои, а также непротивопоставленные. При таком построении сюжет располагается по одной прямой, распространяясь в двух направлениях, направлении «+» и направлении «-». Он лежит в одной плоскости.

Сюжет такого типа не предполагает домысливания фундаментов героев или сюжетных ситуаций. Все они даны явно. Так обеспечивается наличие повторов сюжетных ходов и действий героев. Очень часто драматург как бы отвечает на вопрос: каково число вариантов одной сюжетной ситуации. Например, все действующие лица драмы «Рамирова победа» выражают отношение к посланию Абдерраги, пахода его истинным или ложным. Все сенаторы разрабатывают один тезис о превосходстве Рамира над Абдеррагой, последовательно излагая признаки этого превосходства. Аналогично выступление спальников и думных в «Артаксерксовом действии» с восхвалением Артаксеркса.

Риторичность барочного театра проявлялась и в том, что в нем использовались всевозможные средства воздействия на зрителя. Драматурги в равной степени стремились к иллюзии максимальной реальности жизни, текущей на сцене, и к предельной условности, абстрактности изображаемого. Так создавалась важнейшая антиномия художественной природы театра XVII—первой половины XVIII в., антиномия реального и условного принципов отображения действительности, которая характерна и для литературы и для изобразительного искусства того времени. Иллюзия реальности на сцене создавалась театральной техникой, типом сцены и декораций, аксессуарами, освещением. Все большие права в польском театре на протяжении рассматриваемого периода завоевывало сукцессивная сцена с меняющимися по ходу действия декорациями, создающими художественное пространство, имитирующее реальность. Имитация реальности усиливала искусственным обращением со светом (он бывает скрыт в верхней рампе), со сложными техническими приспособлениями, служащими созданию шумовых эффектов, воспроизведению на сцене грозы, бури, морского волнения. На такой сцене, реалистически отражающей множество явлений мира, ставилась, например, польская пьеса «Amor Victor et Victima» (Вильно, 1699 г.)⁵². В пьесу могли входить в качестве аксессуаров подлинные предметы, такие, как мечи и другие виды оружия; повседневные костюмы могли становиться театральными; на сцену приводились даже животные. Все это нарушило сценическую

⁵² Okoń J. Dramat i Teatr szkolny, s. 254.

иллюзию, сочетало элементы театральности с реальной жизнью. Примерами могут служить постановки школьных интермедий, где использовались подлинные крестьянские одежды, копии соревнования юношей в пьесе о Кароле и Фридрихе из Оршанского кодекса, сцена славы Мардохея в русской пьесе «Артаксерксовое действие». Иллюзия реальности создавалась и мастерством актеров. Наряду с условным театральным поведением, которое обусловливало основную линию актерской игры, мы можем предположить и другую исполнительскую манеру, контрастирующую с условным изображением жизни души человека, создающую подобие реальных эмоций, а также, видимо, и преувеличивающую их. Так, например, описывает возможное изображение гнева на сцене Слуга в пьесе о Генсерице и Тризумунде (Оршанский кодекс): «*Srogij, zgrzyta żęboma, głowę pieścimi bije... Wszystkie niemal pokoje i iusz kąty zbiegane, oczy zapalone, szuże kręci...*».

Изображение реалистических подробностей, мелких конкретных деталей особенно привлекало драматургов в том случае, если действие драмы становилось напряженным, трагическим. Убийства, пытки, патураллистические сцены переходили из пьесы в пьесу, пугая зрителей тщательностью их подачи. Это происходило, несмотря на многочисленные запреты теоретиков театра. Они были, например, сделаны Понтаном: «Зрелище, оскорбляющее душу зрителя чрезмерной жестокостью... должно быть удалено со сцены». Об этом писал М. К. Сарбевский: разрушительные действия «должно представлять совершающиеся за сценой...»⁵³. Эти запреты есть в польской поэтике «*Observanda*», описанной Ст. Вишдакевичем, в поэтике «*Lyra variis praeserptarum...*», описанной В. И. Резановым⁵⁴. Их повторил в своей «Поэтике» Феофан Прокопович. И все равно орудия пыток и виселицы появлялись на сцене, крики истязуемых жертв и предсмертные стоны парушили строго построенные монологи. Ужасные преступления совершались на глазах зрителей⁵⁵. В моралите В. Быстшоповского на сюжет, взятый из «*Gesta Romanorum*», под названием «*Aequivotatis et artis iudicium indecidendo...*»

⁵³ Цит. по: Резанов В. И. К истории русской драмы. Экскурс в область театра позитивистов, с. 259.

⁵⁴ Резанов В. И. К истории русской драмы. Поэтика М. К. Сарбевского. Нежин, 1910, с. 14.

⁵⁵ Резанов В. И. Из истории русской драмы, с. 21.

(1721) сыновья пускали стрелы в труп своего отца. В польском диалоге о царе Маврикии на сцене показывалась смерть самого Маврикия и всех его сыновей: «*ci lamentują jeden nad drugim żegnają się z ojcem, na ostatek porządkiem giną*». В школьной драме о пемецких принцах Копраддине и Фридрихе главным героям на глазах зрителей отрубали головы. В другой пьесе — «*Incendium Aureum...*» — на сцене находились орудия пытки, язычники пили кровь мученика Диодакуса. Клянутся и пьют кровь из чаши предатели в драмах Оршанского кодекса. В русском придворном театре — в Тимир-Аксаковом действе, в пьесе о Юдифи — также есть жестокие сцены. Это самоубийство Тимир-Аксака, убийство Олоферна, трофеи Юдифи. В «Акте о Сарпиде, дуксе ассирийском» на сцене было показано «возвращение» трупа, сопровождающееся соответствующими репликами. На сцене, а не за сценой в «Артаксерксовом действе» вешали Амана. Обычно на сцене писались вестники и слуги с головами поверженных врагов, как в пьесах о Генсерике и Тризимунде, Кароле и Фридерице (Оршанский кодекс), о Болеславе Храбром, как в Рождественской драме Дмитрия Ростовского.

Следуя требованиям поэтики, драматурги иногда смягчали жестокие эпизоды, или переносили их за сцену, или показывали их с помощью волшебного фонаря, за прозрачным занавесом. Одним из этих способов было показано убиение св. Димитрия и его друга Нестора в русской пьесе «Венец славнобедный». В Рождественской драме Дмитрия Ростовского 9-е явление представляло собой «убиение отрокат песлышиное, по зrimое». Число подобных примеров можно было бы легко умножить, но более важным представляется то, что патуралистическая тенденция, существовавшая в театре еще в эпоху средневековья и значительно оживившаяся в XVII в., находилась в постоянном противоборстве с тенденцией к условности. Конкретные реалии появлялись на сцене одновременно с аллегорическими фигурами, символами и эмблемами. Эти знаки условного театрального языка XVII—XVIII вв. сыграли значительную роль в формировании зрительского восприятия, которое тогда зачастую сводилось к восприятию «первичному», примитивно реальному⁵⁶, о чём

⁵⁶ Lewański J. «Pozór scen teatralnych» i problemy techniki dramatycznej.— In: Wrocławskie spotkanie teatralne. Wrocław, 1967, s. 35.

свидетельствует богатая документация, русские и польские путевые заметки того времени. Тенденция к условности сделала театр XVII—XVIII вв. театром метафорическим, символическим.

Несмотря на широкое распространение аллегорий в драматических произведениях, теоретики театрального искусства не считали их органической частью пьес. Против них возражали Я. Масеп («Неразборчивого и частого введение аллегорических фигур я не одобряю...»⁵⁷) и М. К. Сарбевский («Основам поэтики противно введение в фабулу как действующих аллегорических фигур, так и описание их действий»)⁵⁸. Против аллегорических фигур в декламациях возражал автор «Поэтики» 1696 г. Но драматурги не считались с этими запретами и выводили на сцену одну условную фигуру за другой. Аллегории действовали в драме, трагедии, моралитете, диалоге. Это объяснялось, кроме всего прочего, и тем, что в требования барочной поэтики не входило требование пассивного отображения природы, воссоздания реальности. Герои барочных драм прежде всего были посителями определенных значений, некоторых доминантных черт человеческого характера. Воины, отшельники, короли появлялись на сцене XVII — первой половине XVIII в. как носители атрибутов и с этой точки зрения представляли основной интерес. Эти атрибуты значили больше, чем сами герои. Так, героями драмы Оршанского кодекса «Рамирова победа» являются на самом деле не сражающиеся короли, христианский Рамир и сарацинский Абдеррага, а «разъяренное язычество» Абдерраги, мужество и вера Рамира. Такое соотношение атрибута и его посителя, героя, мы находим в прологе пьесы, где повествуется не о битве королей, а о безумной ярости, стремящейся поглотить Рамира, вырвать его из-под власти всевышнего. Не сам Абдеррага, а «безумие язычества» призывает па помочь силы ада и жестокость Цербера.

Аллегории польского и русского театров представляют собой постоянные величины, их значение не изменяется ни по мере продвижения действия, ни при переходе из пьесы в пьесу. «Аллегория есть вечная и постоянная метафора. Не во едином слове, но о повести», — сказано в рап-

⁵⁷ Цит. по: Резанов В. И. К истории русской драмы. Экскурс в область театра исаулов, с. 227.

⁵⁸ Sarbiewski M. K. Wyk'ady poetyki. Wrocław — Kraków, 1958, s. 78.

ней русской риторике⁵⁹. В условном виде они концептуализировали наиболее важные, значимые признаки некоторого явления или понятия, сокращали расстояние между общим и конкретным, представляли обобщенное в частном, реальном виде. В аллегории повторялась распространенная в то время идея эквивалентности части и целого, микро- и макрокосмоса⁶⁰. Аллегории демонстрировали пороки и добродетели, черты человеческого характера. Они возникали в результате вычленения из реального мира человеческих отпразднений. Например, в антипрологе Рождественской драмы Дмитрия Ростовского появлялись Кротость, Незлобие, Радость, Ненависть, Брань, Ярость, Любовь, Злоба, Плач, Зависть, соревновавшиеся между собой. В «Страшном изображении второго пришествия» выступали семья добродетелей, в своих монологах-представлениях описывающие следующие пары: Смирение — Гордость, Щедрота — Сребролюбие, Чистота — Грех, Терпение — Гнев, Воздержание — Обжорство, Пьянство, Братолюбие — Нелюбовь. Аллегории олицетворяли атрибуты бога, так как по правилам поэтики небесные силы не должны были изображаться в театре. «Таинство святой нашей веры... не должно быть выставлено на сцене вследствие высокого достоинства предметов», — писал Феофан Прокопович⁶¹. Например, в пьесе «Торжество естества человеческого» фигуру бога заменяют аллегорические фигуры Ревности божией и Милости божией. В пьесе «Царство природы людской» эту замену осуществляет фигура Гнева божьего. Только в русском «Действии об Ахаве», а также в «Действии святой мученице Евдокии» на сцену выведен Христос.

Аллегории могли быть единственными персонажами драмы, и тогда вся драма носила аллегорический характер, была распространенной аллегорией. Существует большое количество кратких диалогов такого типа, как, например, польский «Диалог о древе жизни», представляющий анатомию души грека. Только аллегорические фигуры действуют в польской пьесе «Персеев меч», ставившейся в

⁵⁹ Бабкин Д. С. Русская риторика начала XVII в.— ТОДРЛ, т. 8, с. 334.

⁶⁰ Krzewińska A. Alegoria w «Wizerunku własnym żywota człowieka poczciwego» M. Reja.— Tradycja i nowoczesność. Wrocław, 1971, s. 9—27.

⁶¹ Цит. по: Резанов В. И. Из истории русской драмы, с. 32.

Пинске в 1689 г., где борьба Персея и Медузы олицетворяет победу науки над невежеством. Данная пьеса — пример того, как античные герои и мотивы лишаются на сцене XVII — первой половины XVIII в. своего собственного значения и становятся носителями иного, нового смысла, принимающих морализаторскую нагрузку. Только аллегорические фигуры и символы (*dramatis personae*) многих польских пьес пасхального цикла: «*Nabożne ran Ukrzyżowanego Zbawiciela opłakiwanie*», «*Rozmowa skały z duszą*», «*Smiertelne grzechów postrzały*» — описаны Резановым⁶².

Аллегорический характер могли носить отдельные части развитых драматических произведений: прологи, хоры, эпилоги, отдельные явления. Пролог польской драмы о Генсерике и Тризимунде ведет, например, аллегорическая фигура Властолюбия. В антрактологе Рождественской драмы Димитрия Ростовского выступают только аллегории: Натура Людская, Омывная Надежда, Век Златый, Покой, Фортuna, Радость и пр., в 1-м явлении этой драмы действие заключается в беседе фигур Земли и Неба с Милостью божией.

Аллегории могли выступать в драме одновременно с реальными персонажами, вступать с ними во взаимодействие. Это касается как тех аллегорий, которые представляли вычлененные элементы человеческой психики и его социального поведения, так и тех, которые олицетворяли атрибуты высших сил. Так духовная и физическая жизнь человека, всецело зависящая от божественного пророчества, воплощалась в драматическом движении. Метафоры, связанные с фортуной, надеждой и пр., облекались в театральные костюмы и равноправно выступали с самим героями, падающимися или воспесенным фортуной, алчущим или страдающим. Так в системе действующих лиц осуществлялся принцип симультанного действия, характерный для театра того времени и выражавшийся в устройстве сцены. Как не однотипно, а несколько действий могло протекать на сцене одновременно, так же одновременно могли выступать на сцене олицетворения противоречивых черт человеческого характера. Особенно это характерно для пьес моралитетного характера. Например, в украинской пьесе 1706 г. «Торжество естества человеческого» Естество, фигура, символизирующая квинтэссенцию человеческого бытия, вы-

⁶² Резанов В. И. Из истории русской драмы, с. 156—157, 161—166.

стунает в окружении таких фигур, как Лакомство, Невоздержание. Они побуждают Естество вкусить запретный плод. Естество в дальнейшем обступают фигуры Отчаяния, Плача. В зависимости от изменений эмоционального состояния главного героя (фигуры) появляются новые аллегории, символизирующие переходы от страха к надежде, от плача к радости. Так образ героя расщепляется, его психологическое состояние разделяется на составляющие элементы. Аллегории, окружающие человека, или его символ, знак, становились его метонимиями, частичными эквивалентами. Так внутренний мир переносился в мир внешний. Одна художественная задача, с современной точки зрения принадлежащая одному актеру, распределялась между несколькими.

Аллегории не просто сопутствовали главному герою, разыгрывая, представляя перед зрителями борение его страсти. Они были активными драматическими персонажами и воздействовали на героев, частями внутреннего мира которых они являлись, нарушая границы класса, которому они принадлежали, из условного мира проникая в мир реальный, принимая функции советников и помощников. В русском «Действии на Рождество Христово» XVII в.⁶³ психологическое состояние Ирода, намеревающегося устроить избиение младенцев, показано через его взаимодействие с фигурами Зависти, Злобы, Убийства, Коварства. Они направляют его действия, выражают его смятение и страх, но и сами они несамостоятельны, так как «диавол шептал на ухо» им, как следует воздействовать на Ирода. В пиарской пьесе о царе Маврикии («Historia funeralis Mauritii...»)⁶⁴ аллегорические фигуры Жестокости, Ярости стараются заставить Фоку выступить против Маврикия, что им удается. Реальные герои также воспринимали аллегории как возможных противников или помощников. В пьесе «Regalis Manuplis», ставившейся на пиарской сцене в Подолище в 1689—1690 гг., турецкий военачальник Амурат, выступавший против короля Владислава, произает саблей сопутствующую ему фигуру Ambitio, что символизирует его решение заключить мир с Владиславом (польско-турецкий мир 1634 г.). В этой же пьесе фигу-

⁶³ Резанов В. И. Памятники русской драматической литературы. Нежин, 1907, с. 1—17.

⁶⁴ Hahn W. Nieznany dialog che'mski o cesarzu Maurycjusz z r. 1747.—Pamiętnik Literacki, 1930, N 3, s. 496—500.

ры Ужас и Печаль призывают Амурата бежать, что он и делает. В русской пьесе «Феатр, судьбами и помыслом Божиим оукрашены, которая гордыня пизвергаетца» (1722—1724)⁶⁵, имеющей основой сюжета библейскую книгу «Эсфири», Мардохей беседует о своем спе-предсказании с Гепиушем. Сон его толкуют фигуры Веры, Надежды и Любви. С пими же он памеревается выступить против заговорщиков. Они преподносят Мардохею щит. Аман призывает на помощь Злобу. Позднее он взаимодействует с аллегориями Славы и Фортуны — они обещают ему богатство и славу в памяти потомков, а также с Прорицанием, которая напоминает Аману о силах всевышнего.

Введение аллегорических фигур в драму, кроме описанных выше задач паглядного показа внутреннего мира человека и его зависимости от бога, имело также назначение усилить, точнее — удвоить, продублировать действия реальных персонажей. Очень часто эту задачу выполняли фигуры геппев главных героев, появлявшиеся в «малых частях» драмы: прологах, эпилогах, хорах. Убедительным примером этого служит иезуитская пьеса «Minerval Regium». Например, в прологе геппий Грациана паграждает геппия Авзония знаками отличия консула, несмотря на сопротивление со стороны геппия военачальников, что символизирует смысл первых эпизодов драмы, в которых император Грациан делает ученика Авзония консулом. Во втором хоре Клевета и Неблагодарность заключают геппий Авзония в тюрьму, что соответствует содержанию II действия. В эпилоге, состоящем из живых картиц, взаимно прославляют друг друга геппий Грациана и геппий Авзония. В русской пьесе «Венец славнобедный» (1704), ставившейся в Ростове, действие основано на противопоставлении св. Ди-митрия Солунского и преследующего его императора Максимиана. Постоянно на сцене присутствуют Усердие Ди-митрия и Тщеславие Максимиана, повторяющие схему взаимоотношений главных героев, что создает второй, помимо реального, план пьесы, который можно назвать символическим. Этот план приобретает такую самостоятельность, что действия аллегорических фигур значительно отличаются от действий реальных и даже становятся им обратными. В этом явлении II действия по приказанию Макси-

⁶⁵ Георгиевский П. Две драмы Петровского времени.— Известия ОРЯС, 1905, кн. 1.

миана убивают Димитрия, в 6-м явлении Слава Димитрия, замещающая фигуру Усердия, пропзаает копьем Тщеславие Максимиана. Аллегорические фигуры разыгрывают сцену, вскрывающую подлинный смысл борьбы Димитрия и Максимиана. Димитрий, крепкий в вере, своими мучениями посрамил язычника.

В «Действии об Эсфири» аллегорические фигуры участвуют в малых частях драмы и своими действиями повторяют действия главных героев пьесы, переводя смысл их поведения на уровень абстракций. В антипрологе участвуют Гордость и Смирение, Провидение, Чистота и Вера. Гордость восседает на троне и не видит Смирения у своих ног, она хочет подняться еще выше и падает. На трон возводится Смирение. Так рассматривается в антипрологе линия Астили и Эсфири. В 9-й сцене IV действия представлены Зависть, Злоба, Провиденция, Чистота, а также Величество. Эти фигуры разыгрывают на аллегорическом уровне линию Амана и Мардохея. Зависть предлагает разорвать белые одежды Чистоты и испачкать их. Злоба хочет поранить Чистоту мечом, Зависть — искусить. Но их останавливают Провиденция, которая уступает путь Величеству и велит поклониться Чистоте.

Аллегорические фигуры могли заменять целые сюжетные эпизоды, быть некоторым кодом драматического действия. В пиарском диалоге о Болеславе, ставившемся в Ловиче в 1723 г., его пиры и развлечения символизируют фигуры Роскоши и Праздности. Аллегорические фигуры могли служить связующими звеньями, быть вестниками, соединяющими две событийные линии сюжета. В такой роли обычно выступает Молва (Fama), как в уже упоминавшейся пьесе о царе Маврикии, где она приносит Маврикию весть о невиновности Филиппика, несправедливо осужденного, и его страданиях. Молва также разносит весть о бунте солдат. Фигуры Ужаса и Печали сообщают в пьесе «Regalis Manuplis» о бегстве Амуранта.

Аллегорические фигуры изображались на сцене по определенным канонам, пришедшим в театр из иконологии и эмблематики: Фортuna появлялась с колесом, Мир — с оливковой ветвью, Надежда — с якорем. Эти атрибуты помогали зрителю дифференцировать аллегории. Иногда аллегории полностью копировали эмблематическое изображение. Так, Властолюбие в прологе драмы о Генсерике и Тризимунде было представлено в виде дракона.

Иногда для вычленения аллегорических фигур из системы действующих лиц их роли писались на латыни в пьесе, которая игралась на польском языке. Пример этому мы находим в пьесе, о которой уже не раз вспоминали, «Regalis manuplis», где Мужество и Страх, обобщающие смысл действия пьесы, произносили свои монологи на латыни, как и аллегорическая фигура Podoliae Genius.

Аллегорические фигуры — главные показатели условного, символического направления в польском и русском театре XVII — первой половины XVIII в. могли существовать параллельно со множеством реалий, подробностей быта, т. е. с его патуралистической липией. Эти лица могли не сталкиваться: в одной пьесе доминировала одна липия, в другой — другая. Но существовало множество театральных произведений, где они сталкивались и, контрастируя, дополняли одна другую. Так обстоит дело в польской драме «Drama Sepulchrum Jesu Christi», где бичевание Иисуса, показываемое через запавес («przy umbrach»), сопровождается «скорбным диалогом четырех юношей»⁶⁶. В этой же пьесе аллегорическая фигура Любви Христа произносит риторический монолог и приглашает ангелов принять участие в погребении, которое показывается детально на сцене (омовение, памашение тела). В пьесе «Dyalog na Wielki Piątek», опубликованной Л. Бернацким⁶⁷, одновременно выступают мертвцы, встающие из гроба, и аллегория Надежды. То же самое сочетание абстрактного и реального, жестокого наблюдалось в пьесе «Стрелы смертных грехов», где рядом находятся окровавленные орудия страстей («стрелы, мечи, кровью окрашенные») и фигуры Суеты, Мира, Милости божией.

Смешение патуралистического и абстрактного начал на театральной сцене сказалось не только в том, что реалии и аллегории могли одновременно сосуществовать, но и в жизни символа на сцене. Аксессуары, элементы декораций и костюмов, сами костюмы всегда несли двойную нагрузку, так как художник театра строил, кроме сценического пространства, пространство метафорическое⁶⁸, в котором решались моральные проблемы и героям оценивались в категориях добра и зла. Особенно часто это встречается в пьесах моралитетного типа. Так, древо жизни, зачастую появлявшееся

⁶⁶ Резанов В. И. Школьные драмы, с. 175.

⁶⁷ Bernacki L. Pamiętnik Literacki, 1908, zesz. I-II.

⁶⁸ Hernas Cz. Barok, s. 166.

шесся па школьной и пародной сценах, представлялось в виде реального дерева с плодами. Оно означало и древо жизни и самого бога, а его плоды символизировали причастие. Аллегории производили па сцене конкретные действия, которые песни символический смысл. Они реально были окружены дымом, как Мир, враг Человека, что означало суетность. Другой враг человеческий, Тело, высекал из кремния пламя, что служило символом сжигающих человека страстей. Дьявол реально выстипал путь человека терпием; происходила реализация метафоры, говорящей о многострадальной жизни человека. То же можно сказать о сценических действиях актеров. Путь, который проделывал па сцене Человек, Всякий, это не просто движение, хождение, приближение к другим персонажам, это — шествие по земной юдоли, путь от рождения к смерти, от греха к раскаянию и очищению. Все сценические жесты актера также песни двойную нагрузку, они полны высшего смысла.

Иногда сценическая реализация метафоры, свободное обращение с ней па сцене приводили к очень забавным результатам, так как перевод переносного значения в прямое бывал очень наивным. В декламации «Mensis Augustus index» (1722) все месяцы, за исключением Августа (месяц каникул), демонстрируют свои литературные способности; за леность Август заключается в карцер. Студенты пытаются его выпустить, по тщетно, и Год приговаривает каникулярный месяц к постоянной жаре па 31 день⁶⁹. В пиарской пьесе «Небесная Артемида» па сцене реализуется метафора уловления в сети грешников. Грех тащит сынов человеческих в дебри зла. Метафора охоты па человека, уловления его в сети греха разрастается в целое действие.

Символы словесного текста легко становились аксессуарами, как в «Действии об Эсфири». Вера и Надежда вручает Мардохею щит, укрепляя его постоянство. Жестокость поит Фоку ядовитым зельем в пиарском диалоге о Маврикии. В «Успенской драме» Дмитрия Ростовского ангелы держат в руках овеществленные символы своих мопологов, это — земля и небо.

Реализуясь па сцене, символы могли вставать в один ряд с аллегориями, как в «Декламации па Пасху» И. Волковича, где вместе с Триумфом, Милосердием божьим дей-

⁶⁹ Windakiewicz St. Teatr Kollegiów, s. 30.

ствуют Крест, Гвозди, орудия страстей. Символы могли становиться объектами действия аллегорических фигур. В «Рождественской драме» Димитрия Ростовского Железный век связывает себя с Натурой людской. Брань мечом рассекает масличную ветвь Надежды, Ярость пропаивает стрелой Кротость, Зависть крюком останавливает колесо Фортуны. Ярким примером оживания символа на сцене является пролог драмы без названия, описаний Резановым⁷⁰. В ней небесные Гении будят Совесть человека. Она сама боится прорететь глаза, потому что вместо рук у нее — змеи. Примером может быть такжесон Иакова в «Успенской драме» Димитрия Ростовского — сошествие ангелов с неба по лестнице. Сон тут же tolкуется ангельским Духом пророческим и Иаковом.

Символы могли становиться основными персонажами драмы, как Священный Ковчег, святыня израильтян, завоеванный филистимлянами, и языческое божество Дагоп, которому поклонялись филистимляне, в «Диалоге о ковчеге». Весь диалог основан на противопоставлении этих религиозных символов. Все его сцены — это дискуссии на тему могущества ковчега и Дагопа. Им подчищаются группы действующих лиц, воины, жрецы, священники, сатрапы. Сходно положение символов в пьесе «*Lucus Baccho festis...*», где противопоставлены крест и жертвенник Вакха.

Не менее характерной барочной чертой польского и русского театров XVII — первой половины XVIII в. является его эмблематичность. Барочная пьеса имела не только непосредственное значение, реальный план действия. Она была метафорой, символом, некоей эмблемой и значила не только то, что она значила непосредственно, но гораздо больше. Ее непосредственное значение было только ступенью к познанию *vera significatio*⁷¹. Об этом свидетельствуют сами драматические тексты. В польском диалоге «Драма о Ковчеге» Пролог сообщает: «Мы покажем вам, любезные слушатели, фигуру...». Подобного рода напоминания драматических произведений передки. Такое отношение к драматическому произведению приводило к различным особенностям его структуры, которые мы попытаемся описать ниже и которые могут быть объединены в

⁷⁰ Резанов В. И. Из истории русской драмы, с. 89—97.

⁷¹ Sarnowska-Temeriusz E. Świat mitów i świat znaczeń.— Maciej Kazimierz Sarbiewski i problemy wiedzy o starożytności. Wrocław, 1969, s. 127.

едищую группу как проявления эмблематического характера драмы эпохи барокко.

Драма этого времени очень часто состояла из отдельных эпизодов, слабо связанных между собой в плане содержания, но имеющих прочные связи в плане значения. Эти семантические связи не создавали хронологической логики следования эпизодов. Все они не имели сюжетных связей, и их легко было поменять местами. Они служили примерами одной идеи, которая могла быть выражена в драме и которая могла быть скрыта. Они подкрепляли эту идею и углубляли, что обновляло их положение и обосновывало его в драматической структуре. Обратимся к пижарской пьесе «Небесная Артемида», ставившейся в Жешуве⁷². Эта пьеса, судя по ее сохранившейся программе, состояла из четырех актов. Общее ее значение задано в первом акте. Борьба добра и зла, добродетели и греха показывается в действии аллегорических фигур — Мира, руководящего Грехом, Несправедливостью, одного из главных врагов человека, и Неба, которое спешит на помощь Невинности, посылая к ней Добротель. Невинность может попасть в дебри зла, куда ее пытаются завлечь Несправедливость (грех). I действие заканчивается хором, сетующим на греховность человека: «Не так быстро паруса появляются у берега, как мысли человека направляются к греху». II действие содержит ряд эпизодов-иллюстраций этой мысли. В 1-й сцене зритель видел злодейское убийство Авеля, во 2-й — Авессалома, покушавшегося на жизнь своего отца. Там же выведен идолопоклонник Навуходоносор, в 4-й — Тит Манилий, приговоренный к смерти родным отцом. Все эти эпизоды, почерпнутые из Библии и античной истории, не связаны никак событийно, психологически, сценически. Они только показывают разновидности греха, к которому склонен человек и которого следует остерегаться. Таким образом, эпизоды II действия иллюстрируют мысль, содержащуюся в I действии, являются по отношению к нему изображениями, а оно, в свою очередь, — объяснением их, или подписями. Свободный набор отдельных эпизодов, связанных общей идеей, может составлять, как в данном случае, только часть драмы, по

⁷² Pigoń St. Z dziejów pijarskiego teatru konwiktowego w Rzeszowie.— Archiwum Literackie, 1962, t. VI, s. 140—148.

может образовать и законченное драматическое произведение.

Так построен моралитет Т. Бачинского «Leve opum pondus in bilance Alexandre» (1722—1723)⁷³, состоящий из двух частей. Герой первой части — Александр Македонский, сетующий на скотечность жизни. Эта мысль посетила его, когда он получил в подарок от побежденных персов бриллиант. Франческо Борджа, герой второй части, скорбящий у гроба королевы Изабеллы, также приходит к мысли о сущности мира сего. Обе части связывают монологи героев на тему *Vanitas*, распространенную тему искусства XVII — первой половины XVIII в., что и сделало их частями единого целого, одного драматического произведения. Аналогично строение русской школьной драмы «Страшное изображение второго пришествия» (1702), где в 4-м и 8-м явлениях разрабатывается мотив венчего спа Навуходоносора и пророка Даниила, а в 6-м и 7-м — героями являются Генриш польский и Королевство польское, в остальных действуют другие аллегорические фигуры.

Возможно иное строение драмы, когда она состоит из двух частей: протасиса и аподосиса. Первая часть — протасис — играет в драме ту же роль, что изображение в эмблеме. Аподосис выступает в качестве объяснительной подписи. Обе части могут быть не связаны общей сюжетной линией. Их содержание может быть заимствовано из различных источников, например, в одном случае из Ветхого завета, а в другом — из античной истории. Они соотносятся только на семантическом уровне. Примером такого строения драматического произведения является пьеса «*Obraz zwycięstwa Jana III w osobie Gotfryda z Buliona*», в которой попеременно показывался то Ян III, то Готфрид Бульонский, и второй должен был служить символом первого, объяснить его действия и соответственно возвеличивать его. Так же была построена декламация «*Funebris praeaxedis Antonius orator*», где фигура римского консула Марка Антония служит объяснением смысла жизни скончавшегося школьного профессора риторики⁷⁴. На протасисе и аподосисе делится пьеса «*Theatrum Fortitudinis*». В протасисе развивается сюжет войны Яна Корвина Гуннади с

⁷³ Windakiewicz St. Teatr Kolegiów jezuickich w dawnej Polsce. Kraków, 1922, s. 21.

⁷⁴ Ibid., s. 22.

турками, в аподосисе — аллегорический сюжет победы К. Сапеги над турками⁷⁵.

Сходное строение имеют драматические произведения, где одни части служат объяснению смысла других. Очень наглядно этот принцип выдержан в диалоге «Мифибозет». Он построен таким образом, что первая его часть представляет собой основной сюжет диалога, основанный на взаимоотношениях царя Давида и бедного калеки Мифибозета, последнего отпрыска бывшего царского рода, а вторая его часть является интерпретацией. Она служит подсказкой под распределением и осложнением различными действиями и диспутами на темы этих действий живой картиной. Рассмотрим более подробно строение IV действия. В 1-й его сцене идет диспут между Сариасом и Бапаниасом. Они обсуждают действия Давида, который возвысил Мифибозета и пригласил его на пир. Во 2-й сцене IV действия поступку Давида дается символическая интерпретация. Группа действующих лиц — Наташ, Ахиор, Абиатр толкуют диалог как символ появления Мессии, который принесет себя в жертву за грехи человечества. Давид символизирует Христа, Мифибозет — человечество, пир, на который Давид зовет Мифибозета, — это искупительная жертва. Далее следует еще более усложненное толкование представленного диалога. Его дают Теолог с группой учеников. Они закрепляют за Давидом понятие префигурации Христа и подробно объясняют, почему Мифибозет обозначает в данном диалоге человечество. С одной стороны, он — сын царя (ср.: человек — совершенное творение бога), с другой — он нищий, хром па обе ноги, с трудом передвигается (ср.: человек — слабое и жалкое создание, с трудом проделывающее земной путь). Таким образом, все три варианта интерпретации образуют цепочку: от непосредственного толкования представленных на сцене событий автор поднимается к символическому, которое также имеет две ступени. В тексте диалога неоднократно указывается на необходимость такого толкования. Мифибозет называет, например, себя знаком, примером для всякого человека: «Пусть будет вам примером хромой Мифибозет». Так же интерпретируется «Комедия притчи о блуднем сыне» Симеона Погоцкого, где в последнем мопологе Блудного (6-я часть) и в эпилоге сюжет рассматривается в реальном плане. Блудный объяс-

⁷⁵ Okoń J. Dramat i Teatr szkolny, s. 166.

няет зрителям, что он за свое ослушание был паказан и затем прощен. Во 2-й части мополюга Блудный дает символическое толкование пьесы. Он символизирует идею: «Буду во притчу аз всем человеком наиначе младым во вся веки веков... Но и отец мой не вие притчи будет... Божия милость им вообразися» (ср. с. 7 гл. 15 Евангелия от Луки). Так же, в двух плацах, реальному и символическому, толкует «Комидию» и эпилог.

Эмблематичность польского и русского театров XVII — первой половины XVIII в. еще раз сказалась в типе структуры драм, в соотношении «малых» и «больших» ее частей: пролога, эпилога, хоров и действий, разделенных па сцены и явления. В «малых» частях делался «вывод из того, что представлено в соответствующем действии комедии, трагедии, трагикомедии»⁷⁶. В них содержался комментарий, оценивались поступки героев, частные конфликты сводились к борению добра и зла. Так, в прологе русского «Действия об Эсфири» развивается тема непостоянства Фортуны и обманчивой Надежды. Вся пьеса рассматривается как пример, служит «во образ промысла божия». На сцене могла быть представлена некоторая эмблема, объяснение которой давал Пролог. Возможно, что в «Действии на Рождество Христово» Пролог описывал изображенную эмблему коварства — Ехидну, т. е. он представлял эмблематическую декламацию, но возможно, что изображение отсутствовало на сцене и о нем только говорилось. Очевидно, что эмблематические изображения присутствовали в антипрологе другой русской драмы, в «Действии о князе Петре златых ключах». В нем выступают «три гиерологические персоны»: Купидон, Венера и Зависть. Они разыгрывают живую картипу, в которой Венера поражает Зависть и «распускает горящий пламень при вете великом», и Зависть умирает под ногами Венеры. Так изображается смысл «Действия о Петре». Эмблематический характер имеет антипролог «Акта о Калеандре и Неонилде». «На столе под балдахином лежат порфира, корона, два скипетра. Рядом Любовь с пылающим сердцем в руках» (очень распространное изображение в иконологии XVII—XVIII вв.). И далее «Смерть тушит пламя». Так эмблематически изображается смысл I действия пьесы, в котором смерть героя означает конец его любви. II действие драмы также имеет антипро-

⁷⁶ Резанов В. П. Из истории русской драмы, с. 346.

лог. В нем использованы те же декорации и аксессуары, но введены фигуры Совести и Предуведения, Красоты и Прелести, последние завязывают Совести глаза. Смерть и два дьявола низвергают Совесть в ад — так символически представлено нрелюбодеяние Калеандра. В антипрологе III действия участвуют Время, Мудрость, Богатство, Сила, Честь, Смерть, Бессмертие, которое мечом изгоняет Смерть и возводит на трон Любовь. Верность вручает ей масличную ветвь и «проблему на карте», т. е. таблицу с девизом «Любовь смерти не боится». Так раскрыто значение финала драмы. Антипрологи «Акта о Калеандре» образуют пьесу в пьесе, представляя борьбу идей, которую в драме ведут герои. Не случайно декламации типа описанных выше антипрологов назывались иносказательными⁷⁷. Чисто эмблематический характер носили хоры польского моралиста «Одостратокл». Четвертый хор этой пьесы ведут четыре Добротели, имеющие в руках иероглифы (эмблемы). Одна из них появляется в виде птицы, что реализует в сценическом плане сравнение из ее монолога: «ходишь, как перазумная птица, ждешь своей погибели». Другая выступает с бокалом, обращаясь к главному герою со словами: «Ты утопил свой разум в вине». Третья несет шкатулку с золотом и уверяет, что там находится сердце грешника, хотя истинное его жилище — в аду. Четвертая Добротель несет скипетр и корону, символизирующие гордость, в которой она обвиняет человека. Так, сочетая изображение и слово, хор гласит: не бейся, как птица, в тенетах греха, избегай пышных пирам, не люби богатств, не ищи возвышения в этой преходящей жизни. Он конкретизирует общую идею драмы; наглядно преподпосит ее слушателям.

Эмблематический характер имели картиные декламации, в которых «разъясняется смысл представленных рисованных картин или разгадываются загадки, разрешаются грифы и логограммы»⁷⁸.

Частным проявлением эмблематичности барочного театра являются живые картины (*affixio*), немые сцены, где слово изолировалось от действия, а затем оно было вообще утрачено, хотя живые картины могли комментироваться стихами, которые произносил актер, не входящий в группу, представляющую живую картину. Появление живых кар-

⁷⁷ Резанов В. И. К вопросу о старинной драме, с. 32.

⁷⁸ Там же, с. 34.

тип на барочной сцене было возможно, потому что сценическое действие дробилось на мелкие составные части, как в пьесах мистериального типа. Это дробление приводило к паузам, во время которых действие останавливалось, замирало. Так возникала живая картина, еще раз сближающая театральное искусство с искусствами визуальными, в первую очередь — с живописью. Живые картины мы можем обнаружить в «Ужасной измене...», где оба аллегорических антипролога — это пемые сцены, которые объясняет хор. Первая сцена содержит «образ сластолюбия», вторая — «образ пищеты и терпения». В «Действии об Эсфири» есть живая картина в 3-й сцене III действия. «Аман проходит по театру, и все ему кланяются, упадая до земли, кроме Мардохея. Позади Амана сидит Злоба с петлею в руках — орудие на Мардохея». Живые картины заканчивают пьесу, прославляющую мудрого правителя, «Minerval Regium». В первой из этих картин Гений Грациана дарит гению Авзония лиру. Во второй три грации воздвигают пирамиду в честь Грациана и Авзония. Эти картины сопровождаются музыкой. В первой есть также тапец. В третьей фигура Времени пожирает хроники консулов и анналы императоров, по их спасают гении Авзония и Грациана. В четвертой Мишервиус прославляет Грациана. Его слова повторяет Эхо и пишет на мраморной пирамиде Вечность. Все картины были связанны общей идеей пьесы. Живой картиной было, видимо, убиение Димитрия в пьесе «Венец славнопобедный». В пьесе «Образ торжества российского» живой картиной является шествие Геркулеса на колеснице, во время которой юноши поют песнь. Живые картины пользовались большой популярностью, так как считалось, что «они удивительно развлекают зрителей и, занимая их, в то же время располагают к известным душевным движениям»⁷⁹.

Использование живых картин приводило к усилению действия принципа симультанности на сцене. Примеры этому мы можем найти в пьесе Симеона Полоцкого «О Навходоносоре царе», где на заднем плане изображалось поклонение «образу золотому», а на переднем — беседы царя с вельможами. Явно этот принцип выражался в тех случаях, когда на сцене представлялось зрелище «двойное или тройное по составу». Так бывало в сложных декламациях, где использовались живые картины. «В одном месте на

⁷⁹ Лагг Ф. Рассуждение..., с. 179.

сцене Марс воздвигает свои трофеи, в другом — Мудрость выставляет лавры и почетные награды для своих почитателей»⁸⁰.

Эмблематический характер барочного театра вызвал к жизни один из элементов театральной техники, чрезвычайно популярный в то время,— волшебный фонарь (*laterna magica*) — показ действия через занавес (*per umbras*). Этот прием использован в польской народной религиозной драме «*Utaraczka krewawie wojującego boga*», в пьесе, описанной В. И. Резановым «*Drama sepulchrum Jesu Christi*», где жертва Авраама была показана *per umbras*. Этим же путем были представлены сцены бичевания, возложения терпового венца, распятия. Эти теневые картины сопровождал диалог. Этот же прием использован в «Рождественской драме» Димитрия Ростовского, где показано избиение младенцев «песлышиное, по зримое».

Теневые картины применялись также в пьесе «Божие уничтожителей гордых уничтожение», где «чрез умбры» «орел российский куплю и с помощью божией льва хрома со львятами ловит». Через волшебный фонарь показывались обычно темы убитых, очень часто появлявшиеся на сцене школьного театра, как в пьесе о Маврикии, в драме о св. Борисе и Глебе.

Волшебный фонарь мог стать осью для создания целого драматического произведения. Существовали так называемые теневые декламации, где «изображается что-либо посредством теней; тени же получаются при помощи тончайшей материи, сквозь которую предстоящие или двигаются по направлению к говорящему лицу, или что-нибудь изображают»⁸¹. На использовании этого приема держится эмблематическая декламация «*Fluctuans in oceano mundi...*» 1714 г. Она делится на пять индукций, в которые включены теневые картины. Главные фигуры этой декламации — Любовь земная и Любовь небесная. Любовь земная показывает прелести мира сего: пиры, охоту, сады, животных (медведей, зайцев), дворцы, знаки царского достоинства, вождей. После каждой такой картины хор поет песнь, а фигура Земной любви дает аллегорическое толкование изображаемому на сцене. Любовь божественная показывает другие картины: св. Алексия, скрывающегося под лест-

⁸⁰ Резанов В. И. К вопросу о старинной драме, с. 13.

⁸¹ Там же, с. 32.

пицей, души грешников в аду, морское путешествие, символизирующее скитания души человека в море греха, танталовы муки, Дамокла. Все картины также получают объяснение. В другой декламации — «*Elegia inter Beatos relati Joannis Francisci*» (1717—1718) — с помощью волшебного фонаря изображались различные святые, чьи действия комментировал один из риторов. Еще один пример использования волшебного фонаря — декламация А. Рихтера 1717 г. «*Novissima pominis grandis scena*», где пять картин представляли «свернутые» сюжеты, популярные на сцене школьного театра: смерть праведника и смерть грешника, страшный суд, ад и рай. Тексты произносили Ангелы. Они именовались эпиграммами или эпифонемами⁸². Живой картиной был антипролог в русской школьной драме «Образ торжества российского», где представлены Атлант с державой света, Храбрость в образе вооруженного воина, Паллас. Сходную структуру имеют прологи таких пьес, как «Божие уничижителей гордых унижение», «Ужасная измепа...», «Ревность православия».

Существовал такой вариант картины, где слово терялось полностью, но актеры продолжали двигаться, — *mutaes representationes* — это танцевальные пантомимы, особенно распространенные в пиарском театре.

Эмблематичность барочного театра сказывалась в соотношении словесного ее текста с изобразительным. Происходящее на сцене было как бы движущейся во времени и пространстве эмблемой. Монологи и диалоги звучали как девизы, как поясняющие развернутые стихотворные подпилиси под картинами. Герои рассуждали о смысле жизни вообще, их действия были иллюстрацией их рассуждений. Актеры изображали и одновременно объясняли изображаемое. Эти объяснения были тем более необходимы, что часть событий происходила не в сценическом, а в театральном пространстве, т. е. за сценой. За сцену выносили битвы, часто смерти. Например, в драме «Рамирова победа» за сценой происходит битва за замок Рамира и его противника Абдерраги, за сценой солдаты убивают Абдеррагу. Только из плача Щери Сионской зритель узнает об избиении младенцев в «Действии на Рождество Христово».

Эмблемы часто возникали в словесном тексте драмы. Польский «Диалог о Мире» заканчивался эмблематически-

⁸² Windakiewicz St. Teatr Kolegiów jezuickich..., s. 23.

ми фразами-девизами: «Воин перекует меч на орало»; «Копье станет серпом». Часты обращения к эмблемам в метафорах, сравнениях. Христос сравнивается с пеликаном в польской пасхальной драме «Стрелы смертных грехов». Не менее важным проявлением эмблематичности было обилие сентенций в барочном театре, которые обычно заключали конкретные высказывания. В сентенциях могли разрабатываться основные темы, побочные, едва намеченные в предыдущих высказываниях героев. Сентенции могли неосредственно следовать за сюжетными эпизодами, разъясняя их значение. Так, сентенции в диалоге «Мифибоузет» развивают тему мудрого правителя, что не противопоставляет их остальному тексту драмы: «Прекрасно, когда господа общаются с бедными и уважают в человеке не богатство, но добродетель», — как и сентенции на тему неожиданного падения и возвышения в человеческой жизни: «Как часто падают люди с высот, так часто и упражненные встают». В «Диалоге о Ковчеге», посвященном восхвалению святых, сентенции, осуждающие родителей, потакающих грехам юношества, неожиданно врываются в общий ход рассуждений героев и нарушают его. Они как бы заодно учат зрителей быть добродетельными отцами. В «Комедии притчи о блудном сыне» сентенции заключают отдельные эпизоды, подводя им итог. Покидая Блудного, слуги говорят: «Господь и мешок — то приятель правды, приязнь людская тоже для забавы. — Кто сладко ест, пьет, вскоре обнищает, то нам священное писание извещает. — Кто отцу преслушник, не послужит богу».

Значение, которое придавалось костюму в спектакле того времени было связано с общим предпочтением живописи перед другими видами искусства в эпоху барокко, с убеждением, «что картины и изображения прочнее остаются в душе, чем слова, трогают больше, чем речь»⁸³. И на костюм наибольшее влияние среди прочих искусств оказала эмблематика. Она превратила костюм в знак, указывающий на функцию героев, на его задачи в ведении действия. «...У каждого будет соответственная ему одежда, и каждый наделяется своими знаками, на основании которых можно узять, какую он отправляет должность, какое изобража-

⁸³ Масен Я. Зеркало образов скрытой истины. Цит. по: Адрианова-Перетц В. Н. Сцена и приемы постановки в русском школьном театре XVII—XVIII ст.— В кн.: Старинный спектакль в России, с. 10.

ет лицо. Так, например, солдаты узнаются по копьям и мечам, ремесленники — по молоткам и инструментам...» — писал в театральном трактате Ф. Ланг⁸⁴.

Часто костюм был самой точной характеристикой героя, особенно если дополнялся специальными атрибутами, информатором его сценического поведения. Они играли не меньшую роль, чем монолог или сценические действия героя. Костюму и аксессуару была дана не только эстетическая, но и информативная функция. Через него постановщик мог оценивать поступки героя. Костюм был постоянной величиной, был закреплен за героем. Благодаря ему зритель ориентировался, видя на сцене новых действующих лиц.

Существовали специальные словари костюмов. Таким словарем был, например, трактат Я. Масена «Зеркало образов скрытой письмы, являющее символы, эмблемы, гиероглифы, загадки» (1650), источниками которого является Священное писание, античная мифология, система гражданских церемоний. Таким же сводом правил для постановщика были, например, теоретический трактат Ф. Ланга «Рассуждение о сценической игре», основанный на иконографическом собрании Я. Масена «Apparatus personarum» в рукописи «Диалога о страстях господних»⁸⁵.

Приведем несколько примеров постоянных костюмов аллегорий, известных в XVII—XVIII вв. Добротель, обычно изображавшаяся в виде мужчины, что оттеняло крепость ее души, иногда даже в виде Геркулеса, была одета во львиную шкуру. Аллегории имели постоянные атрибуты. Милость божия появлялась с горящим сердцем, чашей, лавровым венцом. Гнев пес обнаженный меч. При нем дракон, изрыгающий пламя. Время появлялось в черном одеянии с песочными часами и серпом. Злоба греховная восседала на «лютом змие». Тицеславие посило зеленые одежды, имело корону и павлиньи перья, символизирующие пустую славу. Элементы эмблематики широко использовались в создании аллегорических фигур, по они проникали и в костюмы реальных персонажей, образуя некоторые постоянные их признаки. Так, царь обычно имел знаки царского достоинства —венец, скипетр, пор-

⁸⁴ Ланг Ф. Рассуждение..., с. 182.

⁸⁵ Okoń J. Dramat i Teatr szkolny, s. 265.

фиру, восседал на троне. Иуда мог иметь зеленое знамя, как символ предательства. Пиролюбец и вообще Грешник, герой моралитета, до своего раскаяния посыпал светлую одежду. Кающийся грешник был одет в белое с черными полосками, что означало его прегрешения.

Цвет вообще имел большое значение в театральном костюме. Он дополнял характеристику героев, вводя в театральное действие присущее ему символическое значение. Так, Грех, как и Зависть, посили черные одеяния. Этот цвет мог присутствовать в костюме Души, что говорило о ее греховности, а также Несправедливости. Ангелы всегда появлялись в белых одеждах. Ирод посыпал пурпурные одежды. Цвет мог служить возрастной характеристике героев. Так, в «Поэтике» Понтана говорится: «Старики должны быть одеты в белое, более молодых одежда должна быть пурпуровая и разноцветная...»⁸⁶. Цвет символизировал изменение, происходящие в психологическом состоянии героя. В «Успенской драме» Димитрия Ростовского Истица облачает раскаявшегося грешника в светлые одежды, что означало его переход к праведной жизни. То же взаимодействие цветов было представлено в диалогах героев. Очень часто основным семантическим противопоставлением в них было противопоставление света и тьмы, черного и белого. Черно-белый мир, созданный на сцене изобразительными средствами, повторялся в речах действующих лиц. Черный грех, черный ад, светлое милосердие, светлая душа — частые понятия в драмах-моралитетах.

Несмотря на явную эмблематичность и символическое значение, костюмы театра XVII—XVIII вв. могли быть также связаны с подлинной реальностью, с окружающим театр бытом. Здесь — продолжение соревнования патристического и символического в этом театре, создающее одну из его основных особенностей. Эти костюмы могли даже просто браться напрокат у зрителей, как было при постановке пьесы «Владислав Ягеллон» в Пинске в 1663 г.

Не только костюм, но и аксессуар на сцене барочного театра имел явную связь с эмблемой. Достаточно привести такой пример, как частое появление на сцене отравленных плодов. Их передают и дарят в драмах Оршанского кодекса, в драмах из кодекса Люра. Отравленные плоды в эмблематике всегда символизировали коварство.

⁸⁶ Цит. по: Резанов В. И. Экскурс в область театра иезуитов, с. 254.

Существует еще множество черт, свидетельствующих о барочности польского и русского театров исследуемого периода. К ним можно отнести его статичность, на которой основаны особенности зрительского восприятия того времени, и некоторые черты драматической структуры, как, например, сюжет мистериального типа. Важной особенностью является свободное смешение трагического и комического начал. Существует постоянный набор тем этого театра, как темы измеччивости мира, необратимого времени, суеты сует, смерти, доброго и злого государя и многие другие. Здесь за недостатком места мы не будем говорить о них и, подводя итоги, еще раз повторим, что исследуемые театры имели во многом сходную художественную природу, что эта природа в значительной степени сближала его с другими искусствами — литературой, живописью — и была по преимуществу барочной. О барокко на польской и русской сценах свидетельствуют не отдельные черты, описанные выше, как-то: взаимодействие слова, изображения, жеста и музыки, риторичность, патуралистичность и тенденции к абстрагированию или к созданию символического языка сцены. Все они могут характеризовать театральное искусство любого другого периода. Символическим был театр рубежа XIX—XX вв., риторичность была пепременной чертой новых театров, рожденных общественными переменами XX в. Черты патурализма свойственны произведениям критических реалистов на театральной сцене. Компания различных видов искусств бывает ведущей чертой творчества отдельных режиссеров (ср. роль изобразительных средств, пластики в театре Мейерхольда). Но барочному театру эти особенности присущи одновременно. Он отличается сочетанием несочетаемых сторон: условного и конкретного, трагического и комического. Он полностью стремится использовать все возможности, которые предоставляет сцена; для него нет ни одного пути, пройдешего театром в дальнейшем, который был бы ему совершенно неизвестен, например, такие повести театральной культуры XX в., как театр абсурда, гротескный театр, уже были в эпоху барокко. Достаточно вспомнить комизм положений, языковой юмор, основанный на нарушении информации, фантастические сюжеты, пришедшие на сцену из античной мифологии («Дафна, превращенная в лавр») и из глубины фольклора («Масленица»), чтобы в этом убедиться.

Достижения театра XVII—XVIII вв. не прошли бесследно. С одной стороны, они связали искусство сцены с доминирующим направлением эпохи, а тем самым с европейской культурой в целом. С другой стороны, они влились в последующее развитие театрального искусства, стали основой для развития национального театра. Последнее касается особенно Польши, так как барокко, например, по мнению историка культуры Х. Барыча, было «одним из наиболее „польских“ направлений в национальной культуре». «Барокко в конечном итоге сформировало наш национальный характер, духовную структуру, систему этических норм и систему поведения, утвердило пафос героизма, чувствительность к красоте слова, жеста, дух соревнования; оно решило внешний вид страны, оставив наибольшее число храмов и декорировав среди них более старые, романские, готические, ренессансные»⁸⁷.

⁸⁷ Barycz H. W poszukiwaniu kamienia filozoficznego czyli traktat o Michale Sędziwoju.— In: Z epoki renesansu, reformacji i baroku. Warszawa, 1971, s. 594.

М. П. Чигринский

К ВОПРОСУ О РУССКО-ДУБРОВНИЦКИХ ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫХ СВЯЗЯХ ЭПОХИ БАРОККО

ДУБРОВНИЦКИЕ ПОЭТЫ О РОССИИ И ПЕТРЕ I

Рассматривая русско-дубровницкие историко-литературные связи конца XVII — начала XVIII в., следует учитывать, что Дубровник в этот период находился в состоянии глубокого социально-экономического кризиса в силу перемещения торговых путей из Средиземноморья в Атлантику (после открытия Америки)¹. Упадок Дубровника сопровождался уменьшением влияния городского патриархата вследствие его экономического разорения². В эпоху барокко то же самое происходило с дворянством ряда славянских стран³. Духовная жизнь Дубровника той поры связана с католической реставрацией. Развитие наук и воспитание юношества контролировалось иезуитами. Литература воспевала аскетизм, отрешенность от мирских благ⁴. Международное положение Дубровника усложнилось. Возросла опасность со стороны Венеции и Турции. Поэтому дубровницкое правительство старалось и искало сильных союзников. Возможным союзником оно считало Россию, влияние которой на Балканах резко возросло в результате побед Петра I над Швецией и Турцией. До этого русско-дубровницкие связи посили случайный характер⁵. Однако после отправки Петром I группы дворян

¹ Mirković M. Ekonomска историја Jugoslavie. Zagreb, 1958, s. 11.

² Pavlović D. Iz knjizevne i kulturne istorije Dubrovnika. Sarajevo, 1955, s. 171—27; Pavlović D. Iz nase starije knjizevnosti. Sarajevo, 1964, s. 103.

³ Angyal A. Die slawische Barockwelt. Leipzig, 1961, s. 140.

⁴ Павлович Д. Предговор.— Дубровачка поезија. Београд, 1966, с. 16—17; Kavanin I. Poviest vandelska (Bogatstvo i ubostvo). Zagreb, 1913; Об этой разновидности барокко см.: Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII вв. Л., 1973, с. 177.

⁵ Мошин В. Из истории спошений римской курии, России и южных славян в середине XVII в.— Международные связи России до XVII в. М., 1961, с. 491—511; Мошин В. Из переписки самозванца Тимонки Апкудицова.— Литература и общественная мысль древней Руси. Л., 1969, с. 303—313.

учиться морскому делу в Далмацию и поступления дубровчан и далматинцев на русскую службу положение изменилось⁶. Сепат Дубровника решил установить дипломатические отношения с Россией. С уехавшими на службу в Россию М. Змаевичем, И. Наталичем, И. Тудизичем были направлены два письма Петру I. В первом (от 20 апреля 1709 г.) указывалось, что Русь и Дубровник — ветви единого славянского дерева. У них один корень, один язык. Поэтому республика считает успехи «русского народа своими успехами и высоко оценивает доблесть и добродетель русского царя»⁷. Во втором (от 27 апреля 1709 г.) сепаторы перечисляли геройские дела Петра I, желали ему счастья и удачи. Третье послание Петру I (от 30 апреля 1709 года) посвящалось Полтавской победе. В нем дубровчане называли Петра I «гордостью и сиянием славян»⁸. Петр I ответил им в апреле 1711 г. в связи с подготовкой к Прутскому походу. Рассчитывая на поддержку южных славян, в частности дубровчан, он направил к ним Савву Владиславича⁹ с сообщением о военных успехах «нашего народа и языка доброжелательным друзьям»¹⁰.

Неудача Петра I на р. Прут и наступление турок против восставших черногорцев повлияли на позицию Дубровника. Началось дипломатическое лавирование. Боснийского пашу дубровчане заверяли в лояльности, посыпали оружие и продовольствие. Одновременно вооружение и порох продавались черногорцам, а также гайдукам и ускокам, сражавшимся с турками.

Вторично Петр I заинтересовался Дубровником в 1714 г. в связи с турецко-венецианской войной. Он снова послал туда Савву Владиславича, вероятно, с дипломатическим поручением. Официально, однако, тот просил о постройке православного храма. Заверив Петра в «готовности к услугам русскому престолу», дубровчане отказали Савве Владиславичу.

⁶ Княжецкая Е. А. Связи России с Далмацией и Бокой Которской при Петре I.— Советское славяноведение, 1973, № 5, с. 46—59; Богословский М. М. Петр I. М., 1941, с. 218, 266.

⁷ Цит. по: *Cvjetcović B. Dubrovnik i Petar Veliki.— Bulicev zbornik*, 1924, s. 595.

⁸ Ibid., p. 556—562.

⁹ Савва Владиславич, граф Рагузинский (1670—1738), сподвижник Петра I, родом герцеговинец. Титул графа получил от Дубровницкого правительства.

¹⁰ Србски Летопис, 1866, кн. II, с. 90.

диславичу в его просьбе¹¹. В Дубровнике делали все, чтобы избежать нежелательных политических осложнений.

Победы России в Северной войне, борьба с Турцией, политика преобразования внутри страны — все это делало личность Петра I популярной среди южного славянства. Сам царь оказывал покровительство южным славянам, обещал сделать все для их освобождения от турецкого рабства. Отсюда персонификация Петра I в сербской, хорватской, черногорской литературе и фольклоре эпохи барокко¹². Появляются панегирики в честь Петра I в жанре оды.

Дубровницкая литература не составляла исключения. Два дубровницких поэта — Игнатий Градич в своей оде «Северное пламя» (*«Plam severski»*) и Степо Русич в оде «Петар Алексеевич» (*«Pettar Alechssioich»*) — воспели Россию и Петра I. Хотя оба произведения не переводились на русский язык, об их значении неоднократно говорилось в славяноведческой литературе¹³. Меньшее внимание обращалось на оду анонимного автора. «Всеобщее счастье: Обет Петра Великого, Царя Русского» (*«La Felicita communie: Voto di Pietro il Grande»*), опубликованную вместе с

¹¹ Макушев В. Задупайские и адриатические славяне. СПб., 1867, с. 263; С. Добринский утверждал, что подобное решение — следствие католического обскурантизма дубровчан. Б. Цветкович полагал, что дубровчане не хотели раздражать султана. См.: Добринский С. К истории спасений Рагузской республики с Россиеи в XVIII и XIX веках. — Ученые записки императорского лицея в память цесаревича Николая, вып. 3. М., 1909, с. 11; Cvjetković B. Dubrovnik..., s. 600.

¹² Качановский В. В. Значение неизданного дубровницкого поэта Антона Глегоевича. — Памятники древней письменности, т. XIII. СПб., 1882, с. 14—15; Орфелин З. Житие и славные дела Петра Великого, т. I, с. 73—76; Ровинский П. Черногория, т. II, ч. 3. СПб., 1905, с. 158—159; Фрейнберг М. М. Югославские работы о роли России в национально-освободительном движении Далмации и Черногории. — История СССР, 1971, № 6, с. 207—208; Костић М. Култ Петра Великого. — Историјски часопис, 1958, кн. VIII, с. 83—106; Скерлић И. Историја нове српске књижевности. Београд, 1953, с. 35—36. Петр I интересовался историей и происхождением славян. См.: Письма и бумаги императора Петра Великого, т. I, вып. II. М., 1946, с. 429.

¹³ Заболотский П. А. Очерки русского влияния в славянских литературах нового времени. Варшава, 1908, с. 32; Первольф И. Славяне, их взаимные отношения и связи, т. II. Варшава, 1868, с. 387—388; Первольф И. Славянская взаимность с древнейших времен до XVIII века, т. I. СПб., 1874, с. 281; Попович П. Обзор истории сербской литературы. СПб., 1912, с. 225; Костић М. Култ..., с. 96—97; Cvjetković B. Dubrovnik..., s. 600.

одами И. Градича и С. Русича В. Макушевым в 1865 г. Две первых оды перепечатал и прокомментировал В. Качаповский в 1882 г.¹⁴

И. Градич и С. Русич наряду с Д. Матияшевичем (Mattei), И. Джорджичем, П. Капавеловичем являлись членами Академии Праздных. Состоявшая из патрициев и духовенства Академия Праздных¹⁵ сыграла заметную роль в развитии дубровницкой литературы эпохи барокко. При чтении и обсуждении своих произведений они по традиции еще пользовались латынью и итальянским. Однако преобладал хорватский язык. Распространение литературы на родном языке — несомненная заслуга Академии Праздных. И. Градич и С. Русич, будучи представителями этой группы литераторов, также занимались просветительством, оставаясь в рамках католического мировоззрения, что характерно для барокко в Дубровнике. И. Градич (1655—1728) — иезуит — перевел прозаическое религиозное произведение испанского мистика, аббата Марио де Агераде «Жизнь пресвятой Богородицы», увлекался национальной литературой, преимущественно А. Чубрановичем. С. Русич (ум. 1770 г.) — известный в Дубровнике священник. Писал рассказы религиозного характера и переводил на хорватский язык стихи родоначальника итальянского барокко Д. Марипо. Главный труд С. Русича — перевод Нового завета — не публиковался из-за противодействия сторонников церковно-славянского языка¹⁶.

И. Градич написал свою оду в 1710 г. после Полтавской битвы, пакануне Прутского похода. Тогда южные славяне надеялись на скорый приход русской армии и разгром турок. В 1730 г., уже после смерти Петра I, он заново переписал оду, что говорит в пользу постоянства прорусских симпатий И. Градича. Из сочинений И. Градича известно, что поэт хотел передать рукопись царю через Савву Владиславича, с которым познакомились брат его и друзья.

¹⁴ Макушев В. Материалы для истории дипломатических отношений России с Рагузинской республикой. М., 1865, с. 74—116; Качаповский В. Неизданный дубровницкий поэт Антон-Марин Глегоевич. СПб., 1822, с. 123—132; Качаповский В. Образцы дубровницкого языка и письма. СПб., 1882, с. 27—49.

¹⁵ Академия Праздных создана по образцу римской литературной Академии. Просуществовала с конца XVII в. до 30-х годов XVIII в. Kombol M. Poviest hrvatske knježevnosti do preporoda. Zagreb, 1961, s. 289.

¹⁶ Колендић П. Из старого Дубровника. Београд, 1964, с. 209.

Ода С. Русича относится к 1717 г. Она появилась после вторичного посещения Саввой Владиславичем Дубровника. К ней прилагалось письмо к Петру I¹⁷.

Оба произведения так же, как и стихи анонима, по-видимому, не попали в Россию и остались неизвестны Петру I. Не печатались они и в Дубровнике. Обе оды написаны перекрестной рифмой, восьмисложными четверостишьями. Ода И. Градича насчитывает сто двадцать четверостиший. С. Русич начинает свою оду акrostиком, в котором, обращаясь к греческому значению слова Петр — камень, толкует имя царя как твердыню, отражающую всех врагов. В самом царском имени Петр Алексеевич (Pettar Alech-sioich — по хорватски) поэт видит священный символ¹⁸. Каждой букве, кроме h, образующей с С единый звук č, он посвящает знамение (slamegnie), объясняющее его значение. Всего в оде пятнадцать знамений. Ода «Счастливая судьба» анонимного автора составлена из шести десятисложных десятистиший¹⁹. Для всех трех произведений характерно типичное для барокко смешение античной мифологии с христианской символикой²⁰.

Образ Петра I является центральным в этих произведениях. И. Градич, поэтический язык которого наиболее ярок, сравнивает Петра I с северным пламенем, сжигающим всех врагов. «Северное пламя» — типичный барочный оксюморон, развернутый в поэтический стих:

Посреди мраза, спега и льда,
Где вечные зимы вековеют,
Ясный горит пламень,

¹⁷ Качановский В. Неизданный дубровницкий поэт Антон-Марин Глегевич, с. 125—129. В отличие от И. Каваньиша, упоминавшего Савву Владиславича, И. Наталича и М. Милорадовича в своем «Богатстве и убожестве», М. Градич и С. Русич никогда о них не упоминают.

¹⁸ С. Русич ссылается при этом на Пифагора. Качановский В. Образцы дубровницкого языка и письма. СПб., 1882, с. 37. Известный хорватский поэт эпохи барокко П. Р. Витезович так же толковал имя Петра I в своих анаграммах: «Подобно крепости, он ограждает от беды благочестивых: он дает им силу» (АН. I) Geniticon sive Fattum ex nominibus serrenissimi, potentissimi invictissimique principis ac domini Petri Alexeievich mosiorum imperatoris magne Russe Monarche.— ЧОИДР, 1862, кн. 2, с. 1.

¹⁹ Структура рифмы — abbxxccfxf, где x — холостой, перифмующийся стих.

²⁰ Морозов А. «Маньеरизм» и «барокко» как термины литературоведения.— Русская литература, 1966, № 3, с. 36.

Благородным отблеском сверкает.
И напрасно на него подпимается
Сила оружья богатырского...
Он все спалит, все сожжет,
Вплоть до моря океанского ²¹.

Обращаясь к Петру I, И. Градич прибегает к космогонической метафоре, широко распространенной в барочных одах.

Сравнивая себя с «мелкой пташкой с тонкой ветки», И. Градич просит Петра I простить ему недозволенную смелость — написать стихи в честь его царского величества, подобного солнцу, спеченым вершинам и морским глубинам.

Еще ярче в море пылает,
Силу свою всем открывает.
Бог Нептун ему прислуживает
И благами своими одаряет.

Небеса с любовью особенной
Осыпают его из рога изобилия
Честью и счастьем
С исключительной щедростью.

Пусть светозарность его,
подобная солнцу, с высоты небесной сверкает.
Подобно вершинам спеченым, подобно глубинам моря
Прекрасная и ясная сияет ²².

Но то не пламень огненный,
Кому песнь в хвалу пою,
То Московский царь храбрейший,
Гласом пламени подобный...

Пусть твое добре сердце простит
Мелкую пташку с ветки тонкой,
Если ясной твоей светлости
Из дубравы песнь поет ²³.

²¹ Макушев В. Задунайские и адиатические славяне, с. 74 (перевод здесь и далее наш.— М. Ч.).

²² Там же, с. 75.

²³ Там же.

У С. Русича краски несколько блекнут, образы тускнеют. Однако идейное содержание остается тем же:

Рожденный от славных.
Вот витязь счастливый.
Творенье его воспето.
Аланам²⁴ он всюду светит...
Герой могучий!
Сила и мощь твоя, сверкая львиным взглядом,
Промолвит деду:
«Корона шведская пыле разбита.
Враг восточный — Осман — обуздан».
Выше мощь твоя и слава! ²⁵

Акростих

В оде анонимного автора текст изобилует многочисленными аллегориями, типичными для барокко. У него Петр I — надежда угнетенных, «плод добродетели и небесное семя».

Послушайте, в Петре скрыто
Дружелюбие к угнетенным.
Он — плод добродетели и небесное семя...
Он — лучи счастья, что спустились с неба ²⁶.

Против Петра I и Московского государства у И. Градича выступают духи зла, олицетворяющие Швецию, Турцию, Крымское ханство. У анонима этим воплощением ада является Волга, наводящая ужас на народы Азии. Облик этой условной фигуры страшен. Голова ее растрепана, густая борода покрывает подбородок. Леса и поля — ее корона.

Великая Волга несет свои волны,
И диким лицом своим
Ужас наводит на народы Азии ²⁷.

У И. Градича, как и у И. Гундулича, активно участвуют персонажи из потустороннего мира, идет непрерывная борьба добра и зла ²⁸. При этом в характерной для барокко

²⁴ Под аланами И. Градич подразумевает славян.

²⁵ Макушев В. Задунайские и а드리атические славяне, с. 90.

²⁶ Там же, с. 115.

²⁷ Там же, с. 113.

²⁸ См.: Зайцев В. К. Между Львом и Драконом. Минск, 1969, с. 151.

манере. И. Градич рисует аллегорическую картину адского совета. Возмущенный успехами Петра I и усилением России, сатана созывает все силы ада и стремится покорить Москвию, утвердить там свою власть:

Скрипит аубами, ногами топает
Нетерпеливый, яда полный.
Гласом гремит, очами хлопает...
А затем па совет бесовский созывает
Чудовищ самых безобразных.
Им свои думы новыы
Открыть и объявить.
Из-под чела виторожьего,
Уставив страшный взгляд,
Подобно жуткому грому и молнии,
Такими словами загремел:
«Рядом с Москвою, светлым градом,
Престол свой мы утвердили.
Ныне, по несчастью, мы его позорно потеряли²⁹.
И терпеть такую потерю
Разве власть ада согласна?!
И для страшной мести
Разве свою силу не поднимет?!»³⁰

Используя форму барочного гротеска, И. Градич обращается к мифологическим персонажам Зла — Тизифоне, Мегере, лернейской гидре, олицетворяющих земных противников Москвы.

Огопъ шведский, сабля турецкая
И татарская стрела зажженная
Легко московскую опустошат твердыню,
Нашей власти отадут³¹.

Однако бог, по мнению И. Градича, защитит Москву, поможет Петру I одолеть врагов:

Но судьба не допустит,
Чтобы так случилось,
Чтобы опустела держава,
Такую силу породившая³².

²⁹ Макушев В. Задунайские и а드리атические славяне, с. 69—80.

³⁰ Там же, с. 80.

³¹ Там же, с. 81.

³² Там же.

Анопим также уверен в божественном покровительстве Петру I и называет его великим оружием божиим.

Богиня справедливости Астрея поможет ему в справедливом деле:

О ты, великое оружие божие,
Возврати этим людям угнетенным
И жаждущим
Счастье и судьбу прекрасную.
Поможет тебе Астрея, и это будет
Величайшее ее деяние ³³.

И. Градич и С. Русич повествуют о разгроме Карла XII. Для И. Градича война Карла против России — одна из козней дьявола. Поражение шведов — воплощение победы Петра I над злобным бесом. За свое решение напасть на Московию Карл XII получил «Горе, Муку, Тоску, Бесчестье».

Здесь в стиле характерной для барокко театральности И. Градич изображает фигуры, обычно появлявшиеся на сцене школьной драмы. Да и вся ода может быть легко превращена в своего рода инсценировку.

С. Русич также выражает радость по поводу поражения Швеции и торжества Петра I.

С. Русич рисует картину победы над Швецией в следующих тонах:

Шведское королевство сокрушил ты,
И опо главу к ногам твоим склонило.

Знаменитое 10

Оба поэта призывают Петра I уничтожить Порту и освободить угнетенные народы от турецкого ига.

³³ Там же, с. 115; у П. Р. Витезовича этот мотив звучит так:

О всевышний, подними за него оружие мести!

Если правое дело заслуживает благосклонность богов,

То его заслуживает и дело великого господина московитов
(АН VII).

Витезович П. Р.— ЧОИДР, 1862, кн. 2, с. 1.

С. Русич пишет:

Упичтожь владения Оттоманские,
Змея злобного восточного.
Дело чести, русской славы
Упичтожить того змея
И престол весь Оттоманский...³⁴

Знамение 12

Об этом же пишет и И. Градич, обращаясь к Петру I:

Жги и поссаж певерных,
Непавидящих правую веру.
Да задохнутся и погибнут опи
В реке крови своей.

Живи и сотвори, чтобы ходжа проклятый
Не кричал с мишарета.
И чтобы пали все мечети...
Врагов христиапства ³⁵.

Поэты благодарят Петра I за помощь Польше и королю Августу. Они видят в нем главу славянства, подчеркивают свое родство с Россией. Особенно ясно это прослеживается у И. Градича:

Народ наш тебе предлагает
Свою дружбу.

³⁴ Макушев В. Задунайские и адиатические славяне, с. 105.

³⁵ Там же, с. 89. Ту же мысль находим мы в анаграмме П. Р. Витезовича:

Этот царь внушил страх турку, сам оставаясь неуязвимым...
Ты тот, кто сокрушит турок и останется певредим.
Вселяя ужас в язычников,
Небо дарует тебе, царю, силу и могущество,
А врагам твоим вспышает страх.
Пусть трепещет перед тобой турок, о царь Петр!
И пусть этот трепет не прекращается до самой его гибели

(АН. IV).

См. Указ. соч., с. 1.

Ю. Криканич также считал, что война против турок — справедливое дело: «Праведна причина войны Христианом есть супротив опы Мухаметовцем, кое суть завладели христинскими державами и прогонят имя Христово» (Криканич Ю. Русское государство в половине XVII века, ч. 2. М., 1859, с. 102).

Песнь, язык, память, мысль,
Сердцу любовь, веру, службу.

С. Русич связывает также свои надежды с Россией:

Русское солнце ясное, ясное,
В сиянии с Востока...

Знамение 11³⁶

Все могущество с Севера...

Знамение 4

Если для И. Градича Петр I — герой, борец против турок, шведов, татар, усмиритель стрельцов, то для С. Русича и анонима он еще и просвещенный государь — покровитель наук и искусств.

Делами преисполнен славными,
И книжными и ратными...
И прекрасно, и достойно,
Что на место свое поставил
Науки книжные и воинские.

Знамение 5³⁷

³⁶ Макушев В. Задунайские и адриатические славяне, с. 78. Даные отрывки настолько близки по идеиному содержанию тексту послания дубровницкого сепата Петру I, что можно говорить о произведении И. Градича и С. Русича как о проявлении определенных тенденций дубровницкой идеологии. «Исключительное и необычайное радение, которое ваше величество проявило в оказании благодеяний... нашим подданным... во владениях Вашего обширнейшего царства... хорошо известны. В награду за столь наилучшее решение для нас и народа нашего возблагодарим мы ваше величество. Хотя и далеки мы, однако Вашей Величайшей Власти и Государственному разуму, которым падены Вы природою, преисполнены наибольшим почтением. Ведь, в отличие от других народов, Рагузинская республика имеет столь много общего с московитянами, что может славные их деяния словно своими считать, полагая оно счастье для себя. Поэтому нет ничего желательнее и отраднее для нас, чем границы иметь общие, чтобы увеличивалось число наших граждан, неизменно оказавших услуги нашему величеству». Латинский текст письма, посланного 20.IV 1709 г. Петру с И. Наталием, см.: *Cvjetković B. Dubrovnik...*, s. 596—597 (перевод паш.—М. Ч.).

³⁷ Макушев В. Задунайские и адриатические славяне, с. 98.

«Спешите, друзья мои верные,— восклицает апоним,— воспеть прекрасную душу просвещенного Петра I. Наполните нашей любовью к нему холмы, леса, долины»³⁸.

Во всех одах — пожелания долголетия Петру I. Он своими делами и помыслами превзошел всех царей, даже Александра Македонского и Юлия Цезаря — утверждает С. Рунич³⁹.

У апонима также мысль связана с популярным в барочной поэзии образом парки, медленно тянущей пить жизни⁴⁰.

Таким образом, основной темой указанных произведений трех дубровницких поэтов, так же как их современника П. Витезовича и предшественников Ю. Крижанича и А. Хурелича, является отношение южных славян к России. Все авторы эти, действуя независимо друг от друга, приходили к одному важнейшему выводу — необходимости единства всех югославянских народов с Россией в совместной борьбе против общего врага. Так в творчестве дубровницких поэтов прозвучала главная политическая задача всех народов Южной и Центральной Европы того времени — необходимость борьбы против турок и татар⁴¹. Именно в России эти поэты видели главу славянского мира. Так, идея родства славянских народов, зародившаяся в исторических и литературных трудах В. Прибоевича и М. Орбини в XV в., становится к XVII в. важной частью идеологии национально-освободительного движения южных славян. Все эти идеи претворялись в художественном материале барокко, широко распространившегося во всех славянских странах.

³⁸ Макушев В. Задунайские и адриатические славяне, с. 116.
Мысль о необходимости для славянства просвещенного государя перекликается с аналогичным мотивом у Ю. Крижанича. См.: Аллатов М. А. Историческая концепция Юрия Крижанича.— Советское славяноведение, 1966, № 3, с. 36—44.

³⁹ Макушев В. Задунайские и адриатические славяне.

⁴⁰ Там же, с. 115.

⁴¹ См.: Angyal A. Die slavische Barockwelt, s. 288. 6; Морозов А. Основные задачи изучения славянского барокко.— Советское славяноведение, 1971, № 4, с. 55.

B. B. Мочалова

ГРОТЕСКНО-ФАНТАСТИЧЕСКИЙ ЖАНР НОВИН ПОЛЬСКИХ СОВИЗЖАЛОВ ИСТОКИ, ТРАДИЦИИ, ЗНАЧЕНИЕ

Развивавшееся со второй половины XVI в. творчество польских демократических писателей — совизжалов — относится к области «низового» барокко. Мещанская барочная юмористика (как стихотворная, так и прозаическая), ориентированная на широкие плебейские массы, но известная и популярная в старопольском обществе в целом, вступает в контрастные, диалогические отношения с «высокой» литературой и культурой, часто пародируя их элементы. Литературная деятельность польских совизжалов во многом способствовала развитию комических жанров, и прежде всего — пародии.

По справедливому замечанию Ч. Хэрпаса, расцвет пародийной техники в Польше не случайно приходится на первую половину XVII в., ибо эстетический эффект, достигаемый в пародии, близок общим тенденциям барочной поэтики¹. Действительно, сложная игра мнимого (явного и явленного) с подлинным (тайным и скрытым), реально данного с фантастическим вымыслом, сопряжение в исходной авторской точке зрения двух полярных позиций — приятия и насмешки, веры и неверия, т. е. моменты, особенно отчетливо проявляющиеся в пародии, — способствовали органичности пародии в системе барочных жанров. Можно сказать, что, хотя сам по себе жанр пародии известен еще античности, существовал и в период позднего средневековья и успешно развивался писателями Возрождения,—в XVII в. он становится особенно значимым. Пародия часто выполняет широкие функции — ее объектом может являться не (или не только) конкретное литературное произведение, определенный стиль или жанр, а элементы внелитературной действительности. Общеизвестным примером в этом смысле является роман

¹ *Hernas Cz. Barok.* Warszawa, 1973, s. 114.

Сервантеса, задуманный как пародия на бесчисленных «амадисов» и далеко превзошедший первоначальный замысел. Подобно этому многочисленные прозаические миниатюры польских совизжалов — «повисы» (новости), — пародийно соотносящиеся с популярным жанром современой им сенсационной публицистики, по существу преодолевали уровень общественного и литературного сознания того времени.

Непосредственный объект совизжальской пародии — жанр новин, выполнявший функцию периодической печати, — распространился в польской литературной публицистике уже с середины XVI в. Он удовлетворял любопытство достаточно широких слоев старопольского общества относительно интересных, диковинных, поучительных или страшных событий, происходящих в современном им мире: паводков и землетрясений, войн, пожаров, чудес и т. п. Успех этой литературы отчасти объяснялся повышенением интереса к «большому» миру, связанным с географическими открытиями, простодушной жаждой чудесного и невероятного. Совизжальные литераторы, как пишет К. Бадецкий, «позвидовали авторам-редакторам этих подлипных „новин“, их шумной известности, популярности, а может быть, заработкам и начали публиковать собственные „новины“, еще более сенсационные, ибо абсолютно... неправдоподобные»².

Новины встречались в совизжальском творчестве и раньше, однако они не обособлялись от фрашек. Так, Ян из Киян публикует в своем сборнике «Новые совизжальные фрашки» («Fraszki nowe sowizrzałowe», 1615), несколько абсурдно-фантастических новин, названных им «подгорскими»³. Географическая тематика новин Яна связана с Польшей. Эти первые совизжальные миниатюры-новинки четко распадаются на три группы: юморески типа *pure nonsens* — шутки ради шутки (22 новинки), *Lügendichtungen*, — т. е. «ложные истории» в духе Мюнхаузена (2 новинки) и шутливые фацетии, в которых обыгрывается дословное понимание перепоспого смысла (2 новинки). Характерным примером новин первой группы являются сообщения о том, что «We Zwonowej podle dziury klasło»,

² Polska satyra mieszczańska. Opr. Badecki K. Kraków, 1950, s. XXXVII.

³ Polska fraszka mieszczańska. Opr. Badecki K. Kraków, 1948, s. 212—216.

«W Bieczu flaszka, napiwszy się gorzałki, w wodzie uto-
nęła»⁴; вторая представлена «охотничими рассказами»
(стреляя в утку, персонаж убивает заодно и селезня, пока
ищет стрелу — находит щуку и т. п.)⁵; в третьей приво-
дятся традиционные, построенные на оппозиции «ум —
глупость», «знание — незнание» диалоги:

Ксендз: Отче паш знаешь?

Крестьянин: Не знаю.

Ксендз: Это грех.

Крестьянин: Потому и не знаю, что грех⁶.

Таковы первые печатные совизжальские повинны, изданные за 30 лет до интересующих нас в данном случае сборников повин. Можно заметить, что гротескные мотивы Яна из Киян связаны с известной фольклорной юмористической традицией разрушения привычных логических связей, опрокидывания смысла:

Sickierka się rozgniewała, Wisłę przepłynęła,
Magiereczka pod pióreczkiem tamże utonęła...

Sikora się ożrzebiła przed miastem na chwaście,
Porodziła trzysta dziadów i bab jedenaście...⁷

Stodola się rozigrała zająca goniła,
Stępa, widząc takie dziwy, oknem wyskoczyła⁸.

В 40-е годы XVII в. выходят три крупных сборника гротескно-фантастических пебылиц, лживых фацеций, вымышленных сообщений — пародийных совизжальских повин. Первым из них принято считать сборник, известный лишь по одному изданию 1645 г., — «Почтовая сумка с повинными» («Z nowinami torba kursorska»), автор которой избрал себе шуточный псевдоним — Юзеф Пенкшожицкий (Прекраснозадый) из Монтилаец. В этой «сумке», «найдешпой», как гласит титульный лист, «u Nalewayków», сохранилось свыше 50 новин, сообщающих о разного рода

⁴ Ibid., s. 213.

⁵ Ibid., s. 215.

⁶ Ibid., s. 214.

⁷ Hernas Cz. W kalinowym lesie, t. II. Warszawa, 1965, s. 16.

⁸ Ibid., s. 110.

чудесах, имевших место в Польше. Правда, злые языки в XVII в. говоривали, что в Польше есть всего два чуда: плохие мосты, неизвестно как выдерживающие путников, которые едва остаются целы, и множество клятвопреступников, которых, ко всеобщему удивлению, никакой дьявол не берет⁹. Как бы опровергая подобные представления, Юзеф Пепкожицкий публикует в своем сборничке отрывки из писем и сообщений «очевидцев» удивительных событий, происходивших в географически близайших и хорошо знакомых читателю местах.

По-видимому, вскоре после 1645 г. выходит еще один сборник, во многих отношениях (содержание, формат, типографский облик) подобный «Почтовой сумке». Географический диапазон событий, описанных в повинах этого сборника, более широк, чем в «Почтовой сумке»: в основном он охватывает европейский регион, но иногда и выходит за его пределы (Мадагаскар). Уникальный экземпляр этого сборника, хранящийся, как и «Почтовая сумка», в Курницкой библиотеке, не имеет титульного листа, поэтому год издания установлен лишь приблизительно, автор неизвестен, а условное название сборнику дал К. Эстрайхер, обозначив его в своей «Библиографии» как «Сборник разных аnekdotov и веселых рассказов типа „Почтовой сумки“ Юзефа Пепкожицкого» (*Zbiór różnych anekdot i śmieszących przypowieści na kształt Torby z Nowinami Józefa Pięknorzyckiego*)¹⁰. Под этим названием сборник, содержащий свыше 70 новин, и известен впольской науке.

Третий сборник написан неким Кадасыланом Новограцким на Кремпаке (т. е. в Татрах) и вышел предположительно в 1649 г. (дата на титульном листе отсутствует). Он посит выразительное название — «Переметная сумка, в которой не для лошадей, а для людей, которые любят новины, занимательная и редкая писца, приготовленная Кадасыланом Новограцким на Кремпаке» (*Sakwy w których nie dla koni ale dla ludzi tych którzy nowiny lubią smacznej osobliwe obroki urobione od Cadasylana Nowohrackiego Na Krempaku*). Здесь содержится более 30 новин-писем, тоже якобы найденных автором случайно в утерянной кем-

⁹ Tomkiewiczowa M., Tomkiewicz W. Dawna Polska w anegdociach. Warszawa, 1968, s. 136.

¹⁰ Estreichler K. Bibliografia, t. XXIV. Kraków, 1912, s. 248.

то переметной суме. Публикуемые письма композиционно обрамляются сообщением автора об интересной находке в начале сборника и об ее дальнейшей судьбе — в конце. Географическая тематика новин «Переметной сумы» наиболее разнообразна. Здесь встречаются как сообщения из вымышленных мест и стран, так и чрезвычайно показательное для совизжалов описание земного рая, утопического «нового света». Оригинал сборника был найден Л. Симоном в библиотеке Вильнюсского университета¹¹.

Судьба всех трех сборников, возникших уже в период угасания совизжальского творчества, аналогична судьбе многих его памятников: лишь спустя 300 лет после первого издания они были опубликованы К. Бадецким, проделавшим огромную издательско-библиографическую работу, в книге «Польская мещанская сатира. Совизжальские новины»¹².

Однако зависть к конкурентам, о которой пишет в предисловии к этому изданию К. Бадецкий, на наш взгляд, отнюдь не исчерпывает мотивов, побуждавших совизжальных авторов обратиться к жанру «ложных фасадов». Стремление осмеять тот уровень сознания, который удовлетворялся сенсационными сообщениями в духе сведений о «новом свете», было характерно для совизжального творчества задолго до обособления в нем жанра новин. Так, уже в «Похождениях Мацека» (1612) Януариуса Совизралюса был весело спародирован «ячменный край» молочных рек и кисельных берегов, замагливая страна, где нас нет. В «Мясопусте, или Трагикомедии» (1622), написанной «для забавы разных сословий», т. е. имеющей достаточно широкий читательский адрес, есть целая сцена — вставной эпизод, — посвященная рассказам Пилигрима о «новом свете». О привычности такой формы распространения географических фантазий свидетельствует то, что при первом появлении Пилигрима на сцене в ответ на его просьбу о «вспомоществовании» его тотчас же спрашивают:

Masz jakie nowiny?

Z Morawy, z Węgier, z Ifląd, lub też z Ukrainy?¹³.

¹¹ Simon L. Nieznane materiały do historii literatury mieszczańskiej w Polsce XVII w.— Ruch Literacki, 1926, N 8, s. 239—240.

¹² Badecki K. Polska satyra mieszczańska. Nowiny sowizrzalskie. Kraków, 1950.

¹³ Polska komedia rybałtowska. Opr. Badecki K. Lwów, 1931, s. 429.

Надеясь на вознаграждение, пропорциональное его фантазии, лукавый Пилигрим подробно повествует об «Утопии» и «Стигии», путь к которым длился два года по земле и три месяца по лестнице из птичьих перьев, ведущей «паверх». Характерна проявившаяся в этом диалоге Пилигрима со слушателями совизжальская ирония в адрес легковериных: когда возмущенный недоверием Пилигрим говорит сомневающемуся Софисту: «Что ж ты, не веришь мне? Так пойди туда сам — и убедишься!», — Софист парирует: «Я предпочитаю верить, чем ходить»¹⁴. Таким образом, путь эмпирической проверки фантастических сведений заранее отвергался наивным старопольским читателем, его вера в чудеса не подлежала верификации, что создавало почву для существования всевозможных предрассудков, которые вышучивались совизжальскими рационалистами.

Этой же теме посвящена 171 фацеция из сборника 1624 г. о пане, «который новины любил». «Nie śmiesznać to facecuya,— пишет в заключение ее автор,— ale strofuje tych wszystkich, co się w Ieda jakich nowinach kochają. Nie darmo mądrzy mówią.

Już tam mózg we śbie, jak iny,
Komu smakują nowiny»¹⁵.

Итак, разоблачительный пафос в отношении «ложивых фацеций» был издавна присущ совизжалам, стремившимся дискредитировать те мифы и предрассудки, которыми было обременено сознание их современников. Можно даже сказать, что ими была пачата та работа, которой суждено было развернуться во всей своей полноте в следующем, XVIII в., который, по словам поэта этого века, «во всех верованиях уничтожает то, что противоречит дарованному Богом разуму»¹⁶.

Нагромождая одно невероятное сообщение на другое, доводя до абсурда принципы сенсационной информации, совизжальные литераторы оставляли далеко позади гра-

¹⁴ Polska komedia rybałtowska. Opr. Badecki K. Lwów, 1931, s. 432.

¹⁵ Facecye polskie z roku 1624. Wyd. A. Brückner. Kraków, 1903, s. 183.

¹⁶ Строки из «Оды не для печати» Станислава Трембецкого (1739—1812). Цит. по: История польской литературы, т. I. Москва, 1968, с. 154.

ницы вероятности, вынуждая тем самым читателя обрести реальную почву под погами, обратиться к голосу своего трезвого рассудка. Это была провокация от обратного, провокация рассудка через предрассудок. «Лживый вымысел,— пишет Ст. Гжешук,— был здесь доведен до абсурда, абсурдность же является формой компрометации лжи, независимо от определяющих здесь юмористических и фационалистических качеств»¹⁷.

Предполагая известное единство и преемственность процесса литературного развития, мы можем отметить некоторые любопытные аналогии, которые не только по-новому освещают литературные явления, казавшиеся ранее национально-изолированными или упикальными, но и помогают понять общие идеиные течения, лежащие в основе этих явлений. Такой подход очевидно противоположен концепции замкнутости всякой литературной эпохи и исключительности отдельных ее явлений. В этой связи интересно отметить хотя бы некоторые, более или менее известные и представляющиеся внутренне сходными факты богатой литературной традиции, к которой можно отнести и гротескно-фантастическую прозу повин польских сказаков.

По-видимому, с тех пор или чуть позже того, как человеческая тяга к фантастике была отражена в цикле легенд и литературных памятников, повествующих о так называемых индийских чудесах, ей было противопоставлено столь же естественное для человеческого разума стремление к разоблачению, к демистификации, также зафиксированное в ряде литературных произведений. Так, если Ктесиас Книдский (IV в. до н. э.) «собрал все рассказы о сокровищах, о чудесной флоре и фауне, о необычайном телосложении обитателей Индии»¹⁸, то уже Ямбул (II в. до н. э.) написал первый фантастический роман, географически связанный с Индией; если Геродот сообщал о «муравьях величиной почти с собаку, по меньшей мере лисицы, которые есть у персидского царя»¹⁹, о лысых и козлоногих людях и о таких, которые «спят шесть месяцев в году»²⁰, то

¹⁷ Grzeszczuk St. *B'azeńskie zwierciad'o*. Kraków, 1970, s. 236.

¹⁸ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и пародия культуры средневековья и Ренессанса. М., 1965, с. 373.

¹⁹ Геродот. История. Л., 1972, с. 170.

²⁰ Там же, с. 193.

уже Лукпап (II в.) выступал разоблачителем этих «древних поэтов, историков и философов, писавших так много необычайного и неправдоподобного»²¹. «К ним относится, например,— писал он,— киндиец Ктесий, сын Ктесиоха, писавший о стране и о жизни Индов, хотя он сам никогда там не бывал и не слышал о них ни одного правдивого рассказа. Ямбул также писал много удивительного о живущих в Великом море²²; всем было известно, что все это — сплошной вымысел, но тем не менее выдумка его была не лишена привлекательности. Многие другие превзошли их, описывая свои мнимые скитания и странствия, рассказывая про величину зверей, дикость людей и необычайность правов»²³. Таково, как известно, вступление к «Правдивой истории» Лукиана, в которой правдивым было только то (как и у польских совизжалов), что все излагаемое автором — чистейший вымысел. Таким образом, Лукиан разил то, что считал достойным осмеяния, его же оружием, обращая вымысел против вымысла. Борьбе с человеческой склонностью предаваться иллюзиям и обману посвящено и другое произведение Лукиана — диалог с характерным названием «Любитель лжи или Невер». Античный сатирик задается вопросом: «Почему у большинства людей желание обманывать так сильно, что они и сами с удовольствием рассказывают всякие небылицы и говорящим подобные глупости уделяют большое внимание?»²⁴. Среди таких людей Лукиан называет «прославленных мужей» — Геродота, Ктесия и даже Гомера.

Большое значение для распространения и развития фантастических мотивов в духе индийских чудес в литературах европейских стран имела популярная «История Александра Великого», содержащая, помимо описаний битв и побед героя над персами и индийцами, помимо биографического материала, представленного в мифологически-сказочной манере, обширный фантастический материал, связанный с восточными походами Александра. Средневековый читатель находил здесь массу географических, антропологических и зоологических сведений, оправдывавших его ожидания сверхъестественного, непонятного, волшебного. Различные редакции памятника содержали

²¹ Лукиан из Самосаты. Избрание. М., 1962, с. 289.

²² То есть в Индийском океане.

²³ Лукиан. Избрание, с. 289—290.

²⁴ Там же, с. 322.

разные фантастические мотивы, однако это были вариации одних и тех же тем — о диковинных людях и животных, чудесных краях и волшебных свойствах предметов этого мира.

На польский язык «История» была переведена в 1510 г. краковским бакалавром Леонардом из Бончи, одним из первых переводчиков и популяризаторов европейской литературы. Правда, перевод Леопарда не был издан, но уже в 1550 г. в Польше вышел другой перевод знаменитой книги, выдержавший большое количество изданий. Таким образом, «индийские чудеса», содержащиеся в «Истории», стали широко известны старопольскому читателю, особенно благодаря чрезвычайной популярности самого героя.

В переводе Леонарда из Бончи есть описание певероятно больших деревьев, которые с солнцем всходили и с солнцем заходили, а некий небесный голос предупреждал, что приблизившийся к ним умрет внезапной смертью²⁵. Другие деревья — солнечные и лунные — предсказывали будущее, летающие птицы испускали огонь на людей, пытающихся их поймать. Наряду с описаниями антропологических и зоологических чудес в «Истории» Леопарда большое место занимают географические диковины — высокие горы, достигающие верхушками неба, или гладкая равнина «kiedy wchodzą»²⁶. Здесь мы встречаемся с очевью важной, как указывает М. Бахтин, особенностью легенды о чудесах Индии — с мотивом преисподней. Предполагалось, что «в некоторых местах здесь скрыты отверстия, ведущие в ад»²⁷. Соответствуя географическим представлениям эпохи, подобного рода мотивы удовлетворяли любопытство относительно «иного мира», непроницаемая неизвестность которого так привлекала человека средневековья. Чудесам земной и подземной сферы соответствовали загадки морского дна, куда спускался бесстрашный и любознательный Александр. В переводе 1550 г. использован усиливающий загадочность прием умолчания: поднявшись со дна моря, Александр о чудесах, им увиденных, «żadnemu nie chciał powiedzieć, dlatego iżby się ludziom widziały być niepodobne

²⁵ Historyja Aleksandra Wielkiego.— In: Proza polska wczesnego Renesansu. 1510—1550. Warszawa, 1954, s. 45.

²⁶ Ibid., s. 50.

²⁷ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле..., с. 375.

ku wierzeniu»²⁸. Показательно, что огромная популярность «Истории» в Польше XVI—XVII вв. во многом объясняется уровнем образования в обществе в целом. В эпоху распространения просветительских тенденций положение резко меняется. Об этом свидетельствует эпизод первого оригинального польского романа — «Приключения Миколая Досвядчильского» Игнация Красицкого. Герой романа, как известно, находит эту книгу случайно завалившейся в доме. Чрезвычайно удивленный тем, что вообще могла оказаться в доме книга по-польски не духовного содержания, герой пытается с трудом ее читать, удивляясь неслыханным приключениям, пока, наконец, гостиивший в доме мопах не выбранил легкомысленного юнца, посмеявшего читать языческую и фармазонскую книгу. Испуганный Миколай немедленно относит зловредную книгу обратно, а мать приказывает ее сжечь²⁹. Этот эпизод интересен не только отражением взглядов, распространенных в польском обществе периода победившей контрреформации, он свидетельствует также о совсем ином уровне сознания польского читателя второй половины XVIII в. по сравнению с читателями предшествующих веков: Миколай Досвядчильский не только не захвачен описываемыми в «Истории» приключениями, но даже едва может заставить себя их читать.

Сопоставимы с описаниями диковин в польской «Истории Александра Великого» чудеса, содержащиеся в двух русских редакциях книги о великом полководце. «Хронографическая» русская редакция, относящаяся к XII—XIII вв., сообщает о людях высотой в двадцать четыре локтя, питавшихся яблоками, о безволосых охолотах, о пестрых трехглазых псах и блохах величиной с жабу, о стране блаженных, в которой не светит солнце (т. е. об обители душ умерших), о волшебных черных камнях, превращающих в черных прикоснувшихся к ним людей³⁰. «Сербская» редакция русской «Александрии», относящаяся к XV в., содержит сведения «о езере, иж мертвые рыбы живы сътвори, и о человекех — от пояса копъ, а горе человек», «о людях дивных, беше у всякого человека 6 рук и 6 ног, и о людях исоглавых» и т. п.

²⁸ Historyja Aleksandra Wielkiego, s. 55.

²⁹ Krasicki I. Mikołaja Doświadczyskiego przypadki. Wrocław, 1954, s. 59.

³⁰ Александрия.— Изборник. М., 1969, с. 265—269.

Что характерно для легенд об индийских чудесах? Очевидно, следует выделить прежде всего исходный мотив путешествия, перемены пространства, смещения и расширения горизонта. С одной стороны, этот мотив является символом преодоления статики бытия, его связи с заранее определенным и раз навсегда данным местом. Биографическое движение человека от рождения к смерти получает метафорическое воплощение в образе странствия. В этом смысле географические образы (поднебесье, горы, край земли, пропасти, морское дно, подземелье) служат воссозданию вертикали, по которой человек либо опускается вниз, либо стремится вверх. Эта вертикаль находится в особых (иерархических) соотношениях со зритой горизонталью путешествия. Оптические представления о горизонтальности перемещения в пространстве следует поставить (по значению) на второе место, несмотря на их кажущуюся очевидность. И здесь мы переходим ко второй стороне, ко второму — определяющему — свойству мотива путешествия: к образу качественной смеси самих форм, возможной только при перемещении с уровня на уровень, а не горизонтального перехода с места на место. Мотив путешествия символизирует не только преодоление статики положения в пространстве, но и преодоление статики данных форм, «нарушение всех границ между телом и миром»³¹. Возникающие зооморфные и антропоморфные образы носят открыто гротеский характер, являясь результатом «необузданного гротескного анатомического фантазирования»³².

Блестящий пародийный образец такого фантазирования дает в 4-й книге своего романа Франсуа Рабле, изображая путешествия своих героев в Атласную страну. Название страны связано с модными драгоценными тканями, расшитыми экзотическими изображениями. Примечательно, что в 14-й новине совизжальской «Переметной сумы» также использован мотив привезенной с Тибета дорогой вышитой ткани — скатерти, на которой «wszytka ona prowincya była jako w sobie; jest jedwabiem wyhaftowana i wyszyta. Lasы i wszytkie drzewa nie takie jako u nas, bo tam wierzchy w ziemię idą i zaś wyrastają, a końca ani po-

³¹ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле..., с. 376.

³² Там же, с. 375.

czętku nie najdziesz. Córy, gdzie wszystkie zwierzęta i robaki tak wielkie, jakie w sobie ma i z takimi farbami. Wody i rze-ki ze wszystkimi rybami i ptastwem tak pięknym, iż oko nasze wielką ma stąd uciechę; takich tu ptaków nie mają, iż zobi dla nich nie masz, ba i okrutnie ciężkie, udźwignąć jednego chłop nie zdoła»³³. Rable создает гротескный об-раз удивительной страны, используя сведения, почерп-нутые из «Естественной истории» Плиния Старшего. Он описывает кефов, крокутов, залов, кукрокутов, которые, например, «весьма проворны, величиной с мирбалейского осла; шея, грудь и хвост у них, как у льва, ноги, как у оленя, рот до ушей, а зубов всего-павсего два: один на-верху, а другой внизу: говорят они голосом человечьим, но нечленораздельно»³⁴. В образе уродливого, слепого, парализованного, но спащенного множеством ушей ста-рика Наслышки, обладающего семью языками, выведен источник фантастических сведений об окружающем мире. В кругу слушателей этой аллегорической гротескной фи-гурь оказываются Геродот, Плиний, Страбон, венецианец Марко Поло «и еще певесть сколько новейших истори-ков,— прятясь за ковром, они втихомолку писали прекрас-ные книги — и все *понаслышике*»³⁵. Старика окружали студенты, учащиеся быть свидетелями чего угодно, но лишь *понаслышике*. Обнажая источник певероятной ин-формации о мире, выпучивая глубокомысленную готов-ность рассуждать в изысканных выражениях о троглоди-тах, гимантоподах, блеммиях и капибалах, никогда оных не видя, Rable липает ореола правдивости известные сочинения уважаемых авторов и высмеивает наивную лег-коверность их почитателей. Здесь уместно отметить, что польские совизжали в своих пародиях также зачастую обыгрывают сам институт свидетельствования. Их новины полны ссылками на очевидцев, используют форму письма, рассказывающего о виденном, прописаны игрой в достовер-ность: «Tego Czerńcy doświadczyl i mnie powiedzieli tego go-ku dopiero»; «Widziało to niemało ludzi»; «To za pewne no-winy słyszałem w Knyszynie od Spiridona Kurrajła obozo-wego»; «Teraz tam te rzeczy ukazują, widziałem jadąc»;

³³ Polska satyra mieszczańska, s. 330.

³⁴ Rable Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль. М., 1961, с. 617.

³⁵ Там же, с. 619.

«Teodor Sakula, namiestnik cerkwi lubelskiej do ojca w³adyki wo³odymirskiego»³⁶.

Часто обыгрывается и форма псевдоцитат из якобы латинских сочинений. В этих случаях объектом выслушивания становится мнимая ученость, воображаемая эрудиция и глубокомысленная научная солидность: «Fulgo: lib: 1, cap: 6», «Diodorus Siculus, lib: 11 suarum anotat»; «Anton. Bongardus: lib: 2, cap: 4»³⁷. Гарантия достоверности, усиливаемая постоянными уверениями в подлинности сообщающего, тем не менее всегда выступает как иллюзия, как объект иронии, часто именно за счет контраста между псевдодокументальной формой и открыто неправдоподобным содержанием. В механике совизжальской мистификации участвуют и ссылки на реальных людей, причастных якобы к рассказываемым чудесам: удивительные часы сделаны самим Альбрехтом Дюрером. Таинственная Золотая Баба была ограблена Александром Македонским и т. п. Часто достоверность как бы гарантируется топографической определенностью происходящих чудес — Украина, Полоцк, Гамбург, Мадрид, польский Чарнков, Зембров, Каменец Мазовецкий и т. д. Аутентичные названия в соединении с небылицами становятся источником дополнительного комического эффекта. «Сочетание аутентизма и мира напинанку,— пишет Ст. Гжешук,— определило совизжальскую опомастику... В реальных деревнях и городах, прекрасно известных польскому читателю, поскольку они находятся на территории Речи Посполитой или — с тем же успехом — в экзотических местах, происходят выдуманные «чудеса или абсурды», разумеется не имеющие ничего общего ни с этими местами, ни — чаще всего — с реальной действительностью вообще. И здесь реалистическая топопимика не способствует реализму повествования, но является дополнительным источником экспрессии, достигаемой при помощи контраста аутентизма названий и фиктивности или абсурдности событий»³⁸. В этом — лишь одном из многих — приеме литературной мистификации мы можем наблюдать, как фикция пропекает в литературу под (хотя бы и мнимой) защитой достоверности, под прикрытием уважаемой «историчности» и «фактографичности».

³⁶ Polska satyra mieszczańska, s. 286, 285, 282, 287, 314.

³⁷ Ibid., s. 315, 314, 312.

³⁸ Grzeszczuk St. Błazeńskie zwierciadło, s. 123.

«Свидетели» чудес, чьи подпись стоят в конце писем «Переметной сумы», заботятся о дате и месте («Из Дрого-быча, в последний вторник», «Отрывок из письма, посланного венской почтой от шана Барбашевского»). С последовательной пародийностью обыгрываются имена адресатов и адресантов («Из письма п. Неробецкого к п. Терепчовскому», «Семицербероломиловский к Капиносорозовичу», «От п. Зебедеуша Пекерхерлинга»), их адреса («Дано из Худой Воли», «Из Хвытова в Вылятов», «Из Барложна в Окрадзенов»), профессиональная принадлежность («Художник — аптекарям», «Хоромандель — доктору из Глогова»).

Иногда в повинах открыто проявляется авторское отношение к излагаемому, не лишенное лукавой игры: то автор как бы сам поражен сообщаемым и не слишком ему верит, то ручается лишь за часть изложенного («Я был там зимой, не знаю уж, как было потом»), то ссылается на неподходящее для наблюдений время («Видел я такие санки, да уже была оттепель», «Пора было домой»), то исключает возможность проверки («Все, кто это видел, померли»). При этом показательно, что, пытаясь создать иллюзию правдивости, мистифицируя читателя, польские совизяжалы столь же последовательно и опрокидывают эту условность, обнажая свой пародийно-игровой замысел. Прослеживая сходное во многих отношениях построение повин, мы обнаруживаем почти ритмическую игру иллюзорной достоверности — и обнаженного обмана. Здесь мы сталкиваемся с эффектом неожиданности второго порядка, если первым считать удивительную неожиданность самого излагаемого материала. В этом, следующем уровне, возникающем благодаря соотношению текст — читатель, текст — восприятие, фантастическая неожиданность самого сообщения перекрывается неожиданностью демистификации: «Siła tam i niego rzeczy, do widzenia godnych, których żadne pióro nie wypisze, ani język nie wymówi, musiałby być wielki Igärz»³⁹; «Droga na Nowy Świat. Naprzód na Leżajsko, potem na Baranie Przetoki, potem na Zawichost, potem na Kapinos...ale o dalszej drodze dowiesz się, tylko trafiaj prima Aprilis, ostatka wypytaj się u skotarów na polu»⁴⁰. Обнаруживая в построении повин две на первый взгляд разноправленные тенденции — создание иллюзии прав-

³⁹ Polska satyra mieszczańska, s. 283.

⁴⁰ Ibid., s. 342—343.

доподобия и разрушение ее, — мы неизбежно приходим к пониманию их смысловой и функциональной тождественности. По поводу первой тенденции Ч. Хэрпас справедливо отмечает, что оперирование распространенными приемами повествований о чудесах имеет целью не придание повелам черт правдоподобности, но, напротив, — усиление «качества ошеломляющей неправдоподобности»⁴¹. Вторая тенденция со всей очевидностью служит той же задаче. Здесь мы близко подходим к проблеме обусловленности развития этого жанра психологическими и эстетическими основами совизжального творчества. Отчасти эта проблема затрагивалась выше, где говорилось о стремлении разоблачить и писправергнуть фантастические, не верифицируемые опытом представления современников о мире и его свойствах, а также о «зависти» совизжальных авторов к удачливым конкурентам. Представляется, однако, что эти мотивы лишь отчасти объясняют появление жанра новин, или, возможно, играют роль побудительного толчка, первоначального импульса. Учитывая пародийность новин, следует помнить о широких возможностях и функциях пародии. Б. Томашевский отмечал, что «иногда пародия, не преследуя целей сатиры, развивается как свободное искусство, обнаженного приема», как самоценное искусство⁴². Через пародийные новинки польских совизжалов в литературу барокко пропадает неприкрытая выдумка, игра воображения, фольклорные средства типизации. По-видимому, здесь можно говорить о таком явлении, которое Гете называл «*Lust zu fabulieren*» — радость сочинительства, — связанным с раскованностью писательской фантазии, со свободным, ничем не ограниченным вымыслом. Сочиняя свои новинки, совизжальные авторы как бы переносились в те благословенные времена, когда, по свидетельству их знаменитого современника, «воображение у человека было могучим, ибо еще не было подорвано ни распутством, ни грубой пищей, ни болезнями»⁴³. Развитие воображения, фантазии было тесно связано со стремлением к познанию мира, его чудес и не-

⁴¹ Hernas Cz. Barok, s. 121.

⁴² Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. М.—Л., 1930, с. 158.

⁴³ Сирено де Бержерак. Иной свет, или Государства и Империи Луны.— В кн.: Утопический роман XVI—XVII веков. М., 1971. с. 239.

раскрытых возможностей, с желанием постичь иные миры (государства Солица, Луны, утопии), не ограниченные привычными формами. Освоение сознания с непривычным, волшебным, удивительным было своеобразным творческим процессом, сыгравшим заметную роль в истории такого жанра, как роман. В первую очередь это касается средневекового, утопического и готического романа.

«Первые романы, — пишет А. Д. Михайлов, — появились около середины XII в. во Франции, где старые традиции „жест“ счастливо соприкоснулись и с возрождавшимся интересом к античной литературе... и с приносимыми крестоносцами увлекательными рассказами о неведомых странах, о людях иной расы и иной веры, о диковинных животных, загадочных приключениях, пугающих и манящих»⁴⁴. Уже в «Тристане и Изольде» мы встречаем и волшебный напиток, и страшного дракона, и сверхъестественный терновый куст. В подобных описаниях фантастических зверей, растений, неизвестных стран исследователи справедливо усматривают «возрастающий интерес к окружающему... Мир в романе получает глубину, фабула — декорацию»⁴⁵.

Гротеско-фантастические образы и мотивы, связанные в первую очередь с человеческим и звериным телом, с врачеванием и питанием, с представлениями об устройстве земли, широко использовались в утопиях, подчиняясь здесь специфическим целям. Географические представления, социальные фантазии и уровень научного мышления XVII в. интересно представляет эпизод с Муммельзее и обществом сильфов в 5-й книге «Симплициссимуса» Гриммельсгаузена, где использованы пародные поверья и фольклорный материал. (Показательно, что, говоря о центре земли, Симплиций соотносит свои сведения с соответствующим местом из «Естественной Истории» Плиния⁴⁶.) Интерпретация А. А. Морозовым роли гротеско-фантастических мотивов в «Симплициссимусе» может быть использована, по-видимому, и при рассмотрении более широкого круга аналогичных литературных образов. «Сатира в романе Гриммельсгаузена, — пишет исследователь, — сливается с утопией,

⁴⁴ Михайлов А. Д. Роман и повесть высокого средневековья.— В кн.: Средневековый роман и повесть. М., 1974, с. 10.

⁴⁵ Козовой В. Предисл. к: «Le roman de Tristan et Iseult». М., 1967, с. 14.

⁴⁶ Гриммельсгаузен Ганс Я. К. Симплициссимус. Л., 1967, с. 321.

воплощенной в гротескных образах и картинах, отражающих сложное отношение к ним Гrimмельсгаузена: насмешку, иронию, симпатию, грустное сознание несбыточности и иллюзорности политических и социальных надежд.

Политическая утопия, провозглашенная устами Юпитера, дополняется социальной, развернутой как сказочная феерия на дне Мирового океана. Идиллия Муммельзее развертывается вне конкретных земных условий — физических и социальных... даже не среди человеческих существ, а отличных от них по самой своей природе сильфов»⁴⁷.

В близком «Симплициссимусу» (1671) по времени романе Вераса «История сверамбов» (1675) роль фантастических мотивов, скорее, декоративна: здесь описывается охота на диковинных животных — абрустов и устартов, ловля невиданных рыб фостил⁴⁸ и т. п. Широко используется подобного рода фантастический материал Сирапо де Бержерак в «Государствах Луны» (1650), орнаментируя им свою утопию. «Хотя обитателей Солнца не так много, как обитателей этого мира,— пишет он,— все же Солнце часто оказывается переполненным, ибо парод там темперамента пылкого, права беспокойного и очень много ест»⁴⁹. Своеобразны и его гастрономические фантазии: «Люди здесь живы паром. Кулинарное искусство состоит здесь в том, чтобы в большие, парочно для этой цели сделанные сосуды собираять запахи, которые поздает всякая снедь»⁵⁰.

Фантастика в приведенных примерах отнюдь не самоцenna — она играет служебную роль, подчеркивая отдаленность, исключительность и экзотику происходящего. (Примечательно, что в утопическом эпизоде первого польского романа фантастические элементы отсутствуют, эффект «иного мира» достигается при помощи прямой противоположности принципов устройства общества пипуанцев польскому обществу XVIII в.)

Во второй половине XVIII в. и начале XIX в. фантастические мотивы применялись в романе ужасов, черном или готическом романе. Они служили созданию специфиче-

⁴⁷ Морозов А. Гrimмельсгаузен и его роман «Симплициссимус». — В кн.: Гrimмельсгаузен Г. Я. К. Симплициссимус. Л., 1967, с. 600.

⁴⁸ Верас Д. История сверамбов.— В кн.: Утопический роман XVI—XVII веков, с. 364—366.

⁴⁹ Сирапо де Бержерак. Иной свет, или Государства и Империя Луны, с. 251.

⁵⁰ Там же, с. 255.

ской атмосферы страха, трагического ожидания, присутствия сверхъестественного, что было вообще характерно для предромантизма. Достаточно вспомнить «Замок Отранто» (1764) Г. Уолпола или фантастический гротеск «Батек» (1786) У. Бекфорда, чтобы почувствовать резкую перемену самого характера гротеско-фантастических мотивов по сравнению с предшествующим, XVII в.

Совизкальские повини представляют ту фазу литературного бытия фантастических мотивов, когда они по преимуществу группировались в небольшие гротеско-фантастические повеллы, особого рода фацетии, «ложные истории» и существовали обособленно, в виде закопченных самоценных произведений. В рамках этого малого жанра, весьма скромного и развивавшегося на периферии литературы, обретал свое литературное существование гротеск, сочетавший в себе элементы юмора и фантастики.

Здесь уместно напомнить, что и русской литературе такого рода «неполезные» и «ложные» произведения становятся известны уже в первые века ее существования. Таково, например, «Сказание об индийском царстве», оформленное в виде «послания» Иоанна индийского византийскому императору Мануилу. Греческий оригинал XII в. получил в русском переложении новую жизнь и судьбу, сплетаясь с другими имевшими хождение текстами (наиболее ранняя редакция русского памятника относится к XV в.). Характерным приемом «Сказания» является гипербола, служащая созданию образа фантастического богатства и мощи индийского царя⁵¹; прием гиперболы использован и в описании традиционного для гротеско-фантастической прозы пира: «А обедают со мной за столом каждый день 12 патриархов, 10 царей, 12 митрополитов, 45 протопопов, 300 попов, 100 дьяконов, 50 певцов, 900 клиросников, 365 игуменов, 300 князей»⁵². Ведущая роль в произведении отведена гротескному анатомическому и зоологическому фантазированию, образам «смешанного тела»⁵³: описаны рогатые и трехглазые люди, шестирукие и люди-собаки, петухи для верховой езды, крокодилы с огнеппой мочой, птица феникс. Не менее важное место занимают мотивы топо- и географической фантастики — невероятно высокие горы, рас-

⁵¹ Сказание об Индийском царстве.— В кн.: Иаборник, с. 365.

⁵² Там же, с. 367.

⁵³ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле..., с. 375.

ступающаяся река, песчаное море, место соединения неба и земли⁵⁴. Говоря о совершенно особом характере пространства чудесных стран, описываемых в подобного рода произведениях, М. Бахтин связывает его с «общей особенностью художественно-идеологического восприятия и осмысливания пространства в средние века. Земное пространство построено как гротескное тело; оно состоит из высот и провалов. Глухая плоскость земли все время разбивается стремлением вверх или вниз»⁵⁵. В период географических открытий подобные представления о мире попачкали вовсе не были отвергнуты, но пришли в соприкосновение, иногда довольно причудливым образом, с новыми данными, привозимыми путешественниками. Что касается последних, то они зачастую отражали в своих записях не только то, что реально видели, но и — что особенно интересно — что ожидали увидеть на основе своих прежних знаний и сведений о мире. Поскольку они обладали уже определенным запасом представлений о том, что может быть увидено в новых землях, они могли, как Васко де Гама, везти письмо к легендарному индийскому царю Иоанну или описывать в официальных рапортах, как Христофор Колумб, достаточно невероятные вещи. «Тела трех сирен,— пишет Колумб,— показывались из океана, и хотя они не были так прекрасны, как их изображают на картинах (курсив мой.— В. М.), их круглые лица имели явно человеческий вид»⁵⁶. Подобная идентификация магат с сиренами,— объясняет К. Леви-Стросс,— не должна нас удивлять, если мы вспомним, что в эту эпоху подготавлялось описание (и даже изображение) шелковичного дерева, именуемого деревом ба-

⁵⁴ Такого рода беллетристические произведения вводили в русскую литературу новые темы: путешествия в дальние страны, приключения, подвиги, что было известным проявлением ценных тенденций в русской литературе XV в., связанных отчасти с именем Ефросина. Не удивительно, что эти «богомерзкие», «пенитравленные» книги и их сочинители — «скоморохи, глумотворцы, арганики и гусельники и смехотворцы» — встречали отпор со стороны церковных властей. См. об этом: *Лурье Я. С. Элементы Возрождения на Руси в конце XV — первой половине XVI в.* — В кн.: *Литература эпохи Возрождения*. М., 1967, с. 191, 203. Известно и отрицательное отписание католических иерархов к комическому творчеству польских совизжалов, о чем свидетельствуют индексы запрещенных книг (например, индекс Шинковского 1617 г.).

⁵⁵ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле..., с. 376.

⁵⁶ Цит. по: *Levi-Strauss C. Smutek tropików*. Warszawa, 1964, s. 70.

ранов: вместо плодов на нем должны были висеть баары, чью шерсть можно было стричь⁵⁷.

Из «письма» Герасима Микиловича пшемысскому владельце, датированного 1619 г. и опубликованного в совиз-жальском «Сборнике анекдотов», мы узнаем о существовании не менее диковинного дерева: с виду оно похоже на явор, но плодами его являются дикие утки, которые, вырастая, летают подобно вылупившимся из яиц.

Недостаток знаний приводил к тому, что, с одной стороны, все казалось тайной, а с другой,— как справедливо отмечает исследователь, таинственные и непонятные явления воспринимались как само собой разумеющиеся. И, поскольку «разум этих людей, несмотря на их гениальность и тонкость в других областях, был неспособен к наблюдению»⁵⁸, они давали описания счастливых народов (*gens beatissima*), состоящих из пигмеев, макробов и ацефалов; или кошмарных чудовищ — четвероногих рыб с головыми головами; людоедов с покрытым бородавками хребтом и черепашьим панцирем и т. п. Причину возникновения таких описаний Леви-Стросс видит не столько в отсутствии знаний, сколько в отсутствии более, по его мнению, существенного элемента сознания — необходимой для научного мышления квалификации. Итальянский ученый Карини говорит, напротив, как раз об отсутствии знаний: ему удалось установить, что в начале XV в. лишь около 50 млн. кв. км земной поверхности можно отнести к территориям, о которых христианский мир имел географические сведения. Неизвестными оставались около 460 млн. кв. км⁵⁹. Сами по себе эти цифры достаточно выразительны, однако, как верно указывает Ч. Хэрнас, для средневекового человека это соотношение имело не количественный, но качественный характер⁶⁰. Действительно, отсутствие знаний вовсе не означало простого пробела, пустоты — наместником знания выступала фантазия. Таким образом, соотношение между знанием и незнанием оборачивалось соотношением двух разных областей — знания и фантазии. Именно поэтому лишь небольшая часть тогдашних описаний мира явля-

⁵⁷ Цит. по: *Levi-Strauss C. Smutek tropików*. Warszawa, 1964, s. 70.

⁵⁸ Ibid., s. 71.

⁵⁹ *Carini J. L'Arcadia dal 1690 al 1890*. Milano — Roma, s. 8—9. Цит. по: *Hernas Cz. W kalinowym lesie*, s. 11.

⁶⁰ *Hernas Cz. W kalinowym lesie*, s. 12.

ется географическим документом, другая же часть относится к документам литературным с присущими им особенностями.

Здесь уместно вспомнить о замечательном научном произведении польского Возрождения, в котором осуществлялась серьезная конфронтация этнографически-географических легенд с эмпирическими исследованиями — о «Сарматии» Мачея из Мехова (Меховиты), изданной в 1517 г. В этом сочинении, проникнутом рационалистическим пафосом, польский врач и историк пытается опровергнуть бытующие фантастические представления о восточной Европе. Понимая, что наиболее благодатной почвой для развития подобных представлений являются пространства неизвестного, Меховита старается сократить границы этого пространства. Свою книгу он сопровождает интересным письмом к первому издателю польских книг — Яну Галлеру:

«Досточтимый и мудрый Пап Ян!

На прошедшем ужине зашла беседа между некоторыми учеными о вещах или происшествиях, которые бывают на север от Сарматии. И некоторые приводили мнение старых историков, таких, как Геродот из Галикарнаса, Солин, Помпопий Мел, Плиний и другие древние писатели, которые об этих краях сообщали разные сведения, подобные сказам, что ни разу не подтвердилось нижеследующим опытом и чего сейчас никто не видит и не знает. Поэтому я, желая тебя в этом предмете убедить, опишу правду в кратких словах»⁶¹.

Можно сказать, что и Меховита и польские совизжала по существу решают одни и те же задачи разными средствами: учений подвергает фантастические сведения эмпирической проверке, совизжала — пагромождают их, доводя до абсурда. Так, Меховита опровергает сведения о множестве: «złota i srebra, które ptacy gryfowie abo nogowie wykorując chowają i strzegą. To wszystko są plotki, bo wiem tam nie słychano o żadnych gryfach, nie masz też złota ani żadnej inszej spiże»⁶². Опровержение строится на прямом отрицании, аргументированном реальной проверкой, опытом. Кадасылан Новограцкий описывает сокровища

⁶¹ Miechowita Maciej. Polskie wypisanie dwojej krajiny świata, którą po łacinie Sarmatia... — In: Proza polska wczesnego Renesansu, s. 395.

⁶² Ibid., s. 397.

Нового Света, предоставляя полную свободу своему воображению. Он описывает, кроме того, и птицу, способную закрыть своими крыльями город, а Юзеф Пенкножицкий подробно рассказывает о «куке», упоящем в клюве слона, о птице величиной с барана и лающей по-собачьи⁶³, и т. п.

Юзеф Пенкножицкий также рассказывает о золотых месторождениях около литовского Шауляя (Szawle), где посаженный на золотопосной земле лес должен плодоносить червопымя золотыми. Если Меховита пишет: «Jeszczce pisali ci to historycy, aby tam rodzili sie ludzie jedno oko w czele mający albo o dwu głowach, albo o jednej nodze, drudzy ze psią głową, drudzy co się w wilki przemieniają; to wszystko są plotki, bo inaczej się najduje z doświadczenia»⁶⁴, то совизжали, напротив, охотно пагнетают одну невероятность на другую, создавая причудливо деформированную картипу: они сообщают о девке-великанше в шестьдесят локтей высотой, в шесть локтей шириной, обладающей двумя языками и одной ногой⁶⁵; о ребенке с козьим рогом, черным шелком вместо волос и руками до земли⁶⁶; о морском человеке с двумя барацкими рогами, двупальными руками и крыльями⁶⁷. «Мир совизжальской фацции,— пишет Ст. Гжешук,— непрестанно спорит со здравым смыслом; в нем выворачивается наизнанку естественный порядок вещей и высвобождается воображение. Однако сочетанием и умножением «чудес» и «абсурдов» здесь управляют четко определенные законы. Поэтому все в этом мире приобретает размеры и пропорции, противоположные действительности: невозможное оказывается легко выполнимым, малое приобретает чудовищные размеры, и наоборот; это одновременно мир сказки, фантазии и концепции»⁶⁸. Гротескная концепция мира приводит совизжалов к созданию образа огромной кунсткамеры, полной диковинных предметов в духе знаменитых *camerae raritatis*, кабинетов редкостей, которые получили особое распространение в Европе XVI в.⁶⁹

⁶³ Polska satyra mieszczańska, s. 340.

⁶⁴ Miechowita Maciej. Polskie wypisanie..., s. 397.

⁶⁵ Polska satyra mieszczańska, s. 305.

⁶⁶ Ibid., s. 303.

⁶⁷ Ibid., s. 315.

⁶⁸ Grzeszczuk St. B'azeńskie zwierciad'o, s. 237.

⁶⁹ Удивительные коллекции дочери императора Максимилиана I Маркеты, сына Фердинанда I — Фердинанда Тирольского, курфюрста Фридриха Вюртембергского и других описаны в книге Preiss P. Panorama manýrismu. Praha, 1974, s. 292—305, 320, 340.

Совизжальские образы сравнимы с древними шкатулками — «силенами», — украшенными спаружи причудливыми фигурками гарпий, сатиров, взнужденных гусей, рогатых зайцев, навьюченных уток, летучих козлов, о которых упоминает Рабле. Внутри забавных шкатулок хранились редкостные вещи, порошки из драгоценных камней и т. п. К совизжалам вполне применима та характеристика, которую дал медонскому весельчаку А. Н. Веселовский: «Он сам жил фантазией в мире еще слагающемся, без определенных очертаний: ему снились отпожения, формы, верования, только что зарождавшиеся в жизни, и вместе с тем призванные обновить ее. Все это вылилось у него в форме утопии, не знающей ни времени, ни географической определенности, колеблющейся между размерами гигантов и людей»⁷⁰. Созданный в повинках образ мира предстает полным чудес и неожиданностей, удивительно деформированным, загадочным и непонятным. Здесь как будто соблюдено одно из ведущих требований барочной поэтики — удивить, ошеломить читателя неожиданностью образа, смелостью метафоры, сопряжением далеких понятий. Однако в совизжальском преодолении это посит особый характер, поскольку применяемые художественные приемы подчинены здесь пародийно-комическим задачам. Предпосылки комической эксплуатации бытующих «научных» мифов кроются прежде всего в общей глумливо-шутовской идеейной установке совизжальных авторов. «Как в каждой эпохе,— пишет Ч. Хэрнис,— так и в барокко не существует единого отношения человека к миру, есть лишь его различные варианты, часто противоположные, существует, как всегда, традиционализм и новаторство, существует и точка зрения, отвергающая ситуацию в целом (Ян из Киян и плебейское течение совизжальной литературы)»⁷¹. Определенное влияние на формирование психологической ориентации совизжального творчества оказывало, по-видимому, само состояние научного и общественного сознания в Польше XVII в. С одной стороны, по верному замечанию А. А. Морозова, в XVII в.

⁷⁰ Веселовский А. Н. Рабле и его роман. Опыт генетического объяснения.— В кн.: Веселовский А. Н. Избранные статьи. Л., 1939, с. 399.

⁷¹ Hernas Cz. Polski barok.— In: Sajkowski A. Barok. Warszawa, 1972, s. 302—303.

«стремление к универсальному постижению природы при неполноте и недостаточности реальных знаний поддерживалось на крыльях фантазии»⁷². И совизжалы, чуткие к такого рода возможностям, охотно используют их в своем творчестве. С другой стороны, в их гротескных деформациях мира и фантастических видениях можно различить социальную пеудовлетворенность, оппозиционность по отношению ко всему укладу феодального общества. «Более благочестиво,— писал Парацельс,— описывать Мелиозину, нежели кавалерию и артиллерию»⁷³. Здесь надо отметить, что, когда совизжалы брались за изображение кавалерии и артиллерии (в частности, в своих комедиях), их критика общественных установлений и институтов становилась гораздо более непосредственной, резкой и приобретала заметные сатирические формы. «Мелиозина», по-видимому, становилась для них разновидностью эскапизма. Как это и бывает обычно в случаях гротескного принципа типизации, в новинах польских совизжалов создавался относительно самостоятельный мир, связь которого с миром реальным не была прямой и непосредственной.

Было бы упущением не отметить в связи с плебейскими совижальскими новипами сходное с ними во многом творчество представителей литературного шляхетского общества, получившего название Бабинской республики. Созданная в конце XVI в. шляхтичами Станиславом Пшеникой и Петром Кащовским веселая Речь Посполитая Бабинская (*Rzeczpospolita Babińska*) занимает в истории барочной юмористики прочное место. Речь Посполитая Бабинская существовала под девизом «Пишем и пьем» (Ю. Кшижановский язвительно заметил, что бабинцы пили, видимо, лучше, чем писали⁷⁴). Литературное наследие высокородных бабинцев довольно обширно — в него входят шутки и фацеции, как правило, на тему еды и питья, охоты, за сочинение которых авторы удостаивались шуточных «высоких» титулов (*sławny urzędnik, senator, hetman, sekretarz, marszałek*). Мицкевич видел в Бабинской республике и забаву и осмеяние недостатков того времени, Матейко запе-

⁷² Морозов А. Гrimmельстаузен и его роман «Симплициссимус», с. 601.

⁷³ Там же.

⁷⁴ Kryżanowski J. Mądry głowie dość dwie słowie. Trzy centurie przysłów polskich, t. I. Warszawa, 1960, s. 53—54.

чалил участников этого литературного общества на своей картине «Rzeczpospolita Babińska», хранившейся ныне в Национальном музее в Варшаве. Впервые издал произведения бабинцев Станислав Виндакевич⁷⁵, считавший подпольно-линских шляхтичей гениальными сатириками и представителями тогдашней интеллектуальной элиты. Однако камерность этого юмористического сообщества, специфика его литературной деятельности, художественное качество произведений (и даже быт «гречкосеев») располагали многих историков литературы (Тарновский, Брюкнер, Бартоневич, Кшижановский) к более сдержанной, иногда даже преубеждительной оценке. Творчество бабинцев имеет особый интерес еще и потому, что оно отразило не только то, что стремилось вышутить и осмеять, но и, как это обычно бывает, сам уровень сознания авторов, менталитет польской шляхты. Так, отмечая характерную для польского общественного сознания в XVII в. полонизацию представлений о мире, Я. Тазбир указывает на два основных ее аспекта: сарматизацию католицизма⁷⁶ и соответствующую коррекцию взглядов на прошлое, жизнь в далеких странах, чудеса природы. Это паходит, по его наблюдениям, «явное отражение также и в актах Речи Посполитой Бабинской, представляющих интересный пример адаптации определенных общеевропейских юмористических мотивов к кругу шляхетских представлений»⁷⁷. Уже сама по себе идея создания шуточного общества имеет свои известные аналогии в европейской культуре позднего средневековья. На польской почве, естественно, эта идея получила специфическую реализацию, обусловленную бытом, вкусами, умонастроениями и привычками средней и зажиточной шляхты эпохи сарматизма. Семидесятилетнее творчество бабинцев (1600–1670) было, по справедливому мнению Я. Тазбира, тесно связано с расцветом в эпоху барокко «игрового момента». Действительно, собственно пародийные цели если и не отступали на второй план по сравнению с чисто игровой увлеченностью бабинских

⁷⁵ Akta Rzeczypospolitej Babińskiej.— In: Archiwum do dziejów literatury i oświaty w Polsce, t. VIII. Wyd. St. Windakiewicz. Kraków, 1895.

⁷⁶ Tazbir J. Sarmatyzacja katolicyzmu w XVII wieku.— In: Wiek XVII — Barok — Kontreformacja. Wrocław, 1970.

⁷⁷ Tazbir J. Rzeczpospolita Babińska w legendzie literackiej.— Przegląd Humanistyczny, 1972, N 3, s. 6.

юмористов, то, во всяком случае, выступали с ней на равных правах. Бабицы разрабатывали как тип юмористики, известный благодаря европейской традиции мюнхаузепиад⁷⁸, так и присущий фольклору тип повествований о счастливой стране молочных рек и кисельных берегов. Вот одна из характерных бабинских фацеций этого типа, относящаяся к 1609 г. (№ 52): «Relacja wielkiego Marszałka Babińskiego J. M. Pana Krzysztofa Laticzyńskiego. J. M. ksiądz Ziemian, starszy sługa J. Mci księdza Biskupa Chełmskiego, powiedział, że był w mieście takim, które Krczelowem zwano, co się wszystko miasto na śrubach obracało. Pan tego miasta Farnodziey. To miasto chudem pachołkom prawie jest kuchnią, bo przez nie idzie rzeka wielka, jako trzykroć Wisła, mleczna, a ma Jaglane brzegi gotowe, warzone. Wół wielki pieczony środ Rynku stoi; nóż w niem a wielka buła chleba papieskiego między rogami. Każdemu wolno ukroić chleba u wołu tyle, ile potrzeba, a nie ubywa ani chleba, ani wołu. W temże mieście zegar jest taki, co go jeszcze Nieboszczyk najpierwszy szlek Adam, z raju będąc wypędzony, urobił i zaraz nakręcił, który i teraz tak idzie i pójść ma do sądnego dnia»⁷⁹.

Бабинская утопия явно связана с фольклорными традициями изображения земного рая как страны сказочного гастрономического изобилия, что родпит ее с аналогичными по тематике совизжальскими текстами (*jęczmienny świat, Nowy Świat*). В последних, однако, герой обычно непосредственно знакомится с чудесной страной, попадая в нее часто довольно извилистыми и трудными путями (этот момент присущ и демократическим литературам других европейских стран). В бабинской фацеции проскальзывает более отстраненное отношение к описываемому благодаря приему двойного пересказа «с чужих слов» и введению как бы мимоходом категории «бедняков», на которых, собственно, и рассчитан город-кухня.

Следующий фрагмент этой фацеции, в котором упоминается «первый человек Адам», является пародийным откликом на распространявшуюся в потридентской Польше

⁷⁸ См., напр.: Müller-Fraureuth K. Die deutschen Lügendichtungen. Halle, 1965; Krzyżanowski J. Peregrynacja Maćkowa.— In: Paralele. Warszawa, 1961.

⁷⁹ Taszycki W. Wybór tekstów staropolskich XVI—XVII w. Warszawa, 1969, s. 131.

полонизацию католицизма. В совизжальских пародиях также неоднократно отводится место этой теме. Так, в по-винах Яна из Кийян Богоматерь путешествует «z Kamienicę do Jaworza, a z Jaworza do Zagórza, z Zagórza do Dęborzyna, z Dęborzyna do Kawęczyna, z Kawęczyna do Jodłowej, z Jodłowej do Dębowej...»⁸⁰.

В Бабинской республике разрабатывались по преимуществу фантастические мотивы, приемы абсурдного юмора и то, что Гурпицкий называл «grubym kłamem». Сомнительно, однако, что совизжальные авторы были знакомы с творчеством шляхетских юмористов. Во-первых, последнее отнюдь не заботились о публикации актов, что вообще было присуще эпохе рукописей (начавшейся с середины XVII в.). По-видимому, исключена и возможность чтения совизжалами бабинских рукописей, поскольку шляхетский салон был для них недоступен. Вообще современники о Бабине знали мало. Судьба бабинских актов во многом сходна с судьбой большинства рукописных произведений второй половины XVII в., которые, как отметил Ч. Хэрнас, «обогащали не непосредственно тогдашнюю литературу и культуру, а будущую историю литературы. Таким образом, эти произведения неформировали современных вкусов, эстетического восприятия...»⁸¹.

Тем более показательно в смысле развития в эпоху барокко игрового момента в литературе обращение совизжальных авторов к аналогичной гротескно-фантастической традиции, интересен факт ее параллельного существования в разных социальных кругах польского общества и в двух различных формах — рукописной и печатной. Естественно, используемая совизжалами форма существования повин в виде печатных брошюров, их ориентация на самые широкие слои общества обусловили западную популярность этих произведений, в то время как творчество бабинцев оставалось достоянием узкого круга шляхетских весельчаков. Совизжальное творчество, по мнению многих исследователей, выдвигается в барочной юмористике на первый

⁸⁰ Jan z Kijan. Fraszki nowe Sowizrzałowe.— In: Polska fraszka mieszczańska, s. 213.

⁸¹ Hernas Cz. Zarys rozwoju literatury barokowej.— In: Polska XVII wieku. Państwo. Społeczeństwo. Kultura. Warszawa, 1969, s. 314.

план⁸². Интересна мысль Ч. Хэрнаса об идеологических основах совизжального творчества: считая, что «оппозиция homo militans — homo ludens является основной коллизией барочных представлений о человеке»⁸³, он относит ведущий совизжальный образ — шута, опровергающего господствующее убеждение в совершенстве миропорядка, к категории homo militans — сражающегося человека. В то время как играющего человека, homo ludens, он связывает лишь с культурой шляхетского двора, с апофеозом помещичьего образа жизни на лоне природы. Представляется, одпако, что более широкое понимание игры позволяет отчетливо увидеть ее характерные признаки и в творчестве совизжалов, в традициях и истоках этого творчества. Мотивы переодевания, перелицовки господствующих правд, выворачивание паизпанку ценностной иерархии, гротеские приемы, балаганная комика, шутовские персонажи, господство смехового начала — все эти специфические черты совизжального творчества связаны с традицией карнавальных игр. Соотношения, возникающие в игре, «обнаруживают свое отличие по сравнению с реальным миром»⁸⁴. Если образ homo militans в том попимании, которое Ч. Хэрнас связывает с совизжальным творчеством, присущ этому литературному направлению, то, по-видимому, прежде всего это относится к области рыболовской комедии. В прозаических произведениях польских совизжалов, к которым относятся календари-прогностики, повести типа «Похождений Мацека» и рассматриваемые новинки, как представляется, проявилась позиция именно homo ludens. Опровергая мир привычных представлений, совизжалы «играют» в новый мир (в самом буквальном смысле этого слова — см. повину «Nowy Świat»), полный непредсказуемых возможностей, невиданных закономерностей и перевернутых соотношений. Начатая как пародийная, эта игра захватывает их, уводя все дальше в сторону свободной и самоценной игры фантазии.

Глубокий смысл отхода от четких правил мира к их зеркальной обратности проступает в известной балладе

⁸² Krzyżanowski J., Żukowska-Billip K. Dawna facecja polska. Warszawa, 1960, s. 16.

⁸³ Hernas Cz. Zarys rozwoju literatury barokowej, s. 297.

⁸⁴ Huizinga J. Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury. Warszawa, 1967, s. 28.

Франсуа Вийона, творчество которого было во многом близко польским совизжалам:

Я по земле с опаскою ступаю.
Не вехам, а туману доверяю.
Глухой меня услышит и поймет.
И для меня полыни горше мед.
Но как понять, где правда, где причуда?
И сколько истин? Потерял им счет.
Я всеми принят, изгнан отовсюду.

Перевод И. Эренбурга

Можно сказать, что, потеряв счет истинам, истинность которых представлялась им сомнительной (ибо и они, как Вийон, сомневались в явном, а верили чуду), совизжалы сознательно сменивали правду и выдумку, не только разрушая известные формы и структуры, но и создавая новые.

Отмечая направленность авторов повиц на решение в первую очередь комических задач, преобладание рекреативной функции этих текстов, а с другой стороны, усматривая в фантастике совизжалов момент игры и эскапизма, связанного с глубинным неприятием феодальной действительности, мы можем, анализируя созданный в повицах мир как целое, определить его позитивный характер. Все дурное, темное, страшное, злое, все несчастья и страдания, боль, гнев, болезнь и смерть остаются вне пределов этого удивительного мира. Для его изображения характерны прежде всего либо положительный гиперболизм (т. е. не качественное, но количественное изменение положительных сторон объектов), либо игра фантазии, при помощи которой вообще преодолевается закрытость, неизменная данность объектов, как бы их обреченнность на обязательные свойства и формы. Сказанное касается отнюдь не только того прекрасного Нового Света, который описан в «Переметной суме» с возможной детальностью и полнотой и подчеркнуто противопоставлен известному совизжалам миру: «Wielka różnica tego, na którym mieszkamy, a nowego świata. Nędza bowiem, bieda, skwierk — tak zimie, jak lecie, kłopoty z frasunkami bez miary na świecie. Tam zaś, o którym piszę, nic takowego, co by przykrości; bo tam każdy dzień pogoda, wesoło, rozkosznie, nie trzeba się frasować ni ocz, nie trzeba robić; suknia jest, pokarm i napój zawsze go-

towy»⁸⁵. (Новый Свет описан Новограцким в условности «мира наизнанку», очень характерной для совизжальского творчества, включающей также законы наизнанку, календари наизнанку, поведение наизнанку, а также слова наизнанку.) В немецкой степени сказанное относится к образу мира, который реконструируется из отдельных повин, не содержащих сколько-нибудь исчерпывающего описания. Так, гиперболизм, чрезмерность, поражающее преувеличение, являющиеся вообще одним из основных признаков гротескного стиля, выступают в новинах прежде всего в связи с мотивами пирами. Для пищевых образов здесь характерно подчеркнутое любование колоссальными размерами выпекаемых хлебов, пойманных и съеденных рыб, гиперболическими приготовлениями к пирам. 46-я новина из «Сборника апекотов», в которой описывается, как 12 поваров плавали в челнах внутри котла и помешивали жаркое из многих сотен баранов и волов, как на 6 верблюдах был привезен хрустальный стакан, в который вливалось 500 ведер вина и несколько кувшинов, невольно напоминает соответствующие образы из романа Рабле.

Для образа мира, воссозданного совизжальскими авторами в категориях гротеска, характерно богатство мотивов⁸⁶, изобилие вариантов нескольких гротескных тем. Отчасти они уже были перечислены выше — это и мотив пирами, и географическое, анатомическое, зоологическое, ботаническое фантазирование. Ч. Хэрнас выделяет «врачебный рецепт, содержащий также гротескную пародию на заклятия»⁸⁷. Особо хотелось бы выделить группу мотивов, связанных с исключительными способностями человека и удивительными свойствами производимых им предметов. Новины этой группы повествуют о выдающихся ремесленниках, труд и результаты труда которых представляются волшебной победой человека над ограниченностью своих творческих способностей. Этот труд не только органично вписывается в удивительный мир новин, но и активно продуцирует его составляющие. Таким образом,

⁸⁵ *Polska satyra mieszczańska*, s. 340—341.

⁸⁶ Одно их перечисление занимает в примечаниях Бадецкого к тому «*Polska satyra mieszczańska*» 12 страниц (468—479).

⁸⁷ *Hernas Cz. Proza sowizrzalska epoki saskiej*. — In: Ze studiów nad literaturą staropolską, t. 5. Wrocław, 1957, s. 367.

человек в повидах — не только объект анатомического фантазированния, самим фактом своего пассивного присутствия в качестве раритета пополняющий некую купстакамеру, но и активный создатель самых диковинных и невероятных элементов фантастического мира. Здесь и сафьяновые сапоги, которые тем прочнее, чем дольше носятся, и самоедущие сани, и перековка железа в серебро, и подзорная труба, сквозь которую виден целый свет и подводное царство. Примечательный факт: как правило, эти удивительные предметы производятся человеком с довольно значительными усилиями, часто очень медленно, даже годами, и в очень небольших количествах — часто в единственном экземпляре. Труд и творческое созидание не отменяются в фантастическом мире новин, а поднимаются на уровень его волшебства: продукты же труда не обеспечиваются его легкостью — паоборот, в них как бы скапливаются человеческие возможности, отчего они становятся еще более ценными.

Говоря о волшебном умении и диковинных предметах, обладающих удивительными свойствами, о фантастических превращениях и чудесах, мы вплотную подходим к сравнению новин со сказочно-фольклорной сферой. Близость к области волшебного, сказочно-чудесного обнаруживается и в мотивах новин, и в их сюжетных ходах, и в общей атмосфере. Колдуны, заклятия, магические предметы, таинственные книги, превращения людей в драконов и т. п. — все это заимствуется авторами новин из фольклорных фондов. Иногда отдельные сказочные мотивы складываются в миниатюрные фантастические повеллы, в целые волшебные легенды, не лишенные при этом юмористической окраски. Такова 13-я новина «Переметной сумы» о заколдованный в дракона девице, ждущей своего освободителя. Сказочный мотив обретения свободы благодаря умению и находчивости составляет фабулу 46-й повини из «Сборника апекдотов»: поляк, узник турецкого царя Мустафы, поражает властелина своими искусством, простреливая из пушки оба глаза комару, сидящему на башне мечети, за что награждается свободой и золотом. Однако подобные законченные, хотя и краткие сказочно-фантастические повеллы не типичны для новин, лишенных, как правило, развитого сюжета и использующих, скорее, лишь отдельные фольклорные мотивы. Здесь мы видим одно из проявлений той связи между фольклором и письменной литературой, кото-

ую осуществляла совизжальская литература, широко использовавшая элементы устного народного творчества.

Если принять новину польских совизжалов за некоторый мостик, соединяющий стихию фольклора с организмом национальной прозы, то наиболее близким к ним литературным жанром, по-видимому, следует признать фацеции — короткие прозаические анекдоты, «низкий» жанр городской литературы. Эта очевидная близость, отразившаяся также и в частных определениях новин как фацеций, не должна пониматься как тождественность. То, что писали совизжальские авторы сборников новин, при всей близости к сказке, с одной стороны, и к фацеции — с другой, не было ни сказкой, ни фацецией. Возникал качественно новый жанр, который если и относится к фацеции, то лишь с атрибутом — «ложивая». Ведь фацеция как таковая предполагает некий сюжет, новина чаще всего описательна; фацеция лаконична, а ее изобразительные средства крайне ограничены — размеры же новин неопределены, что же касается средств — они максимально разнообразны; фацеция реалистична, а новина фантастична; фацеция либо сопровождается моралью, либо ее предполагает, содержит имплицитно — новина далека от всякой дидактики. Происхождение фацеции и новины также различно: первая связывается с баснями и притчами эзоповского цикла, вторая — с «индийскими чудесами».

Что же привнес этот новый жанр в польскую литературу XVII в.? Народная ориентация совизжальской прозы, игровой момент, лежащий в основе этого творчества, и его открытая пародийность привели к созданию нового типа художественного обобщения, нового типа прозы — фантастико-утопического, что повлияло, в свою очередь, и на дальнейшее развитие польской прозы, в частности романа. Издатель новин К. Бадецкий видел их значение и для доказательства связей, существовавших между польской и другими европейскими литературами.

Нами были выделены два аспекта рассмотрения новин: с точки зрения пародии и с точки зрения «индийских чудес». Сочетание этих двух элементов создало новые возможности для развития польской прозы, реализованные именно с приходом в литературу писателей демократического направления. Под новыми возможностями мы понимаем прежде всего создание литературной фикции, отход от реальной событийности, фактографичности, отведение ве-

дущей роли в произведениях писательской фантазии. В заключение хотелось бы привести мысль Д. С. Лихачева о значении демократического направления в русской литературе XVII в. для принципиальных перемен, произошедших в средствах типизации жизненных явлений, в принципах художественного обобщения. Исследователь считает столь распространившуюся в демократической литературе XVII в. пародию важной формой перехода к художественному *вымыслу* (курсив мой.— В. М.), так как именно в пародии вымысел был открыто признан (а стало быть, не был ложью, которой так опасался средневековый читатель), да к тому же и прикрыт шуткой⁸⁸. «Средством типизации жизненных явлений, — пишет Д. С. Лихачев, — паряду с пародией служила и другая форма «открытой лжи» — пебылица, проникавшая в литературу под влиянием народного творчества»⁸⁹.

⁸⁸ См.: *Лихачев Д. С. Человек в литературе древней Руси.* М., 1970, с. 114.

⁸⁹ Там же, с. 115.

А. В. Липатов

ПОЛЬСКАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ
ПРЕЦИОЗНОСТИ
К ИСТОРИИ БАРОЧНОГО РОМАНА
В ПОЛЬШЕ XVII—XVIII ВВ.

К середине XVII в. в Польше паряду с уже традиционными итальянскими веяниями (непрерывающимися со времен средневековья) все сильнее и сильнее дают о себе знать французские связи. Контакты с Францией, вначале сугубо политические, преобразились в контакты персональные, перейдя в сферу культуры, литературы, искусства. Источником новых веяний был прежде всего королевский двор. Женой короля Владислава IV (1595—1648), а затем его брата Яна Казимежа (1609—1672) была Мария Людвика Гонзага, энергично проводившая профранцузскую политику. Приехавшая с ней в Польшу в качестве придворной дамы Мария Казимира д'Аркен была женой крупного политического деятеля Я. Замойского, а после его смерти, выйдя замуж за Яна Собеского, она становится с 1674 г. польской королевой. С развитием дипломатических связей с Францией растет интерес к французской литературе, науке и философии. В Польшу приезжают французские художники. Польский иезуитский театр поддерживает непосредственные контакты со сценой своих французских собратьев. Французская мода проникает не только па королевский двор, но и в сарматскую среду, и в круг связанный с ней образованной шляхты. Смешанные польско-французские браки — явление для этой эпохи отнюдь не единичное.

Французская мода проникает в сарматский быт. В этом отношении колоритным документом придворной моды, личной жизни аристократов и их литературных увлечений (барочные итальянские романы, прециозная французская проза) является почти тридцатилетняя переписка полководца, а затем короля Яна Собеского (1624—1696) со своей супругой.

На основе сохранившихся книг и рукописей XVII в. можно представить, что высокообразованные поляки чи-

тали в оригиналах д'Юрфе, де Скюдери, Д. Марини, где Прешака и множество произведений второстепенных авторов французских, итальянских, испанских барочных романов и повелл¹. На польский переводились «Адонис» Д. Марини, «Астрея» д'Юрфе, «Адам» Д. Ф. Лоредано и др. До наших дней дошла рукописная переработка 10-й части «Artamène ou le Grand Cyrus» М. де Скюдери.

Воздействие прециозных веяний как в отпоминии мотивов, так и их стилистического оформления явно простирает в польской новеллистике (прозаической и стихотворной); а также в романе. В этом отношении весьма показательна «Прекрасная Пасквалина» (1652—1653, изд. 1655), принадлежащая перу Самуэля Твардовского (?—1661), крупного поэта, историка и переводчика. По типу художественного видения произведения это типологически близко прециозному роману во Франции, романам типа знаменитого «Верного Колондара» (1640—1641) Д. А. Марини, «Эромены» (1624) и другим подобного рода творением Д. Ф. Бионди, «Дианеи» (1627) Д. Ф. Лоредано — в Италии, популярной в Европе историко-аллегорической «Aggenis» (1621), написанной на латыни Джоном Браклем (шотландцем, родившимся во Франции, связанным с ее культурой и искусством), и, наконец, прославленному творению испанской литературы «Диане» (1558—1559) Х. Монтемайора. С этим последним «Прекрасная Пасквалина» связана и генетически. Как предполагает на основе данных текстуального анализа К. Никлевичувна², прозаический вариант из рукописного сборника «Истории итальянские и испанские» (ок. второй половины XVII в.) и

¹ Эти издания и рукописи отмечены в кн.: *Rudnicka J. Bibliografia powieści polskiej 1601—1800*. Ossolineum, 1964. С. Г. Любомирский в трактате «О стиле, или способе говорить и писать» (1683) перечисляет следующие прециозные романы: M. de Scudéry «Artamène ou le Grand Cyrus», «Clélie»; G. F. Biondi «L'Eromena»; A. Luca «La Sratonica»; G. A. Marini «Il Colloandro»; G. F. Lorezano «La Dianea»; F. Pallavicini «La Taliclea»; G. de la Calprened «La Cléopatre», «Le Faramond».

Б. Губрынович отмечал, что произведения д'Юрфе, Гомбервиля, де Скюдери читались при дворе королей Владислава IV, Яна Казимежа, Яна Собеского, были они и в библиотеках просвещенных магнатов (*Dzieje literatury pięknej w Polsce*, cz. 2, wyd. 2. Kraków, 1936, s. 527—529).

² *Niklewiczówna K. Do genezy «Nadobnej Paskwaliny»*. — *Pamiętnik Literacki*, 1951, R. 39.

творение Твардовского восходят к пока не известному исследователям произведению одного из многочисленных западноевропейских подражателей Монтемайора. Однако если «Пасквалиша» из сборника является собой текст, исковерканный малограмотным переписчиком, стилистически неровный, может быть даже восходящий к устному пересказу (?)³, то «Пасквалина» Твардовского — ценный образец польского барочного романа, носящего пепосредственный отпечаток художественного мастерства его создателя.

Прекрасная испанка красотой своей затмила Венеру, вызвав гнев богини и ее месть. Познав горечь неразделенной любви, прелестная Пасквалина отправляется в паломничество. Цель ее страсти — храм Юноны, покровительницы девушек, матерей, семьи. Преодолев все искушения, которые расставляют па ее пути Венера и Купидон, Пасквалиша обретает мир и спокойствие под покровительством Юпопы, становится монахиней при ее храме, а затем сама закладывает монастырь. Влюбленный в юную красавицу Купидон — сын Венеры и исполнитель ее воли,— отчаявшись, вешается на мертвом дереве.

Взаимопроникновение античности и христианства, мира древних и современности эпохи контрреформации, сочетание персонажей мифологических и реальных — явление, характерное для литературы и искусства барокко,— здесь благодаря специфике художественной обработки приобретает «свойский», привычный вкусам и воззрениям поляков середины XVII в. колорит и звучание. Это характерно и для стиля, где чисто литературная образность сочетается с сочными сарматско-бытовыми сравнениями, возвышенный аллегоризм и патетичность — с разговорными потками. Это проявляется и в типе описания, когда чужая мифология, необычная экзотика, удивительные персонажи сочетаются со свойственными именно польской действительности, стилю жизни и образу мышления прозаизмами повествования, патурализмом описаний, характером отно-

³ Такого рода характер существования литературных произведений в устной традиции, а затем их «возвращение» (с характерными для данной формы распространения наслаждениями) в письменность документируются замечаниями автора рукописного сборника «Истории свежие и необычные» (конец XVII — начало XVIII в.).

шений, типом восприятия, спецификой психологической реакции. Это воплощается и в самом характере переосмысливания фабулы, сюжета, типов, образности и идей в духе воззрения времен контрреформации. Основной конфликт — противоборство Пасквалины с Венерой — предстает здесь как борьба двух начал: духовного и плотского, добродетели и греха, вечного и переходящего. Этот типичный барочный мотив предстает в специфически контрастном свете как при воспроизведении внешней, так и внутренней — психологической — реальности. Характерная для барокко проекция такого рода раздвоенности, противоречий извне во внутрь делает этот конфликт всеобъемлющим и всепоглощающим — макро- и микрокосмическим. Пасквалина, сочетающая в себе прелести физические и духовные, являет собой в то же время их противоречие и борьбу. Внутренняя гармония трактуется как душевное удовлетворение, психологическая уравновешенность, достигнутая соответствием конкретных действий этическим (христианским) нормам, и в сущности означает победу духовного над телесным, нарушение одного равновесия для создания иного. Здесь пессимизм барочной концепции, не верящей в ренессансную гармонию физического и духовного. Здесь и ее оптимизм: вера в духовную мощь личности. Здесь разрушение одной гармонии, но здесь же и созидание иной, когда на смену ренессансному тезису о гармонии в противоречии новая поэтика вводит новый тезис о противоречии в гармонии.

«Прекрасная Пасквалина» Твардовского — цепкий памятник, отражающий распространение и воплощение новых идей в польской литературе. Р. Поляк проводит тонкие сопоставления образа Пасквалины с распространенным в барочной живописи образом кающейся Магдалины, а мотив смерти Купидона — с мотивом смерти святого Себастьяна⁴.

Барочность мотива произведения Твардовского проступает при его сопоставлении с вариантом рукописного сборника, где христианско-назидательное звучание несравненно слабее и где дают о себе знать прорывающаяся ренессансная стихия земного. В этом отношении знаменательны и фабульные отклонения: в рукописном варианте

⁴ Pollak R. Wstęp do: Twardowski S. Nadobna Paskwalina. Kraków, 1926.

Пасквалипа не основывает монастырь в Лиссабоне, а, вернувшись после паломничества, въезжает в оставленный побежденной Венерой дворец «и теперь там пребывает в неописуемой роскоши, принимая у себя всех тех людей, которые тут и при Венере были, а благодаря славе неслыханной известно, что и двор опа начинает содержать более достойный и великолепный, нежели Венера имела»⁵.

Новая обольстительная Венера, утопающая в роскоши и развлечениях, превращается у Твардовского в смиренную настоятельницу, а изыгческий храм — дворец наслаждений — в монашескую обитель.

Барочные черты «Пасквалины» Твардовского проявляются и в самом типе воспроизведения. В этом отношении знаменательна тенденция к описанию различных психологических состояний, к отражению смеси настроений, мыслей и чувств. Привлекает внимание и стремление к созданию портретной характеристики. Теперь — с перспективами времени — особенно интересны ярко выписанные пейзажи, фон действия, интерьер. То, что в эпоху Возрождения было лапидарно, однотипно, недвижно, теперь обретает размах, красочность, динамику изменений. Нередко уже не характер ситуации создает атмосферу повествования, придает особый колорит персонажам и действию, а именно пейзаж, интерьер — его колорит, изменчивость, приковывающая внимание пышная декоративность. С точки зрения сюжетной композиции «Прекрасная Пасквалипа» состоит из двух то параллельных, то взаимонереплетающихся линий (мотив главной героини, мотив Венеры и Купидона) с множеством ответвлений в виде вставных эпизодов, представляющих собой либо рассказы отдельных персонажей, либо описание судьбы некоторых из них, либо развернутое воспроизведение отдельных событий, происшествий. Такого типа организация повествования, естественно, сказывается на ритме действия, более динамичном в первой и третьей частях и весьма замедленном во второй части. Соперничество Пасквалины с Венерой как конструктивная ось, вокруг которой группируются отдельные сцены, не всегда выполняет свою сюжетно-структурную функцию концентрации целого: дает о себе знать центробежный характер вставных эпизодов.

⁵ Historie świeże i niezwyczajne. Warszawa, 1961, s. 108.

Реализация постулатов барочной поэтики — теперь, с перспективы времени — выглядит местами весьма тяжеловесной или даже примитивной. Тут дает о себе знать не столько высокое, сколько сарматское барокко. Но именно здесь и таятся, по-видимому, принципы популярности этого произведения Твардовского у современников, которых привлекало пышнокрасочное обилие поражающих воображение приемов и средств — обилие, переходящее в нагромождение, впечатляющая фабульная экзотика, модная — по отнюдь не глубокая — внушительную тяжеловесную эрудиционность. Все это, соответствуя польским вкусам, обусловило польское звучание в сущности чуждой для поляков — по своему содержанию — фабулы.

Особо следует остановиться на, пожалуй, наиболее совершенном из пыне известных польских романов XVII в. — творении Адама Корчинского «Позлащенная дружбой измена»⁶. Особо — ибо пока не выяснено его происхождение. Переработка ли это инонационального произведения или самостоятельное развитие известного средневекового мотива об обманутом муже? Решение этого вопроса чрезвычайно важно для освещения проблемы истории и эволюции художественной фикции в польском романе, а — во взаимосвязи с этим — и литературной культуры, в частности культуры жанра романа.

В настоящее время степень известности данного явления диктует тип его анализа: т. е. рассмотрение романа как конкретного произведения на фоне литературы своей эпохи — вне комплекса проблем генетического характера.

Об авторе этого романа в стихах известно крайне мало: жил в конце XVII, а возможно, и в начале XVIII в. Родом, вероятно, из Корчина (в районе Перемышля). Происходил из мелкопоместной шляхты. Его произведения (помимо романа — фрашки, а возможно, и поэма «Восхваление

⁶ Из польских исследований, посвященных этому произведению, следует отметить: Pollak R. Barok w «Złocistej przyjaźnią zdradzie» A. Korczyńskiego.— Pamiętnik Literacki, 1959, z. 3/4; Pollak R. Ze studiów nad powieścią staropolską. Obserwacje psychologiczne w «Złocistej przyjaźnią zdradzie» A. Korczyńskiego.— In: Studia z dawnej literatury czeskiej, słowackiej i polskiej. Warszawa — Praha, 1963; Pollak R., Ze studiów nad powieścią A. Korczyńskiego — In: Pollak R. Od Renesansu do Baroku. Weintrub W. Uwagi o artyzmie «Złocistej przyjaźnia zdrady» — Munera litteraria. Poznań, 1962; Hernas Cz. Barok. Warszawa, 1973, s. 418—424.

груди») позволяют предполагать, что автор был (учился?) в Италии. На этом же основании можно судить о том, что он знал латынь и украинский. Изредка встречаются у него также выражения итальянские и еврейские. Роман свидетельствует о знакомстве Корчипьского с творчеством Овидия (мотив деревьев, танцующих под звуки лютни Орфея). Среди фразеек встречаются переводы из Оуэна, ссылки на Сенеку. Рукопись романа сгорела во время варшавского восстания (1944), разделив судьбу многих цепких памятников польского прошлого. Первое издание, осуществленное на основе копии известным исследователем польского Возрождения и бароном Р. Полляком при участии С. Сасского, появилось в 1949 г.

Этот замечательный образец позднебарочного галантного романа в стихах гармонично сочетает авантюрные, бытовые и любовно-эротические мотивы. Действие происходит в итальянском городе. Прекрасная итальянка, которую держит взаперти опостылевший старый муж, пленяется молодым поляком, поселившимся в доме напротив. Обаянием, прелестью, хитрыми уловками она очаровывает вначале стойкого юношу и добивается желанной цели. Но этого ей мало. Любовные утехи сопровождаются увлекательной, но опасной игрой. По наущению прелестной любовницы поляк знакомится с ее мужем, почтенным членом магistrата, приглашает его к себе и во время пышного угощения рассказывает о скором приезде своей жены, показывая при этом перстень. Старик поражен, увидя перстень своей супруги, и спешит домой. Но его подземным ходом опережает евнух-посредник, возвращая перстень ветреноей красавице. Потом аналогичная проделка повторяется с перепесенным к любовнику портретом: изображение жены старика выдается за изображение супруги поляка. При следующем визите старик опять видит знакомый перстень на руке юноши, знакомый портрет на стеле да еще компатную собачку своей супруги. В довершение ко всему поляк показывает ему отрез сукна (который старик недавно купил обожаемой жене) и с невинным видом спрашивает, не переплатил ли. От эпизода к эпизоду пагнетается атмосфера и ускоряется ритм действия. Отдельные сюжетные линии (история евнуха и его посредничество; история хозяина дома, где живет юный любовник; история отшепелой итальянской четы; история любовной интриги) направлены к единому пункту: их встреча поро-

ждает кульминацию, их дальнейшее переплетение ведет к развязке и эпилогу.

Старый рогопосец приглашается на обед в честь приезда «жены» своего «друга» поляка. «Подготовленный» предшествующими событиями, он тем не менее при виде юной красавицы, как две капли воды похожей на его супругу, не может поверить в столь чудесное совпадение. Однако беседа, которую его польский «друг» ведет с женой попольски (среди любовных утех нашлось время и на уроки польского языка!), успокаивает ревнивца. Он сопровождает молодую чету в карете до близлежащего портового города и после прощального пиршества, проводив взглядом корабль, увозящий любовников, вечером возвращается домой, дабы познать всю правду, ставшую всеобщим достоянием и приведшую горожан к шутливому выводу: «Раз поляки обладают такой штукой, то не им к нам, а нам к ним надо ехать за наукой».

Вообще произведение это в сопоставлении с другими польскими романами XVII в. отличается развлекательным характером, непосредственностью тона повествования. По-видимому, этому — отдохновению от напряженного следования за сюжетом — служили и фразки, следующие после каждой из глав.

Назидательность, дидактизм, воплощааясь в авторских отступлениях или вклиниваясь в монологи и диалоги персонажей, были явлением структурально чуждым, нарушающим художественную гармонию и психологическое правдоподобие. Вторгаясь в повествование, они не только нарушали его внутреннюю художественную логику, они — в аспекте восприятия (рецепции) — разрушали иллюзию реальности описываемых событий и ситуаций, прерывая или разрывая читательское сопереживание, его целостность, и тем самым ослабляя или даже сводя на нет художественный эффект воздействия литературной фикции.

В романе Корчиньского повествование, отмеченное стремлением к правдивости воспроизведения (ярко выписанные бытовые и психологические детали, живо пабросанный фон), насыщено комизмом, а юмор сочетается со скепсисом (в отношении женской добродетели) — иногда с оттенком сарказма, сатирической окраинностью и пепэзойливыми назиданиями мужчинам (уже или еще не обманутым). Поучения такого рода (впрочем, весьма редкие) в основном довольно удачно вписываются в общий

том повествования и, замедляя, естественно, ритм сюжетного развития, тем не менее являются собой довольно органичный — в аспекте рассказчика — элемент общего целого, выступая как своеобразные авторские отступления — рефлексии⁷. Отступления эти характерны для эпического типа повествования, который в романе Корчицкого нередко вытесняется типом лирическим или — чаще — драматическим — в зависимости от характера описываемых событий. Так эпическое звучание завязки (приезд юного поляка и начало знакомства с прекрасной итальянкой) перерастает в лирическое (описание смятения в душе героя, повествование о зарождающемся чувстве), а с развитием интриги и связанным с этим ускорением ритма и конденсацией ситуаций и эпизодов усиливается и начинает преобладать элемент драматический⁸. Переход от одного типа повествования к другому отражается либо в усилении роли рассказчика (выступающего то в роли эпика, то лирика), либо в усилении роли монологов и диалогов. Этим структуральным особенностям художественной организации материала соответствуют фабульные разновидности в сфере содержания. В этом отношении «Позлащепная дружбой измены» предстает как мозаичное панно, переливающееся богатством и разнообразием цветовых пятен, сливающихся в единый — цельный — сюжетно-композиционный образ. Бытописательство и «авантюры», психологизм и сатира, эротика и лиричность, жанровые зарисовки и приключенчество — все это в своем взаимосочетании, во взаимодействии персонажей и сцеплении ситуаций, в специфичности взаимопреплетения мотивов, веяний, тем воссоздает рельефную картину жизни, нравов, идеалов, устремлений и типов эпохи.

В сопоставлении с другими эпическими творениями польской литературы XVII в. бросается в глаза мастерство Корчицкого в воссоздании сцен, которые в «Позлащепной дружбой измене» передко преобладают над изложением фабулы — столь типичным для польской повест-

⁷ Р. Полляк высказывает предположение, что дидактические вставки были введены автором, дабы легче пройти духовную цензуру.

⁸ В этом отношении справедливо суждение Р. Полляка о том, что «роман этот в такой степени приближается к драме, что кажется ее транспозицией» (*Pollak R. Od Renesansu do Baroku. Warszawa, 1969, s. 288*). Однако следует отметить, что это не распространяется на весь тип повествования в целом,

вовательной манеры этого времени и столь характерным как признак ограниченности художественных возможностей писателя и свидетельство отставания польского романа по сравнению с общим западноевропейским уровнем.

Корчиньский, преодолевая трудности, связанные с отсутствием соответствующих условий и национальных традиций в литературе и литературной культуре, несомненно превосходит других польских романистов, приближаясь к современной для его эпохи технике романа.

Пересказ событий у него вытесняется их живописанием. Сцена предстает как синхронное воспроизведение повествователем ситуации, где характер и динамика действия обусловлены спецификой взаимодействия персонажей. При такого рода концепции воспроизведения возрастает не только удельный вес действующего лица как элемента сюжетостроения, но и число (сумма) аспектов, в которых это лицо предстает и проявляет себя. Обычный со времен средневековья стереотип взаимосвязи типа и его поступков — графически упрощенный, оперирующий лишь общими контурами, одной-двумя характерными (и характеризующими) чертами — здесь вытесняется явно намеченной психологической тенденцией, стремлением к воспроизведению поступков и реакций в их обусловленности характером персонажа, особенностью его внутреннего состояния в данный момент и спецификой ситуации, в которой он оказывается. Одноцветные контуры наполняются яркими мазками. Примитивная и ограниченная схема взаимосвязи типа и его действий расцвечивается радужной палитрой жестов, мимики, движений и поз, вызванных сложностью или даже свойственной реальности сумбурностью переплетения внешних и внутренних факторов. В этом отношении особенно удачны сцены, где персонажи силой обстоятельств попадают из одной полярной ситуации в другую: итальянка, общающаяся с постылым своим рогоносцем после любовного свидания с юным поляком; подозрительный итальянец, метнувшийся домой, засвидя перстень жены на руке пригласившего его на обед поляка; и целый ряд других. Описания эти привлекают введением многообразности воспроизведения, многообразности, обусловленной психологической углубленностью конфликта.

Каждое из действующих лиц для достижения своих целей вынуждено играть определенную роль по отноше-

нию к другим. В зависимости от типа композиции, характера связи с тем или иным персонажем, паконцеп, преследуемой цели, внутреннего состояния, уровня, степени самообладания, и «актерских» способностей одно и то же лицо играет разные роли, в то же время оставаясь собой. Это вызывает у него внутреннее напряжение, психологический пакал, угнетенность, прорывающуюся во вспышках, реакциях, поступках, необъяснимых внешними обстоятельствами (в которых что-либо в той или иной форме выплескивается паружу), не связанных с пыми, даже им противостоящих (например, поведение неверной жены дома, ее задумчивость, первозданность, рассеянность, равнодушие и озлобленность в общении с обожающим, предупредительным, временами даже заискивающим мужем). Тем самым воспроизведение действия и персонажей предстает в двух планах — внешнем и внутреннем — наблюдаемом и незримом, физическом и психологическом. Их сочетание, взаимопереплетение и пересечение обусловливают глубину и объемность изображения человеческих отношений и человеческих характеров. Со стремлением к психологической разработке коллизий и персонажей связаны здесь и первые в польской литературе опыты описания природы, как бы подчеркивающие внутреннее состояние героев, гармонирующие с ним. Так же привлекает внимание аллегорическое описание изменений пейзажа и его аллегорическое восприятие героями: любовник, вторя себе на лютне, воспевает радостные перемены в природе, грустной и омертвевшей зимой, а теперь — с дуновением весеннего ветра — пробуждающейся к жизни. Влюбленная воспринимает это как иносказание о ожидаемых переменах в их жизни.

Психологический тип отражения возможен при определенном уровне развития техники воспроизведения внешнего; психологические реакции проявляются в мимике, жестах, специфических движениях, типе восприятия тех или иных явлений. Корчиньский в этом отношении предстает как крупный мастер эстетической художественной пластики. Внешний рисунок персонажей создается либо описанием их облика, либо воспроизведением их реакции, движений, поступков, либо — чаще — комбинацией этих двух вариантов.

На фоне пыне известных давних польских романов бросается в глаза мастерство Корчиньского в воссоздании жанровых сценок, обращает внимание живость и непо-

средственность его повествования, не сковавшего соображениями назидательности (когда развитие сюжета обуславливается не логикой действия, а дидактическими намерениями автора). В этом отношении великолепны сцены появления юного поляка и ухищрений итальянки, стремящейся обратить на себя его внимание; обеды «друзей» — любовника и рогоносца, завершающиеся пиршеством с участием жены одного в роли жены другого⁹; наконец, мастерски выписанный эпизод с пьяницей-шкипером, чей корабль должен увезти вероломных любовников. Особый интерес представляют пластичные, искрящиеся юмором описания компаний прекрасной обольстительницы, ее занятий и времяпрепровождения, компаний собачки. Эти легкие, прихотливо-изысканные, пронизанные чувственностью и игривостью картишки носят явный налет рококо¹⁰ как поздней стадии барокко в его салонном варианте. Привлекают они и как первый в польской литературе портрет «модной дамы»¹¹, столь популярный впоследствии — в разных жанрах национальной литературы и искусства эпохи Просвещения.

Наряду с уже отмеченным ранее и характерным для барокко появлением углубленных и детализированных описаний пейзажа и интерьера роман Корчицкого отличается также типично барочным стремлением к воспроизведению картин природы, событий и т. п. не в их статике, как печто застывшее и постоянное, а в динамике — с измениющимся плапом, освещением, перспективой. Художник стремится создать синхронный повествовательный эквивалент визуального восприятия наблюдаемого-происходящего. В этом отношении привлекает внимание эпизод отплытия корабля, увозящего любовников; или описание его постепенного отдаления от берега и исчезновения за горизонтом — так, как это видит оставшийся на пристани провожающий, обманутый, но ничего не подозревающий итальянец.

⁹ Здесь рискованная игра достигает апогея: войдя в азарт, влюбленная парочка, возбужденная вином и ослепленная страстью, так распалилась па глазах старика, что автор вынужден был прервать свое повествование, ибо: «...не хватало лишь едва, дабы действие любви свершилось у стола».

¹⁰ В русле этой тенденции и как первое явно выраженное ее проявление в польской литературе рассматривает творение А. Корчицкого Чеслав Хэрнас (см.: *Hernas Cz. Barok*, s. 423).

¹¹ Польский аналог «Щеголихи» в русской литературе XVIII в.

Возрастает удельный вес и роль (о которой ужё говорилось ранее) фона действия, выписанного с учётом законов перспективы, с рельефностью и светотёшевыми эффектами, свойственными стаффажу барочной живописи. В этой связи привлекает внимание эволюция значения детали в портрете и фоне: отдельная, выхваченная и контрастно означенная черточка (во внешности, манере, характеристиках персонажей; интерьере, пейзаже, на фоне которого происходит действие) становится важным средством художественной экспрессии — элементом создания индивидуализированного облика и психологической характеристики. Отсутствующий вrenaissanceном романе или едва намеченный фон действия обретает здесь специфическое для барочной эпики качество: превращается в органичную составную часть сюжетосложения, оттеняя типы и ситуацию, конкретизируя, характеризуя и восполняя их. Действие (как и тип фабульного материала), утрачивая абсолютную монополитность в системе повествования, ее ткани, фактуре, пачинает соотноситься с местом, где оно происходит. Место становится важным фактором типизации, характеристики, индивидуализации персонажей и их взаимосвязей, т. е. самого действия, являющегося воплощением и конечным результатом отношений героев. Отношения эти получают углублённое освещение в результате присутствия психологического аспекта, а в силу этого выступают как отношения личные в отличие от безличных, острапленных отношений персонажей средневекового романа, лишённых индивидуальности. Если раньше в центре внимания повествователя и основным объектом повествования, его подлинным «героем» было действие, событийность, то теперь им становится личность.

Такого рода изменение соотношения в сфере сюжета и художественной техники отражает эволюцию жанра и эволюцию рецепции — общественных постулатов, потребностей, вкусов, обусловленных развитием христианского типа цивилизации от деперсонализации средневековья к персонализму нового времени.

В переводимых, адаптируемых, перерабатываемых романах, пришедших извне, элементы национального если и появлялись, то лишь как отдельные ячейки, которыми польский переводчик (автор) заполнял чужую заимствованную конструкцию — сюжет. В творениях, возникших на национальной почве, уже сам национальный материал

диктовал логику созидания этой конструкции. Это же распространяется и на собственно языковую сферу: не стесненный эталонами переводимого (перерабатываемого) образца, поисками национальных аналогов, польский автор окунается в родную языковую стихию и творит в соответствии с ее живыми, естественными для него и органично ему присущими нормами национального языка, в соответствии с тем, как говорит он сам и окружающая его среда. Язык дружеских встреч и официальных собраний, язык общественно-политических дебатов в разного рода государственных учреждениях (весьма многочисленных и представительных, что было обусловлено самой структурой шляхетской демократии Речи Посполитой), язык приятельских вечеринок и воинского бивуака, язык, почерпнутый из модных романов и заученный в школе на уроках поэтики и риторики, язык семейного общения и заезжей корчмы — все это, попадая в литературное творение, способствовало художественно адекватному воссозданию не только исторической специфики эпохи, ее колорита, самих языково-стилистических норм, но и запечатлевало отражающийся в языке тип культуры, широту кругозора, характер мировосприятия, интеллектуально-психологический уровень и социальный облик персонажей, а прежде всего — естественно — главного героя (если речь идет о мемуарных жанрах), коим является сам повествователь.

Особенность языковой семантики повествования (о чем только что говорилось) обретает особые функции и значение в романе сарматского барокко, которое становится ведущим с конца XVII в. Многочисленные переводы и переработки западноевропейской — прежде всего прециозной — прозы, издаваемые в это время в Польше, представляли стилистически перевоплощенными, причем это не был польский аналог стиля оригинала. Это был польский аналог («аналог»?) типа культуры¹². Действие такого

¹² В Польше не было салонов, играющих столь значительную роль в судьбах европейской культуры. Польский королевский двор, дворцы отдельных высокообразованных магнатов и представителей духовенства не были институтами с постоянной и определенной лицей культурной политики, выкристаллизовавшимся типом меценатства: сказывалась — наряду с иными социально-историческими факторами — инертная сила давних традиций, чуждость польской культуре выборных королей — иностранцев, равно как и само отсутствие стабилизации в эпоху частых войн и социально-политических потрясений.

варианта происходило в той же, что и в оригинале, стране и среде, герои выступали под теми же именами, перед глазами польских читателей представал тот же конфликт и разыгрывались те же события, однако все это было представлено так, как если бы происходило в Польше, все это соответствовало типу общения в Речи Посполитой, было созвучно представлениям польских читателей, естественно для них — их нравов, обычаяев, манер, паконец, самого стиля (точнее — в зависимости от среды, ситуации и места действия — стилей) изъяснения.

Теперь — с перспективы времени — эффект сопоставления западного оригинала и польского варианта будет однозначно комичен. Для читателя. Для читателя, который такого рода сопоставление воспримет по аналогии с сопоставлением вергилиевской «Энеиды» с «Энеидой» Котляревского¹³. Исследователю же сведение национального оригинала и инонационального варианта на одну плоскость, один уровень сравнительного анализа приносит интересный материал, дающий представление о характере и закономерностях изменений, направленности и типе смешений в семантике языкового слоя, «раздвоившегося» на два национальных варианта произведения,— процессов, таящих в себе суть национального переосмысливания инонациональной фабулы при сохранении внешних ее атрибутов (композиция, сюжетная реализация фабулы, персонажи, события и ситуации, время и место действия).

Именно в этой сфере языковых факторов таится ключ к рецепции западноевропейского романа в Польше периода сарматского барокко.

Творения Фепелона, Д. А. Марини, де Скуодери, д'Опера и многих других, второстепенных писателей, творящих в русле ведущих тенденций своего времени, восприни-

¹³ С научной точки зрения это последнее сопоставление пелогично, ибо творение Котляревского не что иное, как задуманное травести творения Вергилия, его литературное переосмысливание, реализованное в соответствии с канонами геройско-комической поэмы. Переосмысливание же западного романа в литературе сарматского барокко осуществлялось на основе приведения его фабульно-стилистического звучания в соответствие с актуальными, культурно-историческими реалиями польской действительности. Комический эффект сопоставления такого рода явлений — результат контраста двух типов культур, трансформация изысканных героев в персонажи, которым под стать контуш, слуцкий поль, казацкий оселедец да сарматский ус.

мались польским читателем как близкие окружающей его польской действительности, соответствующие его обычаям, нравам, представлениям, вкусам, как будто действие этих романов и не происходило в чужих, столь отличных от Речи Посполитой по своей культуре, общественному укладу и государственному устройству странах, как будто их герои носили не парики и камзолы, а контуши и слуцкие пояса, были не салонными дамами и кавалерами, а шляхтичами и шляхтянками с присущими им манерами, стилем изъяснения, типом общения. Такого рода метаморфозы претерпевали на польской почве даже западноевропейские произведения с фантастической фабулой, лишенной, как правило,— в силу самой своей специфики—национального колорита. В этом отношении интересна «Фабула о князе Адольфе» (пзд. 1752) Э. Дружбацкой — поэтическое повествование о чудесном перепесении повелителя Роксолании на остров, где правит богиня Счастье. Князь и богиня воспылали страстью. В любви к неге триста лет пролетело для них незаметно: остров был неподвластен Времени. Случайно узнав об этом, загрустил князь, захотелось ему повидать родные места. Но едва он покинул остров, как был пастыгнут и коварно умерщвлен давно уже разыскивающим его Временем.

Творение Дружбацкой — переработка вставной новеллы из II части романа «*Historie de Hypolite, Comte de Duglas*» (1690)¹⁴, принадлежащего перу графини М. К. д'Онуа, известной французской романистки, некоторые произведения которой переиздаются до сего времени. Роман этот был переведен Юзефом Рачиньским (1-е изд.— 1743 г., 2-е — 1756 г.). Трудно сказать, воспользовалась ли Дружбацкая оригиналом или переводом — тем более что и прозаический вариант Рачинского, и стихотворная «Фабула» Дружбацкой характерны типичной для сарматского барокко полонизацией, сочетающейся с тенденцией к «реализму». Произведение Дружбацкой, как крупнейшего художника сарматского барокко, заслуживает в этом отношении особого внимания. Стремление приблизить действие, персонажей и фон к реальности¹⁵ —

¹⁴ *Borowy W. Drużbacka i pani d'Aulnoy.* — *Pamiętnik Literacki*, 1920.

¹⁵ А тем самым — к польскому — сарматскому читателю, обожавшему конкретность лишь в ее копковости и ядрености.

видимой (польским писателем) действительности, наблюдаемому (польским читателем) окружению — сказалось в типичном для сарматского барокко натуралистическом выписывании деталей, тщательном воспроизведении того, что в оригинале было лишь слегка намечено или очерчено легким контуром, окрашено полутонаами, лишь оттеняя действие (дворцы, интерьеры, убранство, пейзаж, зрелища и т. п.). Сарматизм любил «натуральность» — конкрет, — очерченный рельефно и вычурно, расцвеченный ярко и пышно, да притом оправленный в тяжелую (побогаче да подороже!) рамку с резьбой в золоченом дреve либо словесах — этих свидетельствах соответственно материального и «эрудиционного» престижа.

Там, где для высокообразованного человека Запада было достаточно намека, для «сармата» требовался опус на тему с тезисом и антитезисом, с параллелями библейскими, мифологическими и историческими, с цитатами из авторитетов, с панегириками и анафемами, чтобы в конце все эти бисерные нити риторики стянуть в единый узел утверждения и назидания.

Так пысканные, отражающие высокую культуру мыслей и чувств высказывания, монологи и диалоги персонажей оригинала превращались в типичные перлы доморощенной сарматской риторики. То, что отражало внутренний мир, легкие полутона, гамму психологических состояний, теперь превратилось в демонстрацию владения риторической техникой — явление столь характерное для сарматского типа общения, отражающее (по сарматским представлениям) эрудицию и одновременно выступающее как сарматский аналог светской беседы и официальных речей.

Легкие полутона — живописующие, психологические, интеллектуальные, — которые в оригинале ласкали взор, возбуждали чувства, волновали воображение, здесь превращались в аляповатые мазки, контрастное накладывание негармонирующих красок — без сочетаний, оттенков и переходов.

Там, где для человека новой западной культуры нужно было дать лишь контур, стимулирующий ассоциативные связи, детерминирующий работу воображения, возбуждающий труд фантазии, — здесь надлежало этот данный контур заполнить граненым камнем, разукрасить золотом и самоцветами, устлать коврами (персидскими) и

затенить древами (экзотическими). Именно это — конкретное, цветастое и роскошное — пленяло сарматский взор и пробуждало сарматское воображение.

Так фон, оттеняющий действие, выдвигался на первый план, это действие оттесняло. Атмосфера духовного преображается в атмосферу материального. Дворцы, одеяния и развлечения персонажей затмевают самих персонажей, их мысли, чувства, переживания.

Продиктованные национальным типом культуры, вкусами и потребностями местных читателей смещения в заимствованной иthonациональной структуре охватили и фабульно-событийную сферу: так, любовь князя и богини завершается «законным» венчанием по католическому обряду; столь же соответствуют лингвистическим предписаниям и местные «крестины», так же недопустимы здесь и разводы¹⁶.

В результате такого рода смещений, обусловленных типом национальной культуры, исчезает поэтическая дымка, филигранная отточенность, благородная изысканность и обаяние сказочности оригинала. Этому способствуют и специфические для сарматского барокко смещения в лексике и фразеологии: оперирование прозаизмами, обыденными словами и разговорными оборотами.

Тенденция к натурализации предмета описания сочетается с тенденцией натурализации самого описания. Такое стилистическое оформление поэтической фабулы прозаическим материалом живого разговорного языка,нского общению, приблизило эту фабулу к польскому читателю, его вкусам, представлениям, потребностям — типу восприятия, но это, придав ей новое качество, одновременно и отдалило ее от первоисточника¹⁷.

На рассмотренном выше примере видно, сколь неоднозначно может быть (и, как правило, всегда бывает) лите-

¹⁶ Ср.: *Borowy W. Drużbacka i pani d'Aulnoy*, s. 35.

¹⁷ В сфере вышеизложенных фактов кроется интересный материал для истории и теории художественного перевода в барочной Польше. Проблемы эти еще ожидают своего исследователя. (Искусство перевода в следующей — просветительской — эпохе было рассмотрено в цепной работе Я. Зентарской: *Ziętarska J. Sztuka przekładu w poglądach literackich polskiego Oświecenia. Wrocław etc., 1969*. Об этой книге см. мою рецензию в бюллетене ВГБИЛ «Современная художественная литература за рубежом» (1971, № 3)).

ратурное явление (эпоха — период — направление — произведение).

Сарматское барокко — явление, изученное еще менее, чем барокко,— при всех своих особенностях, отмеченных явными чертами упадка и вырождения, в то же время продолжало и в некоторой степени даже углубило процесс формирования национального облика польской литературы¹⁸. Причем, может быть, окажется, что, завершая этот процесс в древнепольской литературе, сарматское барокко в то же время таит в себе истоки нового национального облика новой польской литературы. Это относится и к стилю, и к фабульно-сюжетной сфере. Констатируя их несомненную примитивность (в сопоставлении не только с современной им литературой Запада, но и с предшествующими этапами развития национального литературного процесса), следует в то же время принимать во внимание факт, что здесь — зародыши тенденции, которая кристаллизуется в эпоху Просвещения и расцветает во времена романтизма (от национальной тематики, героя, проблем, стиля — к национальному самосознанию). Именно в период сарматского барокко в польской литературе особенно усиливается идущий еще от средневековья процесс насыщения фабулы национальными реалиями, придающими специфически польский колорит действию и фону, на котором оно разыгрывается, обусловливающими национальный облик персонажей, темы, идей. Воздействие национальных реалий охватывает и сам стиль повествования — языковый материал и манеру изложения. В результате все произведение как художественная целостность, его атмосфера были пропитаны национальным духом.

Связанная с Западом польская литература с первых веков своего существования опиралась на исторически сменяющиеся поэтики, приходящие с Запада и общие для всего типа западнохристианской цивилизации. В Польше, как и в других западноевропейских странах, каждая из этих поэтик — при всей общности своей специфики — получала определенное национальное звучание, обусловленное самой сферой ее применения и функционирования.

¹⁸ Характерно, что именно в это время столь широкую популярность приобретает пародия песня — застольная, обрядово-бытовая и др., которая пачкает оказывать влияние на литературу, пропитывать в нее и приобретать литературное звучание.

Однако во времена сарматского барокко западная поэтика впервые обретает польское звучание в такой полноте. По-видимому, причина и сущность этого — в слиянии «официальной литературы» с «литературой устной», являющейся специфическим порождением шляхетской культуры. Процесс этот сложный и неоднородный. В нем можно выявить присутствие разпородного национального фольклора — шляхетского, городского, крестьянского. По-видимому, в какой-то степени назреванию и кристаллизации письменно-беллетристической формы этого процесса способствовало совизжальское течение. В конечном итоге этот симбиоз трансформированной на польской почве западной поэтики и фольклорной стихии породил литературу, являющуюся художественно адекватным отражением (и воплощением) культуры сарматского барокко — ее идейно-эстетических и интеллектуально-психологических стереотипов.

При общей оценке данного периода следует припять во внимание и ту роль, которую сыграло сарматское барокко в популяризации литературы, приданию ей массового характера, а тем самым — в распространении широкой литературной культуры. В этом отношении художественный уровень литературы сарматского барокко находится в обратно пропорциональной зависимости от ее социального значения.

Сарматское барокко заслуживает пристального внимания и если речь идет о романе. Распространение, популяризация и культура нового западноевропейского романа в Польше, появляясь в XVII в., усиливается к его концу, обусловливая продиктованный читательскими запросами рост числа переводов и переработок в первой половине XVIII столетия. Это внесло качественные изменения в судьбы романа на польской почве: характерное для XVII в. влияние эпической поэмы вытесняется собственно романтической техникой повествования; стихотворная форма постепенно уступает место прозаической. Присутствие западноевропейского романа и его постоянно увеличивающаяся популярность, стимулируя творчество национальных писателей и переводчиков, в то же время способствовало дальнейшему развитию на польской почве культуры жанра, что в сумме подготовило появление польского просветительского романа — нового жанрового типа новой литературной эпохи.

ПОРТРЕТНАЯ ЖИВОПИСЬ КАРЕЛА ШКРЕТЫ

Чешское барокко являлось одной из вершин в истории национального искусства. Архитектура, скульптура, живопись этого времени дали не только великолепные образцы художественных свершений, не только продлили старую традицию и заложили основы искусства нового времени — чешское барокко оказалось важной частью барокко общевероятского и при этом частью действенной, а не только пассивно восприимчающей.

Без пражской архитектуры XVII — начала XVIII в. невозможно парисовать сколько-нибудь объективную картину развития барочной архитектуры в средней Европе. Скульптура дала множество разнообразных, сильных по своему эмоциональному воздействию вариантов барочной пластики, среди которых такие уникальные решения, как ансамбль в Куксе или скульптурный декор пражских церквей и дворцовых ансамблей.

Менее, может быть, блестательно проявила себя живопись, но и она в целом ряде случаев нашла не менее оригинальные и убедительные формы для воплощения идей своего времени, чем живопись других стран Европы, через которые пролегала тогда магистральная линия развития искусства. В Чехии такие решения возникали преимущественно в области портрета, одного из ведущих жанров изобразительного искусства XVII в. Словом, историк может говорить о вполне серьезно проявивших себя национальных особенностях изобразительного творчества. Последнее не является случайным и типично не для одной Чехии, напротив, речь идет о процессе, общем для всего европейского искусства.

В самом деле, относительно XVII в. мы употребляем названия национальных школ с таким четким ощущением их местной специфики, какого не вызывала художествен-

пая продукция предшествующих эпох: голландская школа живописи резко отлична от французской, испанской — от них обеих. Причем если раньше (да и в более поздние времена) в художественной жизни эпохи преобладало и даже формировало своим влиянием все художественное развитие Европы искусство какой-то одной страны, то теперь параллельно развивается несколько национальных школ. Е. И. Ротенберг в своем чрезвычайно глубоком и емком анализе искусства европейской художественной культуры того времени выделяет как одну из ее главных определяющих черт «эквивалентную художественную значимость сразу нескольких, в данном случае — пяти национальных школ»¹ (имеются в виду Италия, Испания, Голландия, Франция, Фландрия).

Таким образом, усиление национального импульса в искусстве отдельных стран является одной из внутренних движущих сил всего художественного развития этого периода.

Однако не случайно ведущей стилевой категорией эпохи было, по мнению большинства историков искусства, барокко. Не случайно всю эпоху не раз называли его именем; барокко обладало колоссальной способностью, четкими мировоззренческими и изобразительными стереотипами, разработанной системой приемов в разных областях искусства. Рим — столица барокко — стал художественной столицей всей Европы, дав мощные стимулы развития культуре даже наиболее удаленных от него стран (вспомним хотя бы повсевместное распространение типа храма Иль-Джезу, который можно встретить и в украинской степи и на горном плато Южной Америки).

Универсальность этого противоречивого единства подтверждает анализ искусства различных стран, в том числе — славянских, не являющихся ведущими в области художественного творчества. При этом формы, которые вызывали к жизни усиление национального начала в общей культуре страны, были различны. Так, для Польши в основном было характерно укрепление локального, местного, в ряде случаев — провинциального искусства. Для Чехии же местный фактор был не столь определяющим,

¹ Ротенберг Е. И. Западноевропейское искусство XVII века.— В кн.: Западноевропейское искусство XVII века. М., 1971, с. 19. (Памятники мирового искусства, вып. 4).

хотя и играл немалую роль в сложении творческого облика большинства крупных мастеров.

Национальный аспект творчества получит свое дальнейшее распространение в искусстве последующих столетий, и в славянских странах ему предстоит сыграть особую роль. В частности, в период национального возрождения (конец XVIII — первая половина XIX в.) обращение к собственным истокам приобретает особый смысл и идеиную направленность.

Искусство барокко станет для чешского искусства XIX в. одним из наиболее постоянных и жизненных источников. Тем самым проблема сложения национальных форм в искусстве XVII в. приобретает не только самодовлеющий интерес в рамках рассматриваемого периода, но получает и реальную историческую перспективу в аспекте истории искусства, в данном случае чешского. Искусство крупнейшего мастера чешского барокко Карела Шкреты, которое мы хотели бы избрать для более подробного анализа, оказалось одним из таких источников. К нему впоследствии не раз обращались чешские художники, видевшие в нем как бы воплощение национального начала в живописи, что казалось как содержательной стороны творчества, так и его формы.

Действительно, с какой-то непререкаемой закономерностью перекидывается мост от картин Шкреты к работам одаренного и самобытного чешского живописца XIX в. Карела Пуркине. На рубеже XIX и XX столетий группа молодых чешских художников, ищущих новые пути в искусстве, образовала общество имени Шкреты. В моменты, важные для судьбы чешского искусства, его творчество вновь и вновь переосмыслилось потомками, что уже само по себе отражает значимость вклада Шкреты в национальную культуру. Поэтому представляется интересным проанализировать его творчество с точки зрения становления в нем именно этих национальных черт, проследить, как они прорастают сквозь отлично усвоенную и свободно примененную систему итальянского искусства (и итальянизирующего фландрского), чтобы стать в дальнейшем основой национальной традиции. Обе тенденции — общеевропейская и местная — органически сочетаются в самой об разной системе Шкреты, и происходит это не только в силу одаренности художника и его личных склонностей, но и потому, что, как отмечалось, таково было знамение вре-

мени: Шкreta в своей живописи воплотил одну из важных тенденций художественного процесса.

Карел Шкreta был уроженцем Праги и прожил там всю жизнь, за исключением нескольких лет, проведенных в молодости во Фрейбурге и в Италии. Даты его жизни — 1610—1674; это как раз тот сравнительно небольшой временной отрезок, когда творили такие крупнейшие живописцы XVII в., как Веласкес, Рембрандт, Рубенс, Вермеер, Ван-Дейк, Хальс. Многие особенности идеального содержания и принципов построения живописного образа тесно связывали его с этой блестящей плеядой.

В 1974 г. отмечалось 300-летие со дня смерти Шкреты — эта дата занесена в календарь памятных дат ЮНЕСКО. Год был ознаменован выставкой, состоявшейся в Праге, на которой были собраны все сохранившиеся до наших дней произведения художника из чехословацких и зарубежных собраний. Выставка дала возможность ощутить весь объем творчества Шкреты и подтвердила, что наиболее ценной частью его являются портреты, в которых, кстати, наиболее четко проявилась национальная направленность его искусства. Портретное творчество Шкреты мы и хотели бы сделать темой своей работы².

Если попытаться представить себе национальные источники творчества Шкреты, то мы столкнемся с одной

² Основная литература о Шкрете: *Sandart Joachim von. Deutsche Akademie der Edlen Bau.— Bild und Mahlerey Künste. Nürenberg, 1675; Academie der Bau.— Bild und Mahlerey Künste von 1675. Herausgegeben und kommentiert von R. A. Peltzer. München, 1925; Houbraken Arnold. De Grotte Schouburgh der nederlantsche Konstschilders en Schilderessen. Amsterdam, 1719; Houbrakens Arnold Große Schauburgh der niederländischen Maler und Malerinnen. Übersetzt. Dr. Alfred von Wurzbach. Wien, 1880; Purkyně Karel. Karel Skréta. Životopisný nástin od Karla Purkyně, Kritická příloha k Narodním listům, I. 1864, s. 103; Pazárek Gustav E. Karel Skréta (1610—1674). Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des XVII Jahrhunderts. Prag, 1889; Kramář Vincenc. Karel Skréta.— Salon, 1932, XI; Neumann Jaromír. Karel Skréta. Praha, 1956; Blažíček O. Karel Skréta, Die Familie des Edelsteinschneiders. Praha, 1964; Hempel Eberhard. Baroque Art and Architecture in Central Europe. The Pelican History of Art. Harmondsworth, 1965, s. 85—86; Kamper Jaroslav. Karel Skréta. Praha, 1910; Karel Skréta. 1610—1674. Národní Galerie v Praze. Jízdárna pražského hradu. Praha, 1974. В последнем издании (каталоге ретроспективной выставки, посвященной 300-летию со дня смерти Шкреты) см. подробную библиографию на с. 277—293.*

из интереснейших областей художественного наследия старого чешского искусства — с цеховой портретной живописью конца XVI — середины XVII в. Тема эта изучена еще слабо. Цеховой портрет входил до недавнего времени в разряд так называемых примитивов, которым традиционная искусствоведческая мысль отказывала в сколь-нибудь серьезном эстетическом значении. Лишь в последнее время произошел большой сдвиг в области изучения «некапитических форм» искусства, в том числе — примитивного портрета. В Польше внимание исследователей привлек так называемый сарматский портрет. В Америке тщательно изучается самодеятельное искусство XVII — XVIII вв. В СССР все большее внимание стали обращать на парсуны и локальное направление в русском портрете XVIII в. Наметился целый ряд типологических сходствений, интересных аналогий. В рамках этого круга явлений входит и чешская портретная цеховая живопись. Поскольку она представляется нам очень важной составляющей искусства Шкредты, мы коротко остановимся на тех ее чертах, которые, как нам кажется, оказали непосредственное влияние на сложение типа его портретного творчества.

Чешский цеховой портрет XVI—XVII вв. — явление достаточно серьезное и сложное, со своим лицом, стойкими стилистическими признаками, своим духовным составом³. Он развивался в Чехии на протяжении всего XVI и первой половины XVII столетия, порой коряво и односторонне, что было во многом вызвано крайне неблагоприятными для национального искусства условиями, сложившимися в Чехии в период после Белогорской битвы (1648). Сказались упадок городов, эмиграция больших групп национальной интеллигенции, засилье иностранцев. Однако процесс формирования национальной культуры не прекратился и продолжал идти дальше, хотя на поверхности эти глубинные процессы не всегда отражались зримо и явственно.

Развитие национальной живописи было одним из показателей того, что «эпоха тьмы» (такое название установ-

³ Единственная работа, освещющая данную тему, — статья: *Pešina J. Skupinový portrét v českém renesančním malířství*. — In: «Umění», II, 1954, N 4. Идеи Пешинцы были развиты в статье: *Váchova J. Epitafní obrazy v předbělohorských Čechách*. — Umění, 1969, N XVII, s. 131—156.

вилось за этим периодом в XIX в. и по традиции держится до наших дней в чешской и советской исторической науке) отнюдь не означала обрыва культурной преемственности, как это могло бы показаться на первый взгляд⁴. Цеховой портрет был одним из источников тех традиций, которые протянулись из полосы расцвета и подъема чешской культуры времен правления императора Рудольфа II, через трудные для нее побелогорские десятилетия. И этим традициям суждено было сохранить потку автопомноси художественного видения. Не без участия давнего цехового портрета начался в период политического упадка уверенный подъем живописи, в котором именно в области портрета выступает большая группа одаренных национальных художников — от Шкреты до Купецкого включительно. Среди них Шкрета был первым по времени и по силе дарования, и, как нам кажется, оп-то и воспринял наиболее глубоко и непосредственно давнюю, по живую традицию анонимных мастеров.

Как указывает Пешина, первые портреты, носящие светский характер, появляются в Чехии в 30-х годах XVI в. Именно это столетие отмечено усиlemeniem буржуазной и мещанской прослойки в городах, а города приобрели тогда заметное воздействие на всю культурную жизнь страны.

Портреты находят широкое распространение в жизни общества, ибо они отвечают насущной, осознанной потребности молодого класса в собственной репрезентации. Возникают разнообразные виды портретных изображений, причем на формирование стиля чешского цехового портрета большое воздействие оказал тот факт, что страха была преимущественно протестантской (а следовательно, алтарная живопись попросту не находила здесь применения).

⁴ З. Винтер, написавший ряд фундаментальных исследований по истории чешской культуры позднего средневековья и XVII в., отметил, что «послебелогорское» искусство и культура пропитаны традициями XVI в.». Он опирался при этом на огромный, впервые исследованный им материал, кропотливо собранный в архивах, старинных изданиях и цеховых книгах. Современный историк искусства Я. Пешина в цитированной статье называет это утверждение «ясповидением Винтера». Эффектное, традиционно употребляемое в литературе (в том числе советской) определение «эпоха тьмы» (Винтер говорил — «белогорская рана») на самом деле никак не исчерпывает сути данного исторического периода. Не случайно же именно на него падает творчество целого ряда художников высокого класса.

Место больших алтарных картин, в которые включался бы цопаторский портрет, все чаще занимает эпитафия. Эпитафия в Чехии (очень сходны с ней силезские памятники этого времени) состояла из религиозной композиции, чаще всего сюжетно связанной с темой смерти и воскресения или страшного суда, и изображения донаторов, включенных в ту же картину. Это и был основной вид портрета, но наряду с ним складываются и другие: портреты певческих объединений, разного рода братств, носящие сугубо светский характер. Портретные изображения проникают и в пасторальные росписи, и в виде иллюстраций — в книгу прежде всего — в канцоналы.

На протяжении всего XVI в. происходило постепенное укрепление светских черт в эпитафийной портретной живописи, что выражалось во все большем самоутверждении портретного изображения как такового, в его чистом качестве. В композиционном отношении этот процесс выразился в расслоении картины на верх и низ, независимые друг от друга, причем внизу сосредоточивается изображение донаторов. Оно постепенно начинает мыслиться как самостоятельная пространственная единица; художники все чаще проводят прямую линию над головами портретируемых, отсекая их от религиозной композиции, которая также замыкается в себе. Связь обеих частей становится все более условной, формальной, пока, наконец, их утратившее смысл единство не разрушается окончательно и каждая часть не начинает жить по законам собственного жанра⁵. Причем это в основном групповой портрет, который обладает суммой собственных идеино-мировоззренческих признаков, диктующих специфику его формы. Многие из них предопределены тем, что это был портрет, рожденный протестантской средой. Он несет на себе отпечаток некой корпоративности, новых связей, объединивших людей на стадии раннебуржуазного развития об-

⁵ Очень сходно шло развитие светского портрета в Силезии. Процесс расслоения эпитафии можно проследить на большой группе памятников, находящихся в Национальном музее в Варшаве. Обширный материал о силезских эпитафиях опубликован в труде Steinborn B. Malowane epitafia mieszczańskie na Śląsku i latach 1520—1620.—In: Muzeum Śląskie we Wrocławiu. Roczniki sztuki śląskiej. Wrocław, 1697, а также в сборнике: Muzeum śląskie. Ze studiów nad sztuką XVI wieku na Śląsku i w krajach sąsiednich. Wrocław, 1968.

щества. Даже в чисто семейных портретах палицо тот отпечаток особой внутренней общности, который заставляет видеть в изображенных не просто людей, связанных родственными узами, но и тесную группу единомышленников. Неумолимость этического постулирования всей человеческой жизни, бескомпромиссная, постоянная конфронтация личности с собственной совестью и чувством долга, персонифицированного в протестантской идее бога, накладывает оттенок суровости на эмоциональную атмосферу портретов. Утратившая своего святого патрона тесная группка людей осталась как бы наедине, сама с собой, и лишь строгая внутренняя самодисциплина позволяет ей сохранить свою сущность.

Так, среди семьи Мостника из Ништип (1673) есть все поколения. Именно их целостную группу, прочность их взаимоотношений призвана занечатлеть картина. И только неловко воткнутое между людей распятье — не изображение сцепы распятия, а тонкий крест, кое-как поместившийся среди голов,— напоминает о мире религиозных представлений в их канонизированной форме.

Характерная для раннего буржуазного самосознания идея родовой общности, клана, в который включены и живые, и усопшие (не случайно на таких портретах могла быть изображена усопшая бабушка с пыше здравствующей внучкой на руках), естественно сочетается с духом единомыслия. И, если вспомнить то мужество, с которым чешские средние классы и простой народ противостояли попыткам отнять у них веру в то время, как тучи все сильнее сгущались над протестантской страной и следовать своей старой религии становилось все опаснее и труднее, мы уловим жизненное содержание, скрытое за суровой спаянностью нескладных фигурок, порой примитивных, которые так остро контрастируют с выразительностью очень живых и, наверное, очень похоже схваченных лиц. Эти работы являются собой нечто среднее между собственно семейным портретом в его, например, голландском варианте и портретом конгрегации, что доказывают многочисленные примеры, в частности приводимые Пещипой портреты Адама Стрижки (1585, Стриборо, костел св. Марии), Яна Етржиха из Жеротина (1575), эпитафия Марты Болеславской (1610) и др. В этих портретах явственно дает о себе знать демократизм, верность жизненной правде, что резко их отличает от портретов аристократии кисти круп-

пых европейских мастеров маньеристского типа — таких, как, например, Якоб Зейзенеггер, придворный мастер императора Максимилиана II. Но цеховые анонимы оперируют сравнительно узким набором изобразительных средств, композиционных приемов.

«...Ни одному из них не был доступен такой взгляд на человека, который проник бы сквозь черты лица вовнутрь, коснулся бы духовной жизни», — пишет Пешина⁶. Не появилась эта одухотворенность и в XVII в., в начале и первой половине которого цеховой портрет активно продолжает развиваться. Но именно во время исторических катаклизмов, когда художественная жизнь в Чехии в значительной степени замерла, портрет смог сыграть роль хранителя национальной традиции.

В стране, где теперь стали обязательными формы католической живописи, продолжали писаться и помещались в костелах все те же эпитафии, исполненные в традиционном стиле. Пешина приводит как пример эпитафии Самуэля Лагарина, работы Матоуша Радоуша (1630), Петра Стрижки (1635), Яна Летнянского (1638).

Вторая половина XVII в. служит своего рода верхней границей развития цеховой портретной живописи: последняя исчерпывает себя как значительное и самостоятельное явление, хотя еще продолжает сохраняться длительное время в провинции. Но на рубеже XVI и XVII вв. и в последующие несколько десятилетий — в годы юности Шкредты — цеховой портрет был очень распространен. «В дворянских семьях и богатых мещанских домах чем дальше, тем чаще стали появляться «контерфекты» — как в старину говорили чехи, — портреты членов семьи, часто и изображения умерших предков», — свидетельствует чешский исследователь Кампер⁷.

Та реалистическая конкретность портретного изображения, серьезность и чувство собственного достоинства, которые отличали цеховой портрет, его демократизм и «антисарадность», пожелание приукрасить портретируемого и в то же время искренняя вера в его изначальную значительность как личности, а не просто носителя идеала сословной исключительности — буквально все эти черты мы встретим в творчестве Шкредты, но в трансформи-

⁶ См.: Pešina J. Skupinowy portret..., s. 282.

⁷ См.: Kamper J. Karel Skréta. Praha, 1970, s. 15.

рованном, включенным в иную изобразительную систему виде.

Мы заостряем сейчас внимание на цеховой живописи потому, что тема эта в связи с творчеством Шкреты, как правило, не затрагивается, хотя, как уже говорилось, нам видится в этом искусстве один из важных импульсов шкретовского творчества. Однако это не означает педагогики других. Мы еще будем говорить об Италии. Сейчас же укажем на следующее значительное слагаемое: на традиции рудольфинской живописи. Рудольфицами называют обычно группу придворных мастеров Рудольфа II, крупнейшими из которых были Ханс фон Аахен, Йозеф Хейнц (старший), Бартоломаус Спраугер, а среди скульпторов — Адриан де Фриз. Искусство их, в отличие от цеховой живописи, высокопрофессионально. Рудольфинский круг — один из ведущих центров позднего маньеризма в Европе. Здесь были сосредоточены крупные научные силы (при дворе Рудольфа работали Тихо да Браге и Кеплер), здесь возникло великолепное собрание картин, скульптуры, произведений прикладного искусства, впоследствии частично вывезенное в Вену. Меценатство императора, постоянное и целеправленное, помогло ему сосредоточить при дворе многих талантливых мастеров. Портрет был одной из самых значительных сфер их деятельности.

Мы не можем здесь рассматривать сколько-нибудь подробно творчество рудольфинцев, хотя оно совершенно не освещено в советском искусствоведении⁸. Отметим только, что портрет в их творчестве восходил к итальянским образцам. Его возвышенная индивидуализация имеет в своей основе ренессансное понимание личности. Но в конце XVI в. оно усложнилось и драматизировалось. Маньеристскому портрету всегда свойственно внутреннее напряжение, в нем запечатлено хрупкое и неустойчивое душевное состояние,

⁸ Об искусстве рудольфинского круга см.: Haendtke, B. Jozef Heintz, Hofmaler Kaiser Rudolf II.— In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen... XV, 1894; Peltzer A. Der Hofmaler Hans von Aachen, seine Schule und seine Zeit.— In: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen... Wien — Leipzig, Bd. 30, 1967; Zimmer R. Zum Stil in der Ruddolfinischen Kunst.— Umění, 1970, N 2; Neumann J. Kleine Beiträge zur Rudolfinischen Kunst und ihre Auswirkungen.— Umění, 1970, N 2; Fučíková E. Über die Tätigkeit Hans von Aachen in Bayern.— In: Münchener Jahrbuch der Bildender Kunst. Dritte Folge, Bd. XXI, 1970.

гораздо более тонкое, интимное и беспокойное, чем в геропизированном портрете Ренессанса. Сказанное относится к камерному направлению в портрете: прекрасными образцами его являются работы фон Аахена, Хейнце, некоторые вещи Спраугера. Но существовало и более официальное, парадное течение, воплощавшее концепцию придворного портрета — «живописного памятника». Он посвящен (в отличие от цехового) единичной личности, извлеченной изо всей сферы корпоративных, семейных, родовых связей. Таким образом, его содержание не только отличается от внутреннего состава раннебуржуазного цехового портрета, но противостоит ему: придворный портрет аристократичен и замкнут в себе. Наследие рудольфинцев в этой области естественно входит в общий поток европейской парадной живописи XVI в., на которую оказывали сильное воздействие испанские образцы.

Все ведущие историки искусства и культуры (З. Винтер, Я. Нейман, Я. Пешина) сходятся в убеждении, что искусство двора Рудольфа II, как ни далеко оно на первый взгляд от той почвы, на которой выросло цеховое искусство, пустило глубокие корни в эту землю и без «рудольфинского эпизода» не может обойтись ни один анализ судеб чешского барокко. Сказанное в полной мере относится и к портретной живописи, бывшей одной из самых сильных (и наиболее сросшихся с национальной традицией) сторон этого искусства.

Шкрета был связан с рудольфинцами, обучался (по источникам) у Эгидия Саделера — среднего мастера этого круга, мог видеть и собрание королевских картин, в составе которого были работы итальянских мастеров XVI в., ибо отец его и дядя были крупными чиновниками двора. Его ранние вещи несут на себе явственный отпечаток живописной системы этих художников. Шкрета получил, таким образом, серьезную подготовку уже до отъезда в Италию, впитав в себя как дух и традицию протестантского искусства (о чем паглядно свидетельствует «Распятье», выполненное им в 1630 г.), так и традицию маньеристской, утонченной и герметичной живописи. Но его таланту еще предстояло пройти через сильнейшее воздействие итальянской культуры.

В Италию Шкрета выехал из Фрейбурга, куда эмигрировал с матерью годом раньше в связи с преследованиями, грозившими чешским протестантам. Шкрета жил спачала

в Венеции, позже — в Болонье и Риме, где быстро вступил в «Бенд», сблизившись с И. Сандраартом, который раньше, в 1622 г., побывал в Праге. Последний отмечает в своей «Немецкой Академии» (где, кстати, отводит Шкрете место рядом с Рембрандтом), что он «приехал в Рим в 1634 г. и совершенствовался там с усердием и прилежанием»⁹. Связи с итальянским искусством, многообразные, перекрещивающиеся и идущие, по мнению чешских исследователей, в широком русле от Караваджо до Фетти, без труда обнаруживаются в его позднейшем творчестве. Есть они и в портретах Шкреты. Я. Нейман считает, что его непосредственным учителем в этой области мог быть Тиберио Тинелли.

Нам хотелось бы повторить за Нейманом его предположение о том, что Шкрета смог познакомиться в Риме не только с собственно итальянским портретным искусством, но через своих коллег-нидерландцев и с северным, голландским и фламандским, отблеск которого, как нам кажется, несомненно лежит на самом подходе Шкреты к натуре.

Нам кажется, что недооценивать воздействие итальянского искусства на творчество Шкреты, не видеть те импульсы, которые шли от мощной живописной культуры Италии, распространяясь по всей Европе до самых ее северных и восточных окраин, было бы по меньшей мере неосмотрительно. Но одновременно отметим, что недостаточно регистрировать все возможные следы прямых или косвенных совпадений, которые можно найти у Шкреты, с теми или иными итальянскими художниками, окружая таким образом самобытный талант Шкреты целым частоколом дробных стилевых заимствований, за которым уже не видно самой сути художественного явления. Мы полагаем, что то огромное впечатление, которое произвела на Шкрету культура Италии, стало сильнейшей движущей силой его творчества. Не забудем, что в Риме он, как и целый ряд молодых художников-протестантов, принял католичество, что укрепило его связи с католической культурой традицией. Формы же, в которых предстало перед Шкретой итальянское искусство, формы, безусловно значительны

⁹ Цит. по: Neumann J. K italským začátkům Karla Škréty.— Umění, 1955, N 3—4, s. 315.

превышающие по своему художественному уровню все, что он видел дома, выступили для него как зримое воплощение этих новых духовных ценностей. В следовании им был для него элемент естественной обязательности. Но, как ни странно, такая, казалось бы, роковая для судьбы национального искусства ситуация совсем не обернулась пустым заимствованием. Масштабность таланта Шкреты, созревшего духовно и художественно в атмосфере Италии, заставила его искать собственный путь, свой язык, которым он хотел выразить собственные идеи и чувства.

Действительно, по сравнению с описанными выше образцами цеховой живописи произведения Шкреты были явлениями совсем иного эстетического круга. Он впитал дух «торжествующего барокко» в Риме, где, как говорилось, пришло католичество. Суровый идеал прошлых поколений уже не был его идеалом, протестантская напряженность моральных критериев не была ему свойственна, но он отрекся и от ограниченности, от тесноты художественных приемов, от профессиональной беспомощности своих предшественников. И все же в умении сосредоточиться на характере изображаемого человека и на мгновение словно бы проникнуть сквозь все сословные и созданные воспитанием оболочки Шкрета был наследником своих цеховых предшественников и представителем своей среды. Он был зорок и неподкупен.

Герои Шкреты погружены в себя. В его портретах всегда присутствует трудно определяемая словами некоторая отстрапеность, замкнутость, в них есть элемент строгого самоосознания. Люди на полотнах Шкреты стоят перед зрителем строго, не разрешая себе ни малейшей демонстрации, ни подчеркнутого жеста. Значительность характера уже не мыслится здесь как прямое производное от сословной значительности портретируемого, что находило себе место в высокомерно скованных портретах маньеризма. Люди Шкреты — люди середины XVII в., они гораздо демократичнее и человечее, они вообще другие. В них как бы разворачивается борьба темперамента, плоти и духа. И в сосредоточенности и суровости того диалога, который они ведут со своей душой, герои картин Шкреты — продолжатели той линии развития портретного образа, которая лишь намечалась в работах чешских ремесленников. Только она сильно трансформировалась, а содержание значительно усложнилось.

Жизненность героев картин Шкреты рождается не из живости физиономической мимики, не из подчеркнутости какой-либо бытовой подробности, а из достоверности душевного состояния и абсолютной правдивости характера.

Шкрета обращает очень мало внимания на социальную характеристику человека: герои его портретов человечески значительны независимо от того, какое место в обществе они занимают. Здесь он бескомпромисснее не хуже своих цеховых предшественников. Баснословно богатый аристократ трактуется им с той же сосредоточенной серьезностью, что и обслуживающий его ювелир. Поэтому аксессуары играют в картинах Шкреты такую малую роль, отгадать по ним место, которое герой портрета занимает в обществе, почти невозможно. Аксессуары, одежда никогда не несут на себе той социально-информационной погрузки, что пышные облачения, гербы, латинские надписи на портретах, например, польских магнатов.

Нейтральный фон, статичные позы, столы характерные для Шкреты, казалось бы, должны соответствовать уравновешенности и спокойствию самого изображенного характера. Между тем их как раз нет в портретах Шкреты. Они оставляют ощущение большой внутренней напряженности, даже драматичности. Наиболее показателен в этом отношении портрет приора мальтийского ордена — Бернарда Де Витте (1651, Национальная галерея в Праге). Это уже не долгий момент внутренних раздумий (как на «Портрете мужчины с длинными белокурыми волосами», 1640-е годы, или на великолепном портрете Витановского, 1669 г.), а буквальное противоборство, столкновение мощного темперамента и силы духа, способной его сдерживать и подчинять себе. Здесь душевное напряжение, подавленная страсть находят себе прямое выражение в резком контрасте красновато-коричневого, горячего фона и черной одежды с голубовато-стальными штрихами-лазвиями узкого воротника и орденских крестов. Знак мальтийского креста повторен трижды, в нарастающем ритме и масштабе — на маленьком гербе (беспокойное красное пятнышко в левом верхнем углу портрета, как капля живой крови), на груди рыцаря (здесь это орден с его прямыми, острыми голубыми лучами) и на широких складках плаща (теперь он большой, того же сине-стального цвета, изогнувшись вместе со складками, плотно обхватывая тело мальтийца). Этот трижды повторенный знак — как тройная узда орде-

на, долга, идеи — тройное заклятье духа над необузданной натурай комайдора.

С наибольшей полнотой сконцентрировались особенности творчества Шкреты-портретиста в, пожалуй, лучшей его работе — в групповом портрете резчика драгоценных камней — Дионисию Мизерони и его семьи. Картина была написана около 1653 г. (Национальная галерея в Праге). Для своего времени она очень характерна. Это типичная барочная композиция, но при этом с самого начала обращает внимание необычность ее идейной концепции. Портрет Мизерони — большое парадное полотно, однако одновременно оно решено как жанровая сцена, с покоряющей естественностью воспроизводящая реальный, вполне бытовой мотив: собравшуюся вокруг стола большую семью итальянского коллеги и друга Шкреты, все члены которой заняты своими, вполне будничными делами.

Сама идея писать семью ремесленника — пусть даже высшего ранга — в таком ключе, в котором писали только знатных людей, является необычной, как и попытка построить на жанрово-бытовых связях и характеристиках персонажей трудового сословия большую парадную барочную композицию. Она не имеет себе равных в европейском искусстве того времени. Мотив мастерской (в том числе мастера золотых дел) встречается в нем неоднократно; портреты ремесленников — тоже. Но это именно жанровые композиции, отнюдь не ставившие своей целью возвеличить или хотя бы приподнять над повседневностью героев. Одновременно работа Шкреты резко отлична от крестьянских жанров братьев Лепен всем своим стилистическим строем; Шкreta идет по нелегкому и своеобразному пути.

Портрет Дионисию Мизерони — резчика драгоценных камней и ювелира — изображает мужчину в расцвете лет, окруженнего семьей. Он, жена и шестеро детей собрались в комнате у стола, по которому рассыпаны драгоценные изделия, а на заднем плане картины — отделенная от комнаты несколькими ступеньками и тяжелым, поднятым сейчас запавесом — находится ювелирная мастерская.

Таким образом, герой картины выступает сразу в двух плацах — в основных своих жизненных ипостасях, определяющих социальное положение этого человека, его место в обществе, его, в копечном счете, настоящее и будущее.

Главная тема полотна Шкреты — человек, достигший зенита своих жизненных и творческих сил, мастер, который

демонстрирует зрелые плоды своей жизни: своих детей и свои драгоценные изделия, человек, чей удел — изобилие, который щедро одарен судьбой и дары ее сумел использовать и приумножить.

Мизерони был близким другом Шкреты, их объединяло многое. Оба были призапасными мастерами своего дела: Мизерони возглавлял цех шлифовальщиков, Шкрета же как раз поздолго до написания портрета, в 1650 г., стал главой живописного цеха и оставался на этой должности до смерти. Оба возвысились благодаря почти исключитель-но личным качествам — таланту, упорству, любви к своему ремеслу и доле авантюризма, с каплей которого в крови родилось, кажется, целое европейское поколение пачала XVII в. И горделивое торжество человека, покорившего переменчивую и капризную фортуну, так уверенно дает себя чувствовать в картине Шкреты потому, что он, может быть невольно, сложил в ней гимн и своей собственной удаче.

Чешские историки искусства особенно подчеркивают сильно развитую жанровую природу портрета, ставящую его, по их мнению, на грани бытовой картины. Так, О. Штретьева пишет, что «портрет производит впечатление полной патуральнойности и семейной интимности» и что Шкрета «стремится возможно более безыскусственно сгруппировать персонажи и связать их между собой». Результатом оказывается, по ее мнению, то, что художнику удается создать «из группового портрета семьи — портрет семейной сцены», одновременно «показав род деятельности их отца»¹⁰. Другой современный исследователь — Э. Хемпель в своей большой монографии, посвященной судьбам барокко в среднеевропейских странах, пишет, назвав картину Шкреты «замечательным примером группового портрета», что «семейная жизнь человека, бывшего другом Шкреты, охарактеризована с тактом и неподдельной теплотой»¹¹. Я. Нейманн называет портрет «типичной семейной сценой»¹². К такому же выводу приходит О. Блажичек в своем подробном анализе «Мизерони». Он называет героя «довольным отцом семейства» и отмечает, что в картине одновременно дается его «биография, обладающая до-

¹⁰ См.: Strettliowa O. Das Barockporträt in Böhmen. Prag, 1957.

¹¹ Hempel E. Baroque Art..., s. 85.

¹² Neumann J. Karel Skréta.

кументальной убедительностью»¹³. Но в этих определениях чувствуется смутная неудовлетворенность только таким, прозаически-бытовым истолкованием картины. Каждый из пазванных авторов обращается к многочисленным апологиям, к поискам стилевых созвучий с различными европейскими художниками, чтобы полнее охарактеризовать полотно Шкреты. Среди этих обилью привлекаемых сравнений мы встречаем столь разные явления, как рудольфинцев (Спраингера и Хейнце), итальянских мастеров (от Караваджо до Сакки), Веласкеса с его «Прияхами» и «Меничами», дель Мазо (зятя Веласкеса; имеется в виду его семейный портрет в мастерской 1650 г.). Блажичек утверждает, что Шкрета отчасти опередил римских живописцев, воплотив в этом полотне идеи, которые позже высказал в своих лекциях Пьетро ди Кортона. Эти многочисленные попытки как-то обозначить и закрепить смутно ощущаемый, но ускользающий от точного определения стиль и содержащие картины обобщил Хемпель в цитированной выше работе, сказав: «Хотя многие детали здесь даны с настурами, в композиции доминирует желание подчеркнуть общие идеи». Действительно, картина присуща известная внутренняя напряженность, которая мешает видеть в ней обычную бытовую сцену в доме пражского ремесленника. Это ощущение того, что в ней «еще что-то есть», рождено, как кажется, сложностью и обилием жизненных связей, разносторонностью аспектов, сведенных здесь вместе, словом, тем, что картина представляет собой замкнутый мир, настоящий маленький микрокосм, который не просто внешне дублирует, по преломляет, комментирует действительность, и комментарий этот заключен в самом «тексте»; это и делает «текст» (т. е. изображенное событие) столь многослойным и содержательным.

Для того чтобы яснее почувствовать это своеобразие внутреннего строя «Мизерони», попробуем сопоставить его с другим семейным портретом, возникшим почти одновременно с ним — с работой Николауса ван Хельста Стокаде, изображающей семью этого последнего. Мы встречаемся здесь также с представителем творческого труда — с живописцем, — окруженным большой семьей (почти столько же лиц, как на портрете Шкреты). Пятеро младших членов семьи Стокаде еще не вышли из дет-

¹³ Blazycek O. Karel Skréta.

ского возраста; старшая же дочь изображена рядом со своим женихом; он тоже художник, продолжатель профессии своего тестя. Таким образом, круг изображенных близок большой семье Мизерони и по своим внутренним связям: один из сыновей его тоже наследует профессию отца, и это отмечено в картине; Стокаде к тому же учился в Риме, как и Шкрета, и был там почти в те же годы: сопоставление, таким образом, захватывает многие слои обеих картин.

Портрет Стокаде параден, красив и очень холоден. В нем не менее демонстративно, чем в работе Шкреты, звучит тема самоутверждения достойных и уважаемых людей — мастера Николауса и его супруги. Но художнику не удается достичь органичного соединения естественности поведения и внутренней торжественности в подаче образа. Чрезвычайная прозаичность, будничность резко противоречит элементам торжественной парадности. Сам художник изобразил себя сидящим в кресле, важным и сосредоточенным. Держа в одной руке шляпу, он приподнимает другой руку своей супруги, как бы представляя ее зрителю и отодвигаясь в тень.

Картина звучит как прославление этой удовлетворенной, щеславной, моложавой женщины, которой кисть ее супруга сообщила несколько застывшую правильность черт и чистый лоб Дианы. Пышный запавес приподнимают над ее головой ангелочки, такие «натуральные», что их можно было бы принять за младших членов семейства, если б они не порхали в воздухе,— тема торжествующей добродетели, тема родителей, как бы сыграва в другом ключе, чем остальные, и ее звучание разбивается о множество других, мелких, частных тем. Композиция, хотя и ловко скомпонована, рассыпается на массу отдельных уголков, дробится и одновременно тяжелеет, ничем не напоминая энергии и целостности композиционного приема Шкреты. Дети — послушные и благоправные — сгруппированы попарно, по возрастному признаку: двое играют с собакой, двое — постарше — рисуют. Они ничем не связаны со своими взрослыми сестрами, а те, в свою очередь, внутренне изолированы от родителей и молодого художника; для общей идеи картины они мертвы, как мертв и беспрепятен веер в руках одной из них. Жеманный щеголь — жених — заставляет по контрасту оценить все обаяние молодого Мизерони. Программное позирование старших членов семьи сковывает их, переходит в деланность, и

композиция XVII в. приобретает неожиданное сходство со старомодной семейной фотографией, с ее условно-бутафорским фоном. Внутреннее содержание картины исчерпывается до дна при первом же взгляде на нее, и никакого чувства «таинственной неисчерпаемости», которую еще Вельфлип считал типичной чертой искусства эпохи барокко, у зрителя не возникает. Метод Шкреты гораздо более сложен: он тверд и последователен в своей верности жизненной правде — у него рука не поднялась бы написать рядом с женой Мизерони ангелочка. Он черпает все средства внутреннего «форсирования» образа своего героя из реальности и до конца охрапляет верность бытовым деталям и бытовому мотиву.

Шкрета сумел с исключительной находчивостью сочинить сюжет¹⁴, который позволил ему с такой непосредственностью жизненной реальности создать своеобразный апофеоз Мизерони. Картина оказывается превосходным групповым портретом и одновременно воплощением идеи более общего, универсального плача — идеи деятельности человеческого существования. К тому же она, как мы попытаемся показать, воплощает целый комплекс морально-этических взглядов раннебуржуазной среды.

Каждый портрет, каждое лицо, изображая само себя, несет одновременно нагрузку в этом более глубоком контексте, вступая в многообразные соотношения с другими действующими лицами и предметами. Предметы же сохраняют в немалой степени характер атрибутов. Так, мотив рассыпанных по столу драгоценностей, превосходный натюрморт сам по себе, позволил не только указать род занятий Мизерони, но и разыграть ряд сплеков, живо характеризующих членов семьи, причем очень разносторонне. Так, вполне естествен жест второго сына, Фердинанда Эвсебия: он достает, видимо, по распоряжению отца, хрустальную вазу с высокого поставца; по его жест разъясняет зрителю, что именно этот сын станет преемником Мизерони, резчиком драгоценных камней и продолжит старую родовую традицию. (Уже не первое поколение

¹⁴ Конечно же, это не просто сцена с натуры, что было бы и невозможно в свете развития европейской живописи того времени, а тщательно построенный и продуманный композиционный прием, хотя в основе его и лежит множество наблюдений над жизнью хорошо знакомых художнику людей.

Мизерони обрабатывали драгоценные камни.) При этом Эвсебий не просто берется за вазу — он демонстрирует зрителю так называемую пирамиду — лучшее произведение своего отца, его только что законченный (в 1653 г.) шедевр. (Эта «пирамида» из цельного куска хрусталя хранится и сейчас в Венской галерее.) Не случайно и то обстоятельство, что вся семья оказалась объединенной вокруг одного центра. Это зрительное впечатление подсказывает мысль о ее внутренней спаянности и прочности, крепкой, как в семьях чешских горожан на цеховых портретах. А тема эта весьма актуальна, так как жена Мизерони Мария Луиза — его вторая жена и мать лишь младших детей. Здесь же эта прекрасивая горожанка выступает как добный ангел всей семьи, Шкрета сумел падлить выражением доброты и сердечного тепла ее некрасивое и заурядное лицо. Она склоняется над своей плачущей дочерью, как ангел над Товилем.

Тема ангела и Товия, тема духовного водительства, с одной стороны, и доверчивого упования — с другой, была чрезвычайно характерна для искусства того времени. Шкрета несколько раз писал эту композицию. В портрете же Мизерони дает о себе знать «невысвобожденность» бытовой сцены из системы ассоциаций гораздо более повышенного плана. Не случайно и девочки несут в себе нечто кротко-привлекательное, а маленькая Лаура (ее утешает мать), переживающая какую-то пустяковую детскую обиду, наделена выразительностью облика юной святой.

Это сложное сочетание внешне непрятательной, бытовой реальности и внутренне приподнятого образа показывает, насколько Шкрета был художником своего времени. В том, как он верен реальности, но в то же время не сводит характеристику своих героев к бытовой стороне, сказываются характерные черты общеевропейского процесса. В широком контексте художественной культуры XVII в. его освещает Е. И. Ротенберг в уже упоминавшейся пами работе. «...Возникает новая, «постмифологическая» концепция жанровой картины,— пишет он,— которая, перенеся на себя часть функций, до того приходившихся на долю опосредованных, мифологизированных образов, обретает теперь, в сравнении с прежней, «параллельной» концепцией бытового жанра, большую идеиную нагрузку, образную многогранность и большую слож-

пость изобразительного языка»¹⁵. Эта закономерность, прослеженная автором на ряде стран, в первую очередь Голландии и Испании, обладает, по-видимому, более универсальным смыслом. Во всяком случае опыт чешской живописи второй половины XVII в. ее всецело подтверждает: «Мизерони» характеризует как раз такая невычленность бытового жанра из системы искусства, привыкшего оперировать более опосредованными философско-содержательными формами.

Определив как магистральный сюжет картины Шкредты тему зепита жизни и творчества, воплотившихся в образе главного героя, что и наполнило его такой естественной запечатленностью, рассмотрим, как конкретно Шкредта достигает этого впечатления.

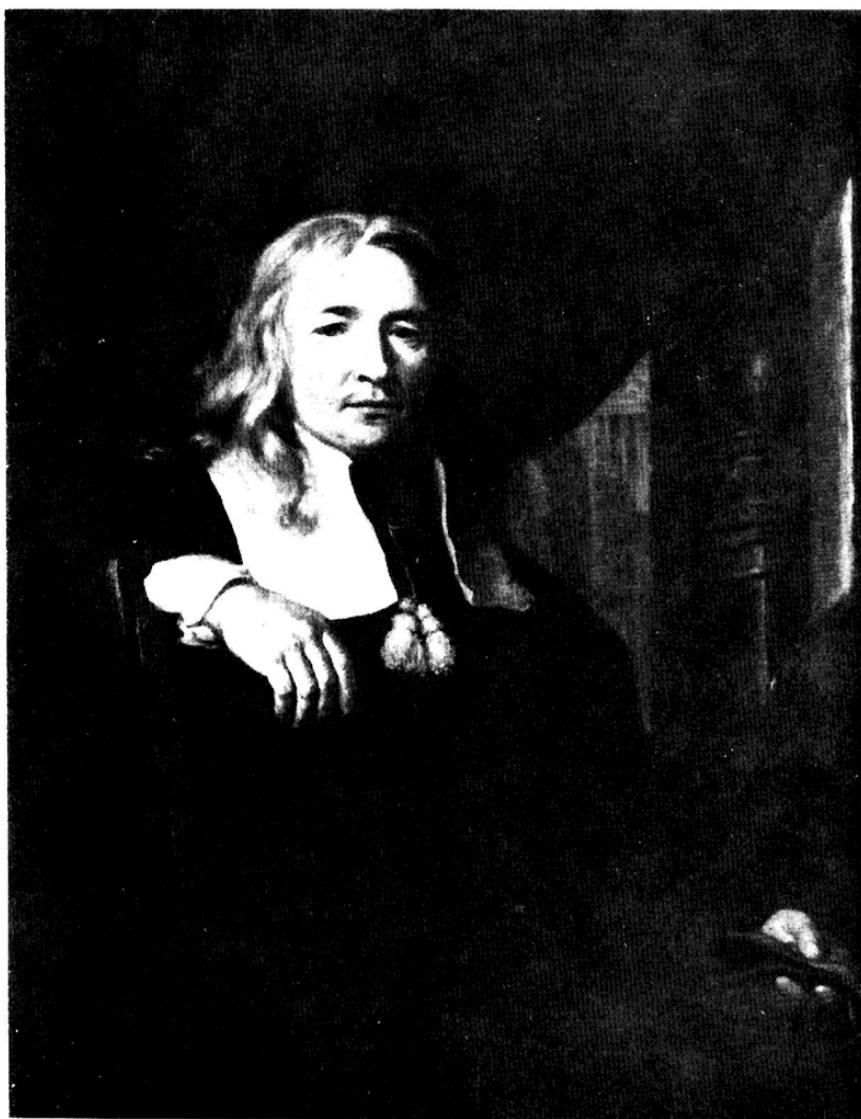
Мизерони сидит за столом, обернувшись к старшему сыну, облокотившемуся на спинку его кресла, и держит в правой руке драгоценный кубок из оникса, который оба они рассматривают. К ладони другой руки, опущенной на колено, прижалась щекой младшая дочь, видимо любимица. Она не играет, как другие дети, рассыпанными по столу украшениями, а примостилась у ног отца на скамеечке. Любимая дочь и драгоценное изделие выступают здесь как символы жизненного успеха и человеческого счастья, которые Мизерони дословно держит в своих руках.

Большое полотно имеет резко выраженный первый план и одновременно диагонально развернуто в глубину, являя тем самым пример распространенной барочной концепции. Передний план изображает комнату в доме Мизерони, задний — его мастерскую. В комнате сосредоточено семейство Мизерони, в мастерской, свет в которую проникает сквозь большие окна (сама по себе это превосходная жанровая сцена), врачаются шлифовальные колеса, подле которых работает несколько подручных. Мастерская как бы паглядно реализует в своем деятельном трудовом ритме то активное начало, которое является лейтмотивом образа Мизерони. За работой наблюдает стоящий справа мастер с куском необработанного хрусталия в руках. Это — сам Мизерони, но в ином, рабочем, ко-

¹⁵ См.: Е. И. Ротенберг. Западноевропейское искусство XVII в., с. 95.



Карел Шхнер. Портрет резьбы по дереву на тему Святое Семейство. 1653 г. Холст, масло. Государственный музей в Праге.



Карел Шкрага. Портрет мужчины с длинными белокурыми волосами. 40-е годы XVII в. Холст, масло
Прага, Национальная галерея

стюме. Он композиционно завершает ту диагональ, которая начинается с «настоящего» Мизерони на переднем плане. В мастерскую ведут широкие ступени, связывая два пространства, которые включены одновременно в одно общее пространство картины, сочетающей два бытия Мизерони, два момента его жизни — разновременных, по протекающих одновременно для зрителя, который стоит перед полотном под недоверчивым взглядом младшей дочери, единственной, кто смотрит на зрителя и видит его. Смысловая структура благодаря пространственному построению усложняется у нас на глазах, и чем ярче и убедительнее бытовые детали обеих частей картины, чем больше они, казалось бы, должны уверить зрителя в абсолютной реальности происходящей на его глазах сцены, тем меньше конкретно-бытовой точности оказывается за ними, тем сильнее выступает элемент условности.

Передний план картины раскрывается нам так, точно мы смотрим на него слегка сверху (фигура младшей дочери срезана по плечи). Но одновременно мы стоим и у подножья лестницы, ведущей в мастерскую, а сама мастерская видится нам несколько снизу, так что заметны балки потолка, верхняя часть стен и больших окон. Находясь одновременно в двух положениях относительно картины, зритель тем не менее воспринимает ее как нечто органически целостное, но целостное не в качестве точного отображения реальной действительности, а как ее претворение, как образ наполовину созданного художником мира, преломивший реальную видимость, как линза ломает световые лучи, чтобы свести их в ослепительную точку художественного образа. Сведение всех композиционных линий вместе, своеобразный слом плоскостей происходит как раз на фигуре Мизерони. И это на первый взгляд мало заметное обстоятельство играет важную роль в создании того ощущения значительности, которое присуще его образу. Он действительно альфа и омега композиции, а в смысловом значении — опора всей этой группы людей. Все они тяготеют к нему, все они так или иначе с ним связаны, зависят от него.

В таком восприятии картины большую роль играет цветовое решение полотна. Оно строится на противоречивом сочетании-контрасте красного и черного. Красный присутствует здесь во многих тонах и оттенках: целая гамма красно-бурых тонов, то доходящих до глухого, поч-

ти коричневого, то переходящих в звучный, почти открытый цвет (в плаще Фердинанда-Эвсебия), то золотящихся в складках запавеса, рядом с парядными кистями. Черные топы — в одежде старших членов семьи, в затененной левой части запавеса — то сгущаются и тяжелеют, то становятся почти прозрачными, как легкий черный флер, наброшенный на плоскость другого цвета. Однако контраст этих двух основных цветов смягчен голубыми и синими тонами. Голубой цвет вкрадывается в белизну кружевных воротников и машет, голубоватым отсвечивает хрустальная ваза. На заднем плане картины свет как бы растворяет и делает прозрачными плотные и вещественно-определенные цвета переднего плана: они возникают здесь, точно тени этих основных тонов: красноватые, светло-бурые, легкие голубые. Синий же присутствует в одежде обеих девочек, и в том, как он выступает в сочетании с их милым и чистым обликом, можно усмотреть традицию цветовой символики.

Таким образом, в колористическом решении звучит тема успокоения, она тяготеет к гармонии, и конечным результатом борьбы контрастов оказывается их примирение. Гамма картины утяжелена бронзово-коричневыми тонами. Коричневый не бросается в глаза при первом взгляде на картину, но он рассеян повсюду и незаметно, но прочно объединяет ее колорит и связывает его воедино.

Шкрета мастерски владеет кистью. Серьезная школа чувствуется за той уверенностью и свободой, с которой он то выписывает лица своих героев, плотно сливая мазки, ощутимо передавая материальность живой плоти, то пишет панторморт на столе как будто одними брызгами краски, то легкими касаниями кисти набрасывает сверкающий хрусталь (правая часть переднего края картины — изображение обоих мальчуганов — написана более небрежно). Большинство исследователей относит это за счет участия в работе учеников Шкреты).

Очень красиво написан второй Мизерони: зеленоватые, голубоватые, желтые мазки, сквозь которые просвечивает грунт, отражаются друг в друге, сочетаясь и контрастируя, и только несколько точных ударов белилами и соседство коричневых теней придают им определенность объемной формы. И одновременно, в проработке плотной отделки парядных воротников женской одежды на первом плане, Шкрета действует как скульптор, он «вылепливает»

узор (Блажичек пишет, что это как бы «сграффито по мокрой краске»).

Интересно, как Шкрета выделяет главного героя композиции и в цветовом решении, определяя его доминирующее положение. Голова Мизерони выделяется особенно рельефно на фоне красного плаща, спадающего с плеча его среднего сына, достающего вазу. Этот плащ вносит в картину самое острое и звонкое цветовое пятно, по отношению к которому все остальные оттенки красного получают подчиненное значение. Плоскость плаща — это и фон, на котором выступают головы отца и старших сыновей, и объединяющее их начало. Три лица составляют треугольник, середина которого заполнена красной, всыхивающей на изломах тканью плаща. И то, что лицо Мизерони оказывается в непосредственной близости с этой пламенеющей поверхностью, как бы проявляет определенные черты его характера, скрытые за внешней спокойной оболочкой.

В этом отношении очень интересно проследить, как по-разному характеризует тот же красный цвет Мизерони и его старшего сына, чье лицо, обращенное к отцу, оттенено яркими бликами плаща. Сам по себе — это прекрасный кусок живописи, самый, может быть, «итальянский» изо всей картины. Лицо юноши мягко затенено, причем в тень попадают именно глаза и губы, отчего таким неясным, ускользающим-неуловимым становится выражение взгляда. Красный цвет, бросая яркий отблеск на это затененное лицо в сочетании со склоненной линией фигуры, какой-то податливостью ее движения, гасит его энергию. А объемное, сильно освещенное лицо Мизерони, написанное на затененной части плаща, доминирует и здесь, выделяясь резко и рельефно. Ювелир одет в модный тогда испанский костюм, на черном фоне которого прозрачно белеет один воротничок. Но настоящим его цветом оказывается красный: цвет активности, действия, силы и отваги. Он как будто и исходит от Мизерони, не переставая быть цветом реального плаща.

Типичным мастером XVII в. показывает себя чешский художник в умении передать человеческие взаимоотношения. Обратим внимание, например, на то, как великолепно написан «узел» рук Мизерони и его младшей дочери. Это один из лучших по своей выразительности фрагментов картины. Девочка и ее отец не смотрят друг на друга, но

именно эти два существа связаны наиболее прочной душевной связью. Она держит руку отца в обеих ладонях и, поглаживая ее, прижимается к ней щекой. Осязательность легких, ласкающих прикосновений, трепетность в проявлении чувства этой серьезной девочкой переданы удивительно тонко, чему способствует и живописное решение. Осторожные рефлексы синего на ее нежном лице с притупленным румянцем, скользящие блики, переменчивые тени, полускрывающие движение ее рук, создают атмосферу тихой нежности, застенчивой ласки и утонченно аккомпанируют яркой активности ее отца. Лицо Мизерони — пастуры в первую очередь деятельной — внешне закрыто для проявления чувств. И тем более зачителен для раскрытия его характера жест руки, протянутой маленькой Марии-Анне: он, кажется, и не обращает на нее никакого внимания, но пежко ее ощущает и ищет. И это соотношение большого и сильного Мизерони и его хрупкой маленькой дочери, от которой, однако, исходит ток чувства, призывающего к ней этого главу рода, слабость и пассивность, к которой скрыто тяготеет активная сила, заставляют вспомянуть, что Шкreta был современником Рембрандта, чье имя не раз приходит на память при анализе лучших работ чешского мастера. Характерно, что и в цветовом отношении Мизерони и Мария-Анна представляют собой как бы два начала. В ней сходятся воедино синие, голубые тона, холодное и чистое звучание. По отношению к этой гамме «цветовая тема» Мизерони, выполненная в преобладающих красно-черных оттенках, звучит как контрастный аккорд. В то же время обе эти фигуры связаны благодаря голубоватому воротнику Мизерони, синим рефлексам на розовом лице девочки, сложной системой полутонов. Как раз здесь, в этом месте, где сходятся композиционные линии, в фигуре Мизерони примиряются и цветовые контрасты, как бы предрешая снятие противоречий, внутренний мир во всей композиции. Итак, Мизерони показан в портрете многогородие, а как главные выделены черты, характеризующие его трудовую деятельность и роль отца многочисленного семейства. Но идея «Pater Familiae» (эти слова применяет по отношению к герою шкетовского полотна Блажичек в своей работе) могла стать идейным ключом только для портрета, который возник в определенной общественной среде. И нам кажется, что такой идеал смог сложиться у художника под влиянием его прочной свя-

зи с миром чешского третьего сословия (городской, среднего дворянства) — мира, в котором он провел практически всю свою жизнь.

Эти идеи рабнебуржуазного общества — идеал его деятельности, его прочных семейно-родовых связей, домашнего очага. Это и есть те «общие идеи» Хемпеля, которые воплощены в системе группового портрета и поднимают его до уровня апофеоза ремесленно-буржуазного сословия.

В творчестве Шкеты такой подход к человеческой личности встречается и помимо «Мизеропи». Он лежит в основе портретов людей творческого труда — так сказать, облагороженных ремесленников, которых Шкета писал неоднократно: ювелира, милицюриста, художника. В портрете Мизерони с наибольшим размахом и талантом воплотилось именно то, что останавливает внимание в портретах Пуссена, Сандракта, ювелира Шванхарта, в так называемом «математике». В них как бы сочетается внимание к индивидуальной человеческой личности, воспринятое в юности в атмосфере антирелигиозной Праги, с тем убеждением в высокой предназначенности художника, которым не мог не проникнуться Шкета в Италии. Эти портреты характерны прежде всего глубоким внутренним смыслом. Творчество передано в них как устремление мысли, напряженный момент сосредоточенности, когда ядро замысла возникает еще как смутная догадка, как импульс, вызывая у человека потребность отойти от всего внешнего, сосредоточиться. Внешне художник в этот момент рассеян, отключен от действительности. То, что составляет его глубочайшую сущность, скрыто.

Ни один из мастеров, изображенных Шкетой, не занят непосредственно реализацией своего замысла. Он не творит в чисто внешнем, реальном плане. Действия на этих портретах нет: так, Пуссен на картине взглядывается в модель, Шванхарт изображен с пером в руке, глубоко задумавшимся. На его примере может быть особенно видно, как облагораживал свои модели Шкета, придав им идеализированную форму; но умев передать духовное напряжение своих героев в этот, столь важный для них момент: плотное, широкогубое, прекрасивое лицо Шванхарта могло бы оттолкнуть своим высокомерием, по оно освещено глубоким и умным взглядом, тщательно отточен высокий, прекрасный лоб ювелира, а руки резко выделены, сдвинуты

к самому краю картины, окаймлены почти светящимися волшами блестящие писанных белых манжет.

Зрителя охватывает двойственное впечатление, и в этой противоречивости живого характера таится покоряющая правдивость образа. Всем героям Шкреты свойствен оттенок интеллектуализма и самопогруженности, будь то один из знатнейших вельмож Чехии аристократ Чернин или никому не известный Брамбергер из Брамберга. В них нет специфической барочной театральности, демонстративной презентативности. В них царит тишина, исполненная внутренней сосредоточенности.

Характерно, что и себя самого Шкрета изобразил не с кистью в руке, не у мольберта, не за работой (вспомним бесчисленные автопортреты и изображения мастерских художников, возникавшие на протяжении всего XVII в.). Он написал себя как одного из спутников св. Карла Боромейского, павшего зачумленных, в современной одежде, обернувшись к зрителю, в которого онглядывается привычно и зорко, а в то же время чуть рассеянно. В многолюдной толпе, в присутствии святого, зачумленных людей, шумящих и толпящихся со всех сторон, художник одинок и замкнут, но в то же время весь этот мир, жадно вбираемый расширенными зрачками зелено-карих глаз Шкреты, припадлежит ему. Это единственный автопортрет Шкреты, установленный на настоящем времени, но все рассмотренные выше портреты художников можно было бы считать как бы его духовным автопортретом.

Вернемся, однако, еще раз к анализу «Мизерони». Его композиционное построение, которое играет столь важную роль в образной системе, привлекало всех исследователей творчества Шкреты. Оно неминуемо приводит на мысль полотна Веласкеса — и многообразием затронутых связей, и пониманием живописного полотна как своего рода микрокосма, автономного от реальности мира, и своеобразным «сгущением» содержания, лишь на первый взгляд кажущегося прямым отражением случайного жизненного факта. То условное пространство, о котором шла речь, играет в этом, может быть, основную роль, ибо создает особую среду, жизненную атмосферу картины, отходящую от внешней точности для того, чтобы суммировать жизненные впечатления, обобщить их и подчинить общей идее.

Между тем картины Веласкеса и Шкреты возникали параллельно. Речь может идти не о прямых контактах,

а по-видимому, об общих процессах, которые наиболее ярко проявлялись в творчестве именно крупных мастеров. Нам хотелось бы, в порядке более широкой аналогии, рассмотреть еще несколько явлений тогдашней художественной действительности.

В связи с условностью пространственного построения можно отметить гравюры Калло с их одновременностью многих действий, совмещением различных пространственных и жизненных сфер; а если речь идет о литературе — сослаться на анализ пространственной среды «Симплициссимуса», проведенный А. Морозовым, которая, кстати, сопоставляется там именно с Калло. «Оп,— пишет Морозов,— создает условное пространство со мнимой одновременностью событий, достигая потрясающей художественной насыщенности и выразительности»¹⁶. Подобный способ концентрации содержания за счет введения нескольких сцен в пределы одной композиции отнюдь не является новым в истории искусства. Русский зритель сразу вспомнит иконы святых с житием, где этот прием обнаруживается в своей чистой форме. Если говорить об эпохе, непосредственно предшествовавшей Шкрете, то такой прием мы встретим неоднократно, и притом у мастеров разной ориентации. Так, например, он присущ композициям маньеристов, любивших украшать основную тему многочисленными вариациями, усложняя повествование, вводя в него дополнительные мотивы, причем все они струились как бы в пределах одного потока, дробясь, взаимоотражаясь и вновь сливаясь.

В итальянских работах (Пармиджанино, Вазари, Бронзино), будь то портрет или мифологическая картина, на заднем плане возникали мелкие фигурки, масштабно разорванные с фигурами первого плана, крупными, несколько уплощенными: сопоставление планов и масштабов рождало сложные и неожиданные ассоциации, ощущение беспокойного соответствия — несоответствия, трещины между смысловым значением разных частей картины, что вело к ее особой изощренной напряженности. Здесь все заведомо нереально, пространство таких картин подчеркнуто условно и фантастично: точно из-за каждого поворота дороги может появиться караван царицы Савской.

¹⁶ См.: Морозов А. Гриммельсхаузен и его роман «Симплициссимус». — В кн.: Гриммельсхаузен Ганс Якоб Христофф. Симплициссимус. Л., 1967, с. 40.

В конце XVI — начале XVII в. тот же принцип применялся и в композициях совсем иного типа, для достижения других целей, прямо противоположного свойства. Так, в протестантской живописи момент одновременных событий, сведенных вместе в пределах одной картины, был призван служить дидактико-повествовательным целям. Такой прием можно встретить и в саксонской, и в сплезской живописи, и в чешских цеховых картинах. В качестве примера последних, и примера очень яркого, можно привести известный эпитафийный образ Яна Етржиха из Жеротина (одного из протестантских центров Чехии). Анализируя эту картину, Я. Вацкова отмечает, что она может служить «примером картины чисто лютеранского типа». «...Здесь доминирует, — пишет она дальше, — проявляясь с кристальной чистотой, протестантская дидактика, которая всегда стремится поучать и картиной и писанным словом». Это очень верная характеристика: картина действительно пестрит подписями, как настоящее учебное пособие религиозно-морализаторского содержания. Она напоминает многие живописные произведения немецкой школы лютеранских времен. Но нас интересует и другая сторона этой картины, где в одном церковном интерьере (воспроизводящем интерьер реальной церкви в Опочке) сведено вместе несколько разновременных сцен. Здесь и крестины младенца, и проповедь, и родители, слушающие лютеранского проповедника, и они же, причащающиеся перед алтарем, паконец, все те же родители — Ян Етржих и Барбара, сидящие на скамье под стеной часовни. Левая часть картины представляет собой групповой парадный портрет тех же лиц и их близких вместе со священником, чье изображение повторяется неоднократно, ибо он участвует во всех сценах. Причем интерьер церкви «спорトレирован» так же точно, как и присутствующие: на сцене висит в богатом ренессансном обрамлении эта же самая картина со всеми деталями, тщательно выписанными.

Таким образом, зритель, находясь в церкви, находится в том же интерьере, который изображен на картине дважды: как реальное пространство самой картины и как «картина в картине». Это рождает у смотрящего ощущение почти полной идентичности изображения и действительности, убеждая в истинности происходящего, помогая воспринять поучение.



Карел Шкрета. Портрет Бернарда де Витте,
приора малтийского ордена. Ок. 1650 г. Холст, масло.
Прага, Национальная галерея



Карел Шкreta. Портрет Ежи Шванкхарта,
резчика драгоценных камней. После 1650 г.
Холст, масло. Прага, Национальная галерея

Мы убеждаемся, таким образом, что способ концентрации содержания за счет «миной одновременности событий» был очень характерен для времени и, как видим, бытовал в той цеховой среде, с которой так сильно был на протяжении всей жизни связан Шкрета.

Шкрета часто пользуется этим приемом, но, конечно, как мастер гораздо больших художественных возможностей. Он прибегает к одновременному показу, носящему характер комментария главного события, и в цикле Св. Вацлава, и в других полотнах, не говоря о «Мизерони». Здесь присущая барокко активизация художественных средств, которые должны вовлечь зрителя в поле своего эмоционального воздействия, сочетается с одной присущей Шкрете тенденцией. Он тяготеет к полной «досказанности» сюжета, к постановке всех точек над «и». Эта повествовательность, наглядность живописного произведения напоминает только что описанные нами протестантские дидактические картины. Здесь как бы подступает к поверхности протестантско-чешская основа творчества Шкреты, так и не растворившаяся в иностранных наследствованиях и дающая знать о себе то в каких-то особенностях формы, то в интерпретации сюжета.

Шкрета стремился к правдоподобию прежде всего в силу самого склада своего дарования. И если в таких условных и официальных композициях, как «Оборона Мальты» или «Святой Вацлав и ангелы на защите Праги», он писал и святых, и небо, восставшее на язычников, то в портретах, где талант его находил наиболее адекватное выражение, он не позволял себе ничего подобного. В этом отношении характерен «Иоанн на Патмосе» (ок. 1650, Национальная галерея в Праге) — как бы переходная ступень между композициями того и другого рода. Здесь святой изображен в момент высшего озарения: перед ним являются фигуры и знаки Апокалипсиса.

Шкрета раздираем противоречиями: его святой — в сущности лишь попавший в особые условия интеллигент-труженик, которых так любил писать Шкрета: он промотился на валуне на берегу моря и, скимая чернильницу и перо, придерживая раскрытую рукопись, спешно и напряженно записывает в нее все, что ему является. Мотив религиозного созерцания сводится к моменту творческой активности, напряженного и одухотворенного труда. И видения, носящиеся перед Иоанном, Шкрета изображает

въять, по очень тактично: они сквозят в облаках, клубящихся над бурным морем, чуть видные, прозрачные, скорее материализованные мысли и видения самого Иоанпа, чем зримое чудо, свидетелем которого является в равной мере и изображенный святой и зрители, как это любила делать живопись контреформации.

В этой упорной трезвости сказывается реалистическая основа чешского ремесленника-живописца, поднявшегося па европейский уровень искусства, но в глубине души и таланта сохранившего что-то от примитива, умеющего видеть мир в его однозначной цельности и единстве.

Национальная определенность творчества Шкреты находила себе разнообразное выражение: в его картинах появляются во множестве местные типы, он создает в ряде случаев национальную иконографию, к которой будут потом обращаться, повторяя и интерпретируя ее, живописцы последующих десятилетий. Примером может служить созданный Шкретой образ св. Вацлава. Большой цикл картин, созданных для монастыря босых августинианов па Здеразе, будучи типичным католическо-барочным циклом, отражал также и более сложный комплекс понятий. Так, обращение к «своему» национальному святому было одним из опосредованных проявлений национального самоутверждения, конечно, в формах привычных и доступных для мироощущений эпохи. Картины Шкреты упорно выдвигают в качестве национального патрона св. Вацлава. Для эпохи «тьмы», столь богатой трагическими событиями в истории культуры, эта персонификация национально-патриотического начала, пусть в церковно-католическом облике, имела, безусловно, позитивное значение. В патриотической устремленности Шкреты легко убедиться, рассматривая полотно «Св. Вацлав»: святой изображен здесь в образе мужественного защитника столицы и сердца Чехии — Праги. Он решительным жестом полководца посыпает на защиту осажденного шведами города ангельские рати. Это перевоплощение Вацлава чрезвычайно симптоматично. В трудный для страны момент святой «мобилизован»: облачился в панцирь, в руке его — полководческий жезл. Он точно призывает своих сограждан следовать его примеру. Ангажированность искусства барокко получает здесь новое, патриотическое направление. От этого образа святого-воина тянутся нити как в прошлое (вспомним гуситские гимны), так и в эпоху на-

ционального Возрождения, бережно отпосившегося к художественному наследию, которое воплощало национально-освободительную тематику. В творчестве И. Манеса и особенно М. Алеша мы встретим целую галерею романтических национальных героев, словно бы развивающих концепцию защитника Чехии — св. Вацлава.

Творчество Шкреты имело и более близких по времени, как бы перенявших от него эстафету реалистической живописи последователей. Импульс национального творчества нашел в «эпоху тьмы» прибежище в изобразительном искусстве. В ряду деятелей чешского искусства того времени Шкрета был первым и, может быть, самым сильным. Его традиции продолжаются в искусстве не только живописцев — непосредственных учеников, сыпа, крупных живописцев П. Брацдля, В. В. Рейпера (а в большем отдалении у Я. Купецкого), — но и в графике. Не поднимаясь до уровня Шкреты, все эти художники тем не менее способствовали укреплению отечественного творчества, создавая живую среду искусства, в которой не умирали традиции Шкреты. Он внес в чешскую культуру многообразно и прочно. Потомство сделало его своим любимцем. Шкрете посвящен целый ряд музыкальных и литературных произведений, не говоря уже о том, что его собственные работы тщательно сохранились. Личность Шкреты приобрела в глазах поколений периода национального Возрождения черты романтического героя-патриота, что доказывает, сколь верно и точно была уловлена ими сама сущность творчества художника. Вероятно, не случайно именно пьесой «Художник Шкрета» А. Свободы Наваровского открыл в 1842 г. свой первый сезон Чешский театр на Розовой улице в Праге. Огромная роль театра в формировании чешской нации хорошо известна. И то, что героем национальной сцены оказался на этом этапе становления Шкрета, весьма характерно. Трудно найти более выразительный пример того, насколько прочно стал связан этот мастер с родной культурой.

А. А. Илюшин

СИЛЛАБИЧЕСКАЯ СИСТЕМА В ИСТОРИИ РУССКОГО СТИХА

Около ста лет — с середины XVII по середину XVIII в. — существовала в русской поэзии силлабическая система стихосложения. Это и много и мало. Конечно, великий путь, пройденный нашей литературой от Симеона Полоцкого к Каптевири, изобилует событиями, свершениями. Но, с другой стороны, такой ли уж это большой срок жизни для версификационной системы — «всего лишь» столетие? Другие системы жили дольше.

Возьмем, к примеру, досиллабические вирши, разносложные с парной рифмовкой. Это поток мощный, льющийся из века в век. Он иссяк, кажется, совсем недавно, в нашем столетии, а стало быть, и нельзя ручаться, что вовсе иссяк: вдруг возобновится? Когда силлабисты реформировали стих, введя принцип равносложения, они тем самым — реформой своей — не уничтожили систему, которую условно называют досиллабической и которая пережила силлабическую в конечном счете. Наверное, своей жизнеспособностью она обязана близости к народному народному стиху: все, что народно, — прочно. Хрупкой силлабики и в помине уже не было, когда Пушкин писал сказку о Попе и о работнике его Балде — народными «досиллабическими» стихами. И тот же Пушкин даже шутки ради ни разу не попробовал сочинить что-нибудь в силлабических одинарнадцатисложниках или тринацатисложниках. Заметим к тому же, что народный вариант разносложных дисметрических стихов — не единственный в практике любительского стихописания в XIX—XX вв. Вспомним, какое письмо у Достоевского капитан Лебядкин прислал Лизе:

О, как мила она,
Елизавета Тушина,
Когда с родственником на дамском седле летает,
А локои ея с ветрами играет,

Или когда с матерью в церкви падает лиц,
И зрится румянец благоговейных лиц!
Тогда брачных и законных наслаждений желаю
И вслед ей, вместе с матерью, слезу посылаю.
Составил неученый за спором.

Рассказчик, ознакомившись с этимп, в духе XVII в., стихами, замечает: «Я зпал одного генерала, который писал точь-в-точь такие стихи»¹. Это уже намек на типичность такого явления, как «досиллабические вирши», для второй половины XIX в. А в 1910 г. Горький в статье «О писателях-самоучках» опубликовал несколько виршей такого же типа, принадлежащих перу неизвестного корзинщика, автора повести в стихах «Дневник проститутки»:

Я есть бедный кустарь корзиши плету
буду ожидать за мой труд одобрительного ответу
представьте хотя и бедный а что воображаю
до невозможности презренный металл обожаю
если на моих мозолях не один рублик заблестят
сердцу моему это очень польстит.

• • • • •
По всему свету проститутка существует
И всякая пация по ней тоскует
А никто на них внимания пе обращает
И в целях добрых не помогает².

К такому же типу стиха часто прибегал Демьян Бедный в 20—30-е годы.

Эти примеры свидетельствуют о том, что изобретения реформаторов-силлабистов XVII в. не положили конец досиллабическим формам стиха. Собственно, так ведь и должно быть: в литературе открытие нового не означает исчезновения старого. Новации Маяковского пе похоронили силлаботонику. Да, но силлаботоника похоронила силлабику. Начисто ее отменила. После реформы Тредиаковского — Ломопосова силлабические стихи сочищались лишь теми поэтами, которые сформировались как силлабисты в первые десятилетия XVIII в. Так, Каптемир отпесся к

¹ Достоевский Ф. М. Собр. соч., т. VII. М., 1957, с. 140, 141.

² М. Горький о литературе. М., 1953, с. 94, 95.

предложениям Тредиаковского скептически и от силлабики не отошел, хотя и существенно ее усовершенствовал («тонизировал»). Думаю, если б ему суждено было пожить еще полтора-два десятилетия после великой реформы стихосложения, почитать лучшие стихотворения Тредиаковского, Ломоносова, Сумарокова, оп бы скорее признал правомерность принципов силлаботоники. Что же касается молодых поэтов, вступивших на литературное поприще после реформы, то перед ними даже не вставал вопрос о том, что «лучшее»: силлабика или силлаботоника. Авторитет последней был непрекаем, а в силлабике никто не видел живого явления. Она кончилась. Не каждый факт литературы умеет так нагло, решительно кончаться, как сущемла силлабика.

Рецидивы ее исключительно редки. Например, в 1794 г. Державин, оплакивая скончавшуюся жену, написал трогательнейшее стихотворение, использовав в нем силлабический принцип:

Уж не ласточка сладкогласная
Домовитая со застrexи —
Ax! моя милая, прекрасная
Прочь отлетела, с пей утехи.
Не сияние луны бледное
Светит из облака в страшной тьме —
Ax! лежит ее тело мертвое,
Как ангел светлый во крепком сне³.

И еще четыре строфы выдержаны в том же размере. Первая и третья строки каждой строфы — десятисложники, вторая и четвертая — девятисложники (с единственным нарушением в пятой строфе). Силлабика чистая, нисколько не тонизированная. И все же эти стихи не похожи на силлабические вирши XVII в., если иметь в виду наиболее распространенный их тип: рифмовка в державинском стихотворении не парная, женские концовки — в окружении преобладающих дактилических и мужских, девятисложники чередуются с десятисложниками.

Известны, далее, эксперименты Шевырева, желавшего переводить итальянских поэтов (Данте, Тассо) силлабическими стихами. Были и дальнейшие попытки в этой

³ Державин Г. Р. Стихотворения. Л., 1957, с. 207.

области⁴. В основном подобные опыты носят характер своеобразной филологической некромантии (туда же отнюдь и свои собственные эксперименты с силлабическим стихом), гальванизации мертвого тела, каковым является русская силлабика.

Хрупкая! Может быть, в этом-то и секрет ее очарования. Где тонко, там, говорят, и рвется, но все-таки тонкость — достоинство. И неповторимость (была и нет ее) — тоже. Тщательно, по слогам выверенная и рассчитанная красота русской силлабики недолговечна и легко уязвима, тем не менее это настоящая красота.

Отменившая силлабику реформа Тредиаковского является не просто отрицанием силлабики, но и творческой ее переработкой. Не отбросить, а переделать силлабический стих в силлаботонический — вот к чему стремился реформатор. Опирался он при этом не на кого-нибудь, а на силлабиста Кантемира, па первый стих его первой сатиры:

Уме недозрелый, плод недолгой науки...

Чтобы этот стих зазвучал силлаботонично, Тредиаковский употребляет его в иной редакции:

Ум толь слабый, плод трудов краткия науки...

(А это уже похоже на чисто силлаботоническое: «Колокольчики мои, цветики степные».) Кстати, вполне силлаботоничен был бы уже следующий вариант: «Уме недозрелый, плод краткия науки» — к оригиналу ближе, и хорей полноценнейший. Но это частности, а главное то, что в недрах самой силлабики назревал силлаботонический принцип, появился могучий и жизнеспособный силлаботонический стих⁵.

Перенесемся теперь к истокам родословной, к середине XVII в. Откуда появилась русская силлабика? Легче всего сослаться на западные образцы. Из Италии в Польшу, из Польши на Украину, оттуда к нам, в Москву. Факт западного влияния здесь бесспорен, однако в силу некоторых соображений не могу принять его безоговорочно.

⁴ См. нашу статью «Польский одиннадцатисложник и его возможный русский эквивалент» в кн.: Польский романтизм и восточнославянские литературы. М., 1973.

⁵ См.: Тимофеев Л. И. Очерки теории и истории русского стиха. М., 1958 (ч. 2, гл. 3, 6).

Логоворки, которые представляется необходимым сделать,— следующие.

Не будь на Руси столь высокоразвитой культуры досиллабического стиха — тогда, конечно, возникновение в нашей литературе силлабических виршель нельзя было бы объяснить иначе, как прямым следствием и результатом очевидного западного воздействия. Пришлось бы признать иностранные происхождение русской силлабики. Но коль скоро существовали у нас «досиллабические» стихи парной рифмовки, то картина существенно меняется. Достаточно внести в них одно «маленько» усовершенствование — выравнить количество слогов в каждой строке,— и досиллабические вирши превратятся в силлабические. Нередко возникали и случайные совпадения в количестве слогов у соседних строк в досиллабических виршах. Таковые наблюдаются, например, в относящейся к 20-м годам XVII в. «Молитве Христу Богу» Хворостицкого, из которой воспроизведем четыре стиха:

Иже таковы Кашновы внуки,
Выпикше во останошные веки,
Иже спопы злобы па жертву возлагают,
Часто души неправедно погубляют⁶.

Легко убедиться в том, что первые две строки этого четверостишия изосиллабичны — каждая по 11 слогов. Это случайность, однако что может помешать ей стать закономерностью?

Правда, идея изосиллабизма подсказана нашей просодией Западом. Но это всего лишь подсказка извне, со стороны — каким образом мы можем распорядиться своим собственным стиховым материалом, как его упорядочить и систематизировать,— именно подсказка, а не экспорт целой стиховой системы.

В том, что дело обстоит так, а не иначе, убеждает и творческая практика новоиерусалимских поэтов, работавших в середине XVII в.⁷ Они писали разносложные — досиллабического типа — стихи, но явно тяготели к некоей единой метрической оси, т. е. к заметному преобладанию одиннадцати- или трипнадцатисложников. Присматриваясь

⁶ Русская силлабическая поэзия XVII—XVIII вв. Л., 1970, с. 63.

⁷ Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVIII века. Л., 1973, с. 103—115.

к их произведениям, как-то особенно ясно ощущаешь, что русская силлабика в ряде случаев вычленялась из досиллабики, складывалась в поддрах ее системы. Поэтому к тезису о западном влиянии в данной области следует отнестись с большой осторожностью.

Да и в ритмическом отношении русские силлабические стихи отличаются и от итальянских и от польских. Ритмическая состоятельность последних (т. е. итальянских и польских) не требует особых доказательств, поскольку никто ее не подвергает сомнению. Иначе получается с русской силлабикой. Сначала ее отменили — на том основании, что она якобы не соответствует духу русского языка: в чем усматривалось несоответствие — об этом много раз говорилось и писалось, повторять общезвестные аргументы нет надобности. Потом неоднократно раздавались голоса, подтверждавшие, что русская силлабика неестественна и реформаторы XVIII в. имели все основания заменить ее силлаботоникой. Реформаторы победили, а победителей не судят, да и какой здравомыслящий филолог усомнится сегодня в том, что Тредиаковский и Ломоносов делали великое дело! Но, что касается русской силлабики, то есть у нее и защитники в наше время. Многие ученые придерживаются и придерживаются мнения, согласно которому она все-таки ритмична — вопреки всем известным контраргументам. Другие это оспаривают. История вопроса весьма богатая: свой вклад в нее внесли Б. В. Томашевский, И. П. Еремин, П. Н. Берков, А. М. Панченко, В. Е. Холшевников и другие стиховеды. Памятна полемика, итоги которой подводились в 1968 г.⁸, причем спорившие остались при своих мнениях.

Исследователи, признающие ритмичность русской силлабики, полагают, что вирши XVII в. произносились вслух особым образом: все слоги читались проясненно, гласные не редуцировались, стало быть, безударные слоги не были заметно противопоставлены ударным и неизбежный в силлабическом стихе беспорядок в чередовании ударных и безударных слогов не приводил к аритмии. Так ли это было в действительности? Мне всегда казалось, что да, именно так. Но сейчас хочется обратить внимание на другой аспект этой проблемы.

Стремясь представить себе ритмичное звучание рус-

⁸ Теория стиха. Л., 1968.

ских силлабических стихов, мы невольно придерживаемся тех критериев ритмичности и благозвучия, которые, скорее, применимы к другой системе — силлаботонической. Требовательность вкуса, воспитанного на высоких образцах силлаботоники, оказывается настолько властной, что любая другая система может себя в наших глазах оправдать лишь в том случае, если она по крайней мере не намного «хуже». Силлабика по сравнению с силлаботоникой выглядит нескладно, неуклюже — значит, желательно открыть или придумать такой способ чтения силлабических стихов, который хотя бы отчасти был способен пейтрализовать их нескладность. Хочется сгладить неровности силлабики, очевидные на фоне силлаботоники. Но едва ли такой подход к проблеме историчен. В конце концов, силлабика потому и была отменена в XVIII в., что с ее ритмическими недостатками перестали мириться. А если это так, то пожалуй ли сейчас эти недостатки сглаживать и приуменьшать? Не лучше ли их признать и... полюбить, памятуя, что кого-то или что-то мы часто любим не только за достоинства, но и за недостатки?

Вообще «неритмичность» не должна ставиться в упрек силлабике так же, как она не ставится в упрек досиллабическому стихосложению. И ведь следует признать, что силлабика в любом случае ритмичнее «досиллабики», из которой, как мы полагаем, она вычленилась, ибо располагает дополнительным фактором ритмичности — изосиллабизмом стихов. Пусть этот фактор не такой уж всесильный — все равно это плюс к тому, что было ранее, а не минус. Точно так же не стоит говорить о неестественности силлабики и о ее несоответствии духу русского языка. «Несовершенным» может быть, пожалуй, признан лишь способ составления силлабических стихов, когда поэт, вместо того чтобы безрассудно отдаваться вольному течению слов, вынужден в каждом стихе подсчитывать количество слогов и приравнивать тем самым одну строку к другой. «Досиллабисту» этого делать не приходилось, он свободнее себя чувствовал в стихии виршеписательства. Но это уже внутренние дела поэтов, вмешиваться в которые никто не имеет права, читателю же важен лишь результат — готовый текст. Так что же в тексте плохого, если он состоит не из разносложных, а из равносложных стихов? И что тут несответствующего особенностям русского языка? Все как будто в порядке.

Нет уверенности в том, что изосиллабизм в длинных (11-и 13-сложных) стихах воспринимается па слух. Ухо может и не уловить, сколько — 11, 12 или 13 — слогов в данной строке. С точки зрения Ohrenphilologie такое обстоятельство дает повод для вывода о том, что изосиллабизм вообще не является конструктивно-значимым фактором ритма. Ритм должен чувственно ощущаться, а не постигаться умственностью, арифметическим расчетом.

Методы «слуховой филологии» неприменимы к анализу русской силлабики. И попутно заметим, что паше силлабическое стихотворство вообще изобилует неслышными фигурами. Взять хотя бы такое явление, как акrostичность, которой так много в поэзии XVII в. Нет в природе такого уха, которое расслышало бы самый примитивный акростих, составляемый из первых букв каждого стиха, а ведь у нас были куда более изощренные и сложные акrostихи!

Липограммы, палиндромы, акrostихи и прочие «фокусы» не случайно существуют в поэзии. Их звуковой эффект исчезающе мал, в акустико-фонетическом отношении они себя несколько не оправдывают, а между тем поэты, затрачивая огромный труд и проявляя редкостную виртуозность, любовно культивировали эти сложнейшие формы, чью неощущимость на слух нельзя расценивать как нечто ущербное и несостоятельное. Вспомним, кстати, что в самом из звучащих искусств — в музыке — то есть много неслышного, зашифрованного, проявляющего себя как бы во внезвуковой стихии⁹. Тем более это касается поэзии и ее ритмов. Имеется в виду ускользающая от слуха, но несомненная для нас особого рода ритмичность изосиллабических стихов.

Своеобразие силлабических ритмов можно живо почувствовать на примерах непроизвольно возникших конструкций прозаической художественной речи, сложившейся из равносложных отрезков-периодов. Такова, например, группа сказуемых в толстовской фразе, завершающей 7-ю часть романа «Анна Каренина». Воспроизведем ее так, чтобы отмеченную особенность наглядно продемонстрировать: «И свеча, при которой она читала исполненную тревог, обманов, горя и зла книгу,

⁹ Интереснейшие суждения по этому поводу см. у Томаса Манна в «Докторе Фаустусе» (М., 1959, с. 94, 197—198, 237—239).

Вспыхнула более ярким, чем когда-нибудь, светом,
Осветила ей все то, что прежде было во мраке,
Затрещала, стала меркнуть и павсегда потухла»¹⁰.

Как видим, здесь получается безрифменная силлабическая терцина, строго отточенная трехстищная строфа. В каждом стихе 15 слогов, три пятнадцатисложника следуют один за другим. Рифм пет, по есть явная семантическая соотнесенность всех трех концовок: светом — во мраке — потухла, что также характерно для стиховой организации речи: свет и мрак — антонимическая пара, потухла — переход от света к мраку. И, главное, на наших глазах как будто бы громоздкое сооружение (как-никак сложная толстовская фраза!) обрело легкость почти воздушную, проза позаимствовала нечто от природы стиха, и это «нечто» — ритм, причем ритм того же, в сущности, тиша, с которым мы сталкиваемся и в русских силлабических стихах.

Вообще различных типологических сопоставлений, при которых в выгодном свете выглядела бы наша силлабика, можно сделать немало. Не нужно лишь смотреть на нее сквозь призму силлаботоники и, видя в последней образец совершенства, делать проблему из ритмических изъянов силлабики, якобы требующих какого-то сглаживания (путем ли усиленно четкого чтения безударных слогов, или же притушевывания ударных). Невольный «силлаботоникоцентризм» в нашем подходе к явлениям русского стиха в данном случае себя пытало не оправдывает. Под его гипнозом скорее можно допустить ошибку, чем приблизиться к истине.

Так, иной раз силлаботонической поэзии приписывают те заслуги, которые по праву должны принадлежать силлабистам (их приоритет!). Здесь, по-видимому, сказывается педоверие к их возможностям, и потому истоки некоторых высоких и изощренных форм стиха, бытовавших, скажем, в пушкинскую эпоху, ищутся не в глубокой старине, а где-то неподалеку от Пушкина. Так случилось, например, с октавой. Ее изысканный строфический рисунок, взелейянный лучшими русскими мастерами XIX в., в Италии возник во времена Боккаччо, в Польше, разумеет-

¹⁰ См. об этом также пашу статью «Из наблюдений над стилем Л. Толстого» (Русский язык в школе, 1970, № 5, с. 6, 7).

ся, позже — ну а когда в России? «В русскую литературу октаву ввел В. Жуковский», — читаем в словаре А. П. Квятковского¹¹. Согласиться с этим нельзя, но понятно, что автор словаря не мог уделить равно пристального внимания всем частным проблемам стиховедения, поэтому такого рода неточности, если даже их много, нас не очень «шокируют». Однако вот перед нами специальная работа, посвященная все той же частной проблеме, — статья Н. В. Измайлова, в которой написано следующее: «Октава — восьмистишная строфа, возникшая в Италии в эпоху Возрождения, — появилась в русской поэзии сравнительно поздно — в конце второго десятилетия XIX в., в творчестве Жуковского. Но, как известно, октавы восприняты были им не из их первоисточника, но из лирического творчества Гете»¹². Едва ли это не общее мнение. И опять верно.

Октавы появились в русской поэзии, когда Гете еще не родился, тем более Жуковский, переложивший восьмистишные строфы посвящения 1-й части «Фауста». В этом нет ничего удивительного: вспомним о русском литературном полонофильстве начала XVIII в., а ведь поэты польского барокко много писали октавами, в чем легко убедиться, перелистив двухтомный сборник их стихов¹³. Так что было бы даже странно, если бы в нашей поэзии того времени не отозвалось это увлечение октавами. Причем, естественно, речь идет о настоящих, силлабических октавах, отвечающих духу итальянско-польской просодии. Их у нас писал Феофан Прокопович. Прочитав 1-ю сатиру Кантемира, он обратился к безымянному автору-сатирику (Кантемир скрыл свое имя) со следующими приветственными стихами:

Не знаю, кто ты, пророче рогатый;
Знаю, коликой достоин ты славы;
Да почто ж было имя укрывать?
Знать, тебе страшны сильных глупцов правы.

¹¹ Квятковский А. Поэтический словарь. М., 1966, с. 182.

¹² Измайлов Н. В. Из истории русской октавы. — В кн.: Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти академика В. В. Виноградова. Л., 1971, с. 102.

¹³ Poezji polskiego baroku, t. I. II. Warszawa, 1965.

Плюнь на их грозы, ты блажен трикраты.
Благо, что дал бог ум тебе, столь здравый.
Пусть весь мир будет на тебя гневливый,
Ты и без счастья довольно счастливый¹⁴.

И далее — еще две строфы-октавы, выдержаные в размере силлабического одиннадцатисложника с цезурой после 5-го слога. Если бы об этом знал С. П. Шевырев, ему не пришлось бы идти окольным путем, реформируя русскую октаву в силлабическом духе¹⁵: достаточно было бы просто сослаться на Феофана Прокоповича, октавы которого безуказненно изящны и силлабичны. Обращение к ним предостерегло бы и современных исследователей от указанных выше неточностей с решением вопроса о русской октаве.

Вообще же силлабисты XVII—XVIII вв. не были особенно склонны к использованию «экзотических» форм строфии. Кроме отмеченного случая с октавами, можно, пожалуй, еще указать лишь сапфическую строфию, своеобразные модификации которой встречаются в стихотворениях Симеона Полоцкого и Кантемира.

Вернемся к общей характеристике силлабической версификационной системы и ее места в истории русского стиха. Все сказанное выше позволяет сформулировать следующее обобщение. Силлабика была подготовлена опытом досиллабического виршеписательства, возникновение ее стимулировано образцами иерусских силлабических систем (прежде всего польской); силлабика лишь слегка потеснила досиллабические формы стиха, но отнюдь не вытеснила их, сама же была полностью вытеснена реформой XVIII в. История русского стиха, в ходе которой силлабическая версификационная система была, по существу, зачеркнута, тем не менее многим ей обязана; своеобразные достоинства силлабических ритмов заслуживают признания.

«Какое место в истории занимает...» и т. п.— вот приблизительно вопрос, на который мы пытались ответить, не заглядывая внутрь явления, но сопоставляя его, взятое в целом, с другими, столь же крупного плана, явлениями.

¹⁴ Цит. по кн.: Кантемир Антиох. Собр. стихотворений. Л., 1956, с. 442, 443.

¹⁵ Шевырев С. П. О возможности ввести итальянскую октаву в русское стихосложение.— Телескои, 1931, № 11, 12.

Теперь пора заглянуть и внутрь. Нам поможет это сделать А. М. Панченко, предложивший одно интереснейшее (но, на наш взгляд, небесспорное) заключение касательно характера развития русской силлабики XVII—XVIII вв. «Литература,— писал он,— не может непрерывно развиваться по восходящей линии. История русской силлабики подтверждает это положение. Если досиллабический период — творчество Хворостинина и Шаховского, И. Наседки и Германа — можно считать подготовкой к деятельности Симеона Полоцкого (хотя прогресс здесь кажущийся, поскольку между ними не было генетической связи), то произведения последнего остаются вершиной русского «виршеписательства». Ни Медведев, ни даже Карион Истомин, который превосходно владел стихом, ни тем более Андрей Белобоцкий, чей «Пентатеугум» при всей его философской глубине написан плохим русским языком и сразу выдает иностранца, не достигли уровня Симеона Полоцкого. Еще слабее были Мардзарий Хонников, Федор Поликарпов и другие стихотворцы, известные и неизвестные. Если при Симеоне Полоцком поэзия по преимуществу выполняла просветительские задачи — в этой функции у нее не было достойного конкурента,— то в петровскую эпоху просветительство нашло другие каналы; силлабическое стихотворство, утратив всякое поэтическое начало, вообще лишилось права на существование»¹⁶.

«Опровергать» доводы и заключения А. М. Панченко, крупнейшего специалиста в области русской поэзии XVII в., я бы, конечно, не решился. Но кое-что мешает согласиться с его словами, характеризующими развитие нашей силлабики. По этому поводу возникли разного свойства сомнения. Первое: к «досиллабическому» периоду исследователь относит творчество Хворостинина и Шаховского, Ивана Наседки и Германа, причем имена их поставлены рядом. Между тем Герман является, скорее, современником, чем предшественником Симеона Полоцкого, и стих его — совсем уже не тот, что у Хворостинина или Ивана Наседки, которые действительно писали досиллабические вирши в первую треть XVII в. В отличие от них, Герман — силлабист, да еще с каким-то словообразованием предчувствием силлаботонических ритмов. Такова, например,

¹⁶ Русская силлабическая поэзия XVII—XVIII вв., с. 34. Цитируемые далее по этому изданию стихи сопровождаются указанием страницы в тексте.

«хореизированная» силлабика в одном из лучших его стихотворений, восславившем радости человеческие и небесные:

Ангельскую днесь вси радость,
Человеческую сладость,
Приидите, возвеличим
И о дни сеи услышим...

Прежде лестию плененный,
Ныне же крестом спасенный...

И святому духу купно,
Пребывающу несмутно...

Пиво новое пиюще,
Иисуса вси поюще...

Радостию вопиюще,
Песнь веселую поюще...

с. 97—98

Автор этих ликующие-лучезарных строк, не будучи ни предшественником, ни учеником Симеона Полоцкого, стоит у истоков осуществленной последним реформы русского стиха; Герман силлабичнее и несомненно одареннее своих собратьев по Новоиерусалимскому монастырю, и путь, по которому он идет, мог бы даже независимо от авторитета Симеона Полоцкого стать путем развития русского силлабического стихотворства.

Далее. Нельзя не согласиться с тем, что творчество Симеона Полоцкого — вершина русской поэзии XVII в. Столь же несомненно, что это в высшей степени духовно богатый и талантливый человек. Мастерство же его как стихотворца поистине изумительно. Кстати, ему, так же как и Герману, не трудно приписать то, что мы условно называем предчувствием силлаботопических ритмов. Одно из опубликованных А. М. Папченко двустиший Полоцкого написано безукоризненным четырехстопным амфибрахием —

Устам, яже тело приемлют Христово,
Зело неприлично есть скверное слово,—

с. 150

и подобных примеров силлаботонического рисунка как частного случая силлабики можно привести немало.

Эрудиция, просветительский пафос, своеобразный дух «музейности», по наблюдению И. П. Еремина, писавшего о пристрастии Полоцкого ко всякого рода стиховым «раритетам» и «куриезам»¹⁷, — не только этим веет от стихов Полоцкого. Есть в них и человечность, и даже «крик души», рассыпанный А. Н. Робинсоном¹⁸. Но вот здесь-то и нужно вернуться к приведенному выше обобщению А. М. Панченко, согласно которому силлабисты конца XVII в. значительно уступают как поэты своему великому учителю. И метафора «крик души» поможет нам в этом. Его меньше у Полоцкого, чем у его последователей и учеников. Те — не такие уравновешенные, и в этом смысле они, может быть, больше «поэты», чем Симеон, который умел заинтересовать, но едва ли умел поразить воображение читателя, потрясти, вызвать аффекты или хотя бы слезы умиления и сострадания. Слезы, наверное, лились над его могилой, но это уже заслуга не его, а ученика, Сильвестра Медведева, написавшего замечательный «Епитафion» — надгробный плач по учителю:

1

Зряй, человече, сей гроб, сердцем умилися,
О смерти учителя славна прослезися.
Учитель бо зде токмо един таков бывый,
Богослов правый, церкве догмата хранивый.

2

Муж благоверный, церкви и царству потребный,
Проповедию слова народу полезный,
Симеон Петровский от всех верных любимый,
За смиренномудрие преудивляемый.

с. 188

Вот это уже «крик души»! Такие стихи лучше не читать про себя и не петь, а произносить именно как стихи, прибегая к определенным приемам рецитации и деклама-

¹⁷ Еремин И. П. Поэтический стиль Симеона Полоцкого.— ТОДРЛ, 1948, т. VI, с. 125.

¹⁸ Робинсон А. Н. Борьба идей в русской литературе XVII века, М., 1974, с. 31.

ции. Тут слышится живой человеческий голос, в котором кипят слезы. И мало этого: ощущение голоса, пожалуй, будет преследовать нас при чтении некоторых древнейших, возникших задолго до XVII в., текстов русской литературы, здесь же точнее говорить не вообще о «голосе» или «крике», а о собственно-поэтической интонации, подсказываемой фигурами собственно-поэтического синтаксиса. Ритмико-интонационная законченность первой строфы, охарактеризовавшей покойного (учитель единственный, богослов правый), паstraивает на то, что далее последуют не паззияния с эпитетами подобного же типа, а некие двусоставные предложения, повествующие о земной жизни оплачиваемого учителя или же сулящие ему вечное блаженство в лучшем мире, однако все это пока откладывается и звучат назывные предложения второй строфы, однотипные последнему стиху первой строфы. То ли это своего рода «эффект обманутого ожидания» на уровне поэтической интонации, то ли еще что-то, но во всяком случае рождается своеобразнейший мелодический рисунок, создающий ту специфическую атмосферу стиха, для которой, по-видимому, потребно печто большее, чем просто рифмы и выдержаный изосиллабизм. И вообще в произведениях Сильвестра Медведева немало различных ритмико-интонационных ходов — причем высшим достижением в этом смысле остается «Епитафион», — и они выдают в нем настоящего поэта, отнюдь не снизившего уровень стиховой культуры, который был задан его учителем Симеоном Полоцким.

Тем более не вижу оснований «приподнимать» над Медведевым Кариона Истомина: «ни Медведев, ни даже Карион Истомин, который превосходно владел стихом...». Почему *да же?* Конечно, о вкусах не спорят. Аргументы в таких спорах были бы неубедительны. И все же в данном случае хотелось бы выдвинуть в защиту своего мнения один аргумент — может быть, самый что ни на есть неубедительный. Мне кажется, что литературные репутации пачая с XVII в. (если не раньше: Грозный, Курский и пр.) настолько тесно переплетаются с личными, что изолировать их друг от друга невозможно. Личность и творчество поэта нераздельны. А материалов, по которым можно судить о поэтах XVII в. как о живых людях, сохранилось не так уж мало: иконографические изображения (Герман, Симеон Полоцкий), биографические сведения, отзывы современников и т. д. Известно, в частности,

что Медведев — поэт-мученик, томившийся в заменках и кончивший жизнь на плахе (русская архетиическая пара: *поэт* и *царь, царь казнил поэта*): тут уж и не захочешь, а все равно услышишь «крик души» в его стихах... Напротив того: Истомин, по меткой характеристике самого А. М. Панченко, человек искательный и благополучный, а кое в чем прямо-таки подловатый (допес на своего родственника Медведева и тем самым отягчил его и без того трудное положение). Разумеется, стиховые структуры безотносительны к этике. Но если вместо стиховедческого анализа, не претендующего на оценочность, филолог просто дает оценку — хотя бы типа «превосходно владел стихом», — то в этом случае, как мне представляется, не худо сверить и как-то соотнести такую оценку (и вообще — любую оценку) с некоторыми известными этическими ценностями.

Неоправданной кажется суровость, с которой А. М. Панченко охарактеризовал творчество Андрея Белобоцкого. Исследователь ставит его ниже Медведева с Истоминым и, признавая философскую глубину его поэмы «Пентатеугум», отмечает, что она написана «плохим русским языком и сразу выдает иностранца». Что касается философской глубины названного произведения, то едва ли это заслуга Белобоцкого, поскольку за содержанием поэмы стоят латино-немецкие источники; глубина — от них. Зато причудливый язык этого монументального «пятикнижия» — достижение нашего поэта. Да, сразу видно, что он иностранец (поляк): полонизмов вообще много в русской поэзии XVII — начала XVIII в., у Белобоцкого же их ощущимо больше, чем у кого-либо. Такой русский язык приятно называть «плохим», но, паверное, правильнее было бы называть его остраненным, или необычным, или еще как-нибудь, имея в виду, что сочетания русского языкового материала с чужеродными элементами нередко приводят к сильнейшим и своеобразнейшим стилистическим эффектам, которые «и не спились» чистому, гордящемуся своей исполнностью, языку-самородку. Священное косноязычие, дисгармоническая тарабарщина, барабанный треск варваризмов — неужели же от всех этих прелестей отказываться в угоду блестителям первозданной чистоты родного языка? Тогда между прочим желательно было бы «редактировать» произведения гениальных писателей, не брезговавших чужеродными языковыми элементами.

Белобоцкому, как никому другому среди поэтов того времени, свойственна напряженнейшая энергия стиха, зачастую как бы необработанного, но почти всегда сильного и выразительного, чему, кстати сказать, способствуют и самые «неправильности» языка (опять-таки новое качество по сравнению с поэзией Полоцкого). Особенно это чувствуется в описаниях страшного суда и адских мук. «Пентатеугум» написан 16-сложными силлабическими стихами, тяготеющими к хореическому метру; рифмовка — парная, и, кроме клаузул, рифмуются (или в некоторых случаях диссоциируют) слоги перед цезурами в смежных стихах — цезура же следует после 8-го слога каждой строчки. Самое строение стиха, таким образом, является не совсем обычным для русской поэзии XVII в. Воспроизведем две строфы из этой поэмы, чтобы наглядно продемонстрировать особенности ее стиха, языка и стиля — те, о которых шла речь:

Плоть трепещет, сердце тлеет, рвутся жилы, сохнут кости,
Бог сыщиков посыпает розыскивать тайне злости.
Вся подробну разбирают, мысли, словеса и дела,
Маду такую воздавают, како богу служба была.

Рожми, аде, рот собачий, покажи страсти гегенны.
Цербере, з нуры выскочи, троезубний псе бесеный.
Время злости мира сего явит и наказание,
Где человека грешного з демоны обитанье.

с. 225, 231

Кроме Медведева, Истомина, Белобоцкого, в конце XVII в. активно работали и другие поэты-силлабисты, хорошо знавшие свое дело. Некоторые из них творили и в начале XVIII в. — время, которое считается самым «нелитературным» в истории русской литературы¹⁹, но которое тем не менее не прошло для нее бесследно. Поток силлабики не иссякал. Он влился в расцветшую при Петре I школьную стихотворную драматургию²⁰, обслуживал жанр

¹⁹ Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967, с. 20.

²⁰ См. сб.: Ранняя русская драматургия. Пьесы школьных театров Москвы. М., 1974.

панегирической песни²¹, а главное — та щедрая дань, которую отдали силлабике крупнейшие поэты эпохи: Феофан Прокопович, Кантемир и молодой («дореформенный») Тредиаковский. Нельзя не видеть того, что сатиры и оды Кантемира или «Езда в остров любви» Тредиаковского — не говоря уж о других творениях этих великих мастеров — новое слово русской силлабики, от которого веет молодостью мира; уже не предчувствием, а живым ощущением начинающегося нового времени, когда трава долин первозданно свежая и зеленая, а от любви и ревности дыхание захватывает. Таких ощущений, ритмов и темперамента не знала силлабика XVII в., по преимуществу монашеская. Вот строфа из «Песни I. Противу безбожных» Кантемира, в которой старая мысль о власти бога над миром облечена в неведомые дотоле формы:

Его же словом в воздушном пространстве,
Как мячик легкий, так земля катится;
В трав же зеленом и дубрав убранстве
Тут гора, тамо долина гордится²².

Здесь и в самом строении стиха чувствуется XVIII (а не XVII) век: женские цезуры в одиннадцатисложных стихах (после 5-го слога) неизбежны и в то же время непринуждены, rhymeировка перекрестная, а не парная, как бывало, и чрезвычайно искусная инструментовка, построенная на особого рода фонических контрастах. Мямящий второй стих: мячик — легкий — земля — в окружении раскатистых слов с ударными *ra*: пространство, трав, дубрав, убранство, гора; некоторые из них сближены и соотнесены друг с другом особенно удачно и ощутимо: дубрав убранство...

Нетрадиционные формы силлабического стиха разрабатывал и ранний Тредиаковский. Неизящная и тем более впечатляющая эротика «Езды в остров любви» воплощена в причудливо построенных силлабических стихах, ритмический реPERTUAR которых необыкновенно разнообразен. Пройдет несколько лет, и сам Тредиаковский своей рефор-

²¹ Позднеев А. В. Русская панегирическая песня в первой четверти XVIII века.— В кн.: Исследования и материалы по древнерусской литературе. М., 1961.

²² Кантемир Антиох. Собр. стихотворений, с. 195.

мой положит конец русской силлабике, но пока — в 1730 г.— вершится ее предзакатный праздник:

Там сей любовник, могл ей который угодить,
Счастию небо чиня все зависно,
В жаре любовном целовал ю приспо,
А неверна ему все попускала чинить!

Вся кипящая похоть в лице его зрилась;
Как угль горящий, все оно краснело.
Руки ей давил, щупал и все тело.
А неверна о всем том весьма веселилась!

Я хотел там убиться, известно вам буди:
Вся она была тогда в его воли,
Чинил как хотел он с ней се ли, то ли;
А неверна, как и мне, открыла все груди²³.

(В каждом четверостишии вторая и третья строки — одиннадцатисложники — окружены триптическими, рифмовка опоясывающая; опоясывающую рифмовку Тредиаковский применял также в своих французских стихах; в «Езде» встречаются полонизмы, однако непосредственный источник этого стихотворного романа — французский, что отвечает духу нового времени.)

Таким видится цусть, пройденный русской силлабикой от Германа и Симеона Полоцкого до Кантемира и Тредиаковского. И, полностью признавая огромные заслуги Полоцкого, его незаурядный талант и величие всего сделанного им, все же нельзя согласиться с тем, что после него наступил какой-то спад. Нет, силлабическая версификация продолжала совершенствоваться, поэзия непрерывно обогащалась качественно новыми ценностями, и литература развивалась-таки «по восходящей линии», хотя смерть Симеона Полоцкого в 1680 г. была, конечно, невосполнимой потерей.

²³ Тредиаковский В. К. Избр. произведения. М.—Л., 1963, с. 115.

И. П. Смирнов

БАРОККО И ОПЫТ ПОЭТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ НАЧАЛА ХХ В.

Тот факт, что искусство барокко оказалось родственным некоторым течениям в культуре повсевременного времени, был отмечен еще Г. Вельфлиным¹ и с тех пор неоднократно подвергался обсуждению. Связь европейской литературы XX в. с литературой барокко приняла в разных странах разные формы, зависевшие от специфики национальных культурных традиций. В одних случаях такая связь обнаруживала себя в сознательной ориентации на художественное наследие XVII в. (например, реабилитация Гонгоры испанскими поэтами 1920-х годов), в других — существовала скрыто, не была подтверждена и документирована самими писателями, как это имело место в России (за редкими исключениями, к которым припадлежит, в частности, увлечение Хлебникова идеями Лейбница и т. п.).

Если ограничиться материалом русской литературы, которой посвящена эта статья, то необходимо признать, что наиболее показательные схождения между искусством XVII — начала XVIII в. и художественной практикой нашего столетия прослеживаются у поэтов, начинавших как футуристы². Говоря так, необходимо сделать два важных уточнения. Во-первых, стихотворная культура эпохи барокко — лишь один из нескольких аналогов творчества этих поэтов. Во-вторых, многие из них по мере литературной эволюции так или иначе отошли от программных установок раннего футуризма, но при этом их поэтика продолжала сохранять в трансформированном виде черты определенного системного единства.

¹ Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. СПб., 1913, с. 87.

² О восприятии барокко итальянскими футуристами см.: *Trillo Clough Rosa. Futurism*. N. Y., 1961.

Сама природа футуризма, стремившегося не к нараторизации, по к радикальному преобразованию культурных ценностей, исключала возможность умыслилпного возобновления им традиций барокко³.

К тому же, что касается отечественных памятников XVII — начала XVIII в., то в период возникновения постсимволистских группировок известная часть этого наследия находилась за пределами оперативной памяти культуры по причине «умеренности» и «провинциальности»⁴ русского барокко, не исчерпавшего весь свой трансформационный потенциал и зависевшего от польских и западноевропейских образцов⁵.

Исследователь, сопоставляющий русское барокко и русский футуризм, попадает в своеобразную методологическую ситуацию, поскольку теория влияний в данном случае в слабой степени способна раскрыть происхождение многочисленных совпадений между двумя литературными системами. Объясняя их конвергентный характер, следует искать такую мотивировку перекличек в текстах барокко и футуризма, которая охватывала бы сразу и се-

³ Тем не менее сходства между барокко и футуризмом не остались незамечеными в кругу самих футуристов и вращавшихся в нем критиков. Основатель «Центрифуги» поэт Бобров усматривал прообраз футуристического отношения к языку в теории словесного знака, извлеченной из трактата Якоба Бёме «Автора, или Утренняя заря» (Бобров С. Слово у Якова Бёме.— Второй сборник Центрифуги. М., 1916). Р. О. Якобсон, разбирая перевертии Хлебникова, указывал на аналогичные стихотворные формы в творчестве киевского поэта XVII в. Ивана Величковского (Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. Набросок первый. Виктор Хлебников. Прага, 1921, с. 66). Наконец, на исходе футуристического движения В. Б. Шкловский попытался определить общий принцип сближения двух культурных эпох: «Владимир Маяковский,— писал он,— не случайно так трудно строил сюжет своих поэм. Люди нашего времени, люди интенсивной детали — люди барокко... Барокко, жизнь интенсивной детали, не порок, а свойство нашего времеписи» (Шкловский Виктор. Поиски оптимизма. М., 1931, с. 114—115).

⁴ Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII века. Л., 1973, с. 202 и след.

⁵ Так называемое «спонтанное барокко», существовавшее в России, по мнению некоторых исследователей, паряду с «придворным» барокко (*Mathausanova Sv. Baroko v ruské literatuře XVII století.— Československé přednášky pro VI mezinárodní sjezd slavistů v Praze*. Praha, 1968), не сложилось в систему с эксплицитными эстетическими правилами и потому не ощущалось в дальнейшем как целостная художественная традиция.

мантический и формальный уровни художественных ансамблей и притом не сообщала бы попятию барокко признаков вневременной эстетической категории⁶.

Для решения такой задачи целесообразно допустить, что свойства больших художественных систем, вырастающих по ходу культурной эволюции, зависят от того, в какие отношения вступают план выражения, план содержания и план референции этих систем⁷. Подчеркнем, что способ взаимодействия трех названных планов распространяется на весь мир смыслов художественного ансамбля, почему межсистемные трансформации и становятся необратимыми, историческими трансформациями.

С этой точки зрения организация смысла в эпоху барокко обусловливалась панзнаковым подходом к действительности; объекты социо-физической среды были приравнены к единицам плана выражения, которым присваивалась роль искомых величин (в отличие от планов содержания и референции мира-текста, воспринимавшихся как данность). Напротив, футуризм вменил знаку качество вещи, материализовал его семантику, отождествил идеологическую реальность с социо-физическими, но при этом для футуристов, как и для поэтов барокко, искомой величиной служила именно означающая сторона (овеществленного) знака. Несмотря на то что семиотические предпосылки барокко и футуризма были прямо противоположными, оба направления основывались на одном и том же системообразующем парадоксе — на *смещении вещей и знаков*. Имея различные начальные состояния, барокко и футуризм сделались эквифинальными системами литературного смысла. Причем под эквифинальностью здесь надобно понимать общность в форме содержания барокко и футуризма, но не общность в субстанции содержания, так как эти художественные системы *сходно отражали разные исторические реалии*.

Одним из результатов, вызванных перазличением естественных фактов и семиотических элементов, была разделяемая барокко и футуризмом концепция простран-

⁶ Нельзя не согласиться с мнением А. Ж. Греймаса о том, что «специфика диахронных трансформаций состоит в их необратимом характере» (*Greimas A.-J. Structure et Histoire.— Les Temps Moderns*, 1966, N 246, p. 827).

⁷ Ср.: *Genot Gérard. Tactique du sens.— Semiotica*, 1973, N 3, p. 197 и след.

ственного времени. Если всякий физический объект обладает семиотической (замещающей) природой, то он оказывается включенным в бесконтактную цепь знаковых отсылок, отражает в себе историю мира в целом. Он должен быть предвосхищением будущего и хранителем информации о прошлом. С другой стороны, если знаки — это не что иное как эмпирические явления, то они не могут служить средством для передачи и замещения социального опыта, в силу чего бытие лишается истории. В первом случае возникает панхронное, во втором — ахронное осознание реальности. Но как ни противоречат друг другу эти отправные программы барокко и футуризма, и там и здесь неизбежно теряет признак необратимости. События связываются во времени так, как если бы они были организованы в пространстве, т. е. воспринимаются под углом зрения временного порядка⁸.

Вот почему тема страшного суда однажды варьируется и в футуристических текстах (достаточно назвать хотя бы «Флейту-позвоночник», «А все-таки», «Ко всему», «Надоело», «Мрак» Маяковского) и в «Пентатеугуме» Белобоцкого, в цикле «Человек» Симеона Полоцкого, в «Виршах на Апокалипсис» Величковского, в анонимной поэме «Лествица к небесам». В произведениях, изображающих страшный суд, па хроногенетической оси отмечена крайняя точка, откуда начинается возвратное движение. Человек проделывает замкнутый путь во времени; оно направлено от настоящего к будущему и вспять — к настоящему. Тем самым специфика эмпирического времени уничтожается. Действие спроектировано сразу на две плоскости: будущее переживается в настоящем и наоборот⁹.

Пространственное осмысление времени становится причиной того, что в моделях мира, создаваемых писате-

⁸ О парадигматической модели времени в научном творчестве XVII в. см.: Спекторский Е. Проблема социальной физики в XVII столетии, т. 2. Киев, 1917, с. 589 и след.

⁹ Относительно объединения эмпирического и универсального планов времени в поэзии западноевропейского барокко см.: Nelson Lowry. Baroque Lyric Poetry. New Haven — London, 1961. Ср. замечания В. Н. Топорова о двойном видении времени в творчестве Т. С. Элиота и Дж. Донна; Топоров В. Н. К отзывам западноевропейской поэзии у Ахматовой (Т. С. Элиот). — International Journal of Slavic Linguistics and Poetics, 1973, т. XVI, p. 174.

лями барокко и футуризма, настоящее может превращаться в ту единственную реальность¹⁰, куда прошлое и будущее вмещены наподобие пространственных фрагментов (ср. понятие «stilo moderno» применительно к барокко)¹¹. Представители обоих направлений часто бывали сосредоточены на фактах текущей истории¹²: не случайно даже автор «Повести о Савве Грудыне», отстаивавший средневековый семейно-корпоративный традиционализм, счел обязательным предупредить читателей, что его повесть «зело предивна и истинна, яже бысть во дни сия...»¹³.

Сочетанию в настоящем разных временныx планов отвечают либо популярные и в средние века мотивы тления живого («Человек во плоти — мех завязан гноя...» — писал Каирон Истомин¹⁴), скоротечности бытия, прежде всего временной, конвульсивной и прижизненной смерти («без смерти смерть», как сказал Аввакум)¹⁵, к которым футуристическое искусство, пожалуй, обращалось реже, чем искусство барокко, но все же испытывало заметный интерес (поэма Крученых «Полуживой»), либо, напротив, мотивы регенерации, вечной молодости, личного бессмертия¹⁶. Иногда

¹⁰ Ср. апологию настоящего у Паскаля: «Мы так перазумны, что блуждаем во временах, пам не принадлежащих, не думая о том, которое нам дано» (*Паскаль. Мысли о религии*. М., 1902, с. 38).

¹¹ Такой же абсолютизации барокко и (в меньшей мере) футуризм подвергали прошлое, которое в этом случае вбирало в себя события современности или программирало их, откуда, например, обилие исторических аналогий в текстах XVII в. и пемотивированные анахронизмы футуристов: см. хотя бы поэму Хлебникова «Училища», проанализированную в этом аспекте Р. О. Якобсоном (*Якобсон Р. Новейшая русская поэзия*.., с. 27).

¹² Это обстоятельство было вполне осознано поителями барочной идеологии: ср. регламентированный львовской поэтикой XVII в. список предпочтительных тем для школьных декламаций, в котором, в частности, подчеркнуто, что наиболее желательен предмет, взятый из близкой обстановки (*Резанов В. И. К вопросу о старинной драме. Теория школьных «декламаций» по рукописным поэтам*.— ИОРЯС, 1913, с. 8).

¹³ Скрипиль М. О. Повесть о Савве Грудыне (Тексты).— ТОДРЛ, 1947, т. V, с 234.

¹⁴ Русская силлабическая поэзия XVII—XVIII вв. Л., 1970, с. 214.

¹⁵ Робинсон А. Н. Жизнеописания Аввакума и Епифания. Исследования и тексты. М., 1963, с. 169.

¹⁶ «Лишь бессмертию вею Я»,— писал Хлебников. (*Хлебников В. Собр. произведений в 5 т., т. 2. Л., с. 49*). Ср. замысел Каменского «писать большую вещь для театра — представление жизни, изображающее переселение души, где земная жизнь — лишь

эти конкурирующие семантические комплексы сплетались в единое целое, как, например, в стихах Величковского, для которого предпосылка спасения души состоит в отказе от жизни:

...И во всем ты житій, яко мертв, вмънися,
Слѣп, глух, пѣм, нечувствен будь, тако ся спасеши...¹⁷

Ощущая времеподобную многоплановость всякого события на хроногенетической оси, поэты барокко и футуризма придавали особое сюжетное значение переходным моментам истории, причем таким, которые казались им прологом времени, липпенштого развития (показательно в этой связи построение трагикомедии «Владимир» Феофана Прокоповича, посвященной приятию христианства на Руси; ср. «Войну и мир» Маяковского). Грядущее не отделялось от современности; «цель современья... — по словам эгофутуриста Игнатьева, — в непрестанном устремлении к достижению возможностей Будущего в Настоящем»¹⁸; текущие события возводятся в ранг предзнаменований, откуда и беспрецедентный рост пророчеств в XVII в., чрезвычайно распространявшихся на русской почве среди идеологов старообрядчества, и визионерство Хлебникова в «Досках судьбы», Маяковского — в «Облаке в штанах», Крученых — в книге «Вселенская война»¹⁹.

В сравниваемых литературных системах ход жизни и истории часто приобретает цикличность²⁰. Циклизация времени вела к тому, что путь человека уподоблялся судь-

мимолетное звено пролетающей птицы страптивий (*Каменский Василий*. Его — моя биография великого футуриста. М., 1918, с. 134); ср. также сходные идеи в творчестве близкого к футуристам художника Чекрыгина.

¹⁷ Величковский Іван. Твори. Київ, 1972, с. 123. Кроме стихов Величковского, все остальные тексты XVII в. воспроизводятся по правилам современной орфографии ввиду разнобоя, существующего в изданиях одних и тех же авторов.

¹⁸ Игнатьев И. В. Эго-футуризм.— Засахарс Кры. Эго-футуристы, V. СПб., 1913, с. 5.

¹⁹ Разумеется, визионерство не является сугубо специфической чертой рассматриваемых систем смысла: о большинстве признаков барокко и футуризма приходится говорить как о доминантных, но отнюдь не как об исключительных.

²⁰ О циклическом времени у Хлебникова см.: Todorov Tz. Le nombre la lettre, le mot.— Poétique, 1970, N 1, p. 103.

бам мифологических персонажей (ср. следы христианского мифа в «Человеке» Маяковского и у Пастернака)²¹. Тогда же, когда в настоящем переживалось не прошлое, а будущее, циклическая модель порождала мотивы танца смерти, в которых слиты представления о бескочечко воспроизводимых и прерывистых движениях во времени²².

Идея обратимости времени воплощалась и в том, что начальные части произведений («предисловцы» в пьесах Симеона Полоцкого, прологи в поэмах Маяковского) не столько объясняли предысторию рисуемых событий, сколько подытоживали их²³.

Отражением концепций времени, выдвинутых барокко и футуризмом, необходимо считать использование в обоих стилях разных типов перевертней. Палиндромы означают обратимость времени в пространстве текста; время в липейном следовании частей произведения течет не только от начала к концу, но и в обратном порядке; тем самым его односторонность нейтрализуется, оно оказывается преодоленным. Сходные задания относительно «образов» присутствуют в программе имажинистов, которые настаивали на том, что метафорические слагаемые стихотворной структуры должны быть безразличными к ее липейному развертыванию и читаться в любой последовательности (так называемые каталог образов и машина образов)²⁴.

Подобно тому как категория времени прошивалась пространственными звучаниями, сами пространственные понятия, рассеянные в произведениях барокко и футуризма, сливались с представлениями о времени. В обеих

²¹ Характерно, что в искусстве как XVII в., так и начала XX в. заметное место занимают архетипические сюжеты и сочетания смыслов; относительно этого явления в футуристической практике см.: Панченко А. М., Смирнов И. П. Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX в.— ТОДРЛ, т. XXVII. Л., 1971.

²² Эти мотивы находим не только в футуристическом искусстве («Журавль» Хлебникова, «Беженцы» Д. Бурлюка и пр.), но и в творчестве других поэтов, начавших в период 1910-х годов (тема *marche funébre* у Ахматовой).

²³ Об аналогичных явлениях в драматургии польского барокко см.: Софронова Л. А. Некоторые проблемы поэтики польского барокко.— Советское славяноведение, 1974, № 1, с. 78.

²⁴ См. подробнее: Nilsson Nils Åke. Russian Imaginists. Stockholm, 1970, р. 5—744. Здесь же, в главе «Монтаж», Н. О. Нильссон проводит аналогии между поэзией имажинистов и киномонтажем Эйзенштейна.

моделях мира художественное пространство выступало как ориентированное. Но при этом искусство барокко приписывало элементам действительности, развертывающейся как текст, зависимость от односторонней ориентации пространства. Футуризм же, отнимая у знаковых совокупностей их отличительные свойства, приводил пространство в такое состояние, которое исключало наличие однородной преимущественной ориентации.

Так или иначе отмеченная ориентированность места действия передавалась писателями барокко и футуризма прежде всего в темах пространственных перемещений²⁵. Высокая проприетарность пространства — признак, равно присущий, с одной стороны, прозе и поэзии XVII в. и в первую очередь — авантюрным повестям, а с другой — произведениям футуристов, склонным динамизировать даже неподвижные предметы («И с каплями ливня па лысине купола скакал сумасшедший собор»²⁶). Более того, сами художники XVII и начала XX в. — это путешественники, странники или, наконец, участники турне.

Эстетика той и другой эпохи утверждает принципы асимметрии и диспропорциональности. Уже в первом футуристическом сборнике «Студия импрессионистов» Кульбин призывал отречься от пропорционального соотношения частей в искусстве: «Чем крепче спит жизнь, тем больше в ней симметрии»²⁷; «Диссонансами и тесными сочетаниями вызывается жизнь»²⁸. Смещения пропорций микро- и макрокосма влекли за собой отождествление

²⁵ В динамическом мире барокко преобладают, как известно, изогнутые траектории, тогда как литературный футуризм и родственные ему течения в живописи и архитектуре канонизировали прямую линию. В истории сознания наблюдается тесная зависимость между понятиями кривизны и смерти; простейшие примеры — изображения смерти с косой или удержанные позднее мифологическим мышлением названия смерти: «загибаться», «Загиб Иваныч» и т. п. (Лихачев Д. С. Черты первобытного примитивизма воровской речи. — Язык и мышление, III—IV. М.—Л., 1935, с. 63).

²⁶ Маяковский Владимир. Полн. собр. соч., т. 1. М., 1955, с. 48.

²⁷ Кульбин Н. И. Свободное искусство как основа жизни. Гармония и диссонанс. — В кн.: Студия импрессионистов. СПб., 1910, с. 4.

²⁸ Там же, с. 5. Ср. о стилистической антисимметрии в стихах Пастернака: Flenberg Lawrence E. The grammatical Structure of Boris Pasternak's Gamlet. — In: Slavic Poetics. Essays in Honor of Kiril Taranovsky. The Hague — Paris, 1973.

масштабов человеческого тела с масштабами вселенной²⁹ и вообще преувеличение³⁰ либо преуменьшение всевозможных физических объектов, попадавших в поле зрения литературы.

Асимметрия подчиняла себе формальные структуры текстов. Этим объясняется между прочим употребление «диссонирующих» созвучий как в поэтике барокко («внучки — веки» у Ивана Хворостинина, «отвергнуша — обругаша» у Тимофея Акундина), так и в поэтике футуризма: под знаком этого приема построены почти все стихи из сборника Шершепевича «Итак итог»³¹. Отсюда же нарушения господствующей формы в рамках одного и того же произведения, например, перебои ямбов хореями, допускающиеся Хлебниковым (и вслед за ним Заболоцким), или несовпадение границ акrostиха и границ текста у Савватия:

И зде уже акости *〈хи〉* да стала,
А мысль наша в нас еще не престала³².

Сдвинутый с устойчивого геометрического каркаса, мир теряет разделение на центр и периферию, которые меняются местами, делается поликентричным, изображается с позиций движущегося наблюдателя, способного охватить взглядом все сущее³³, а в случае отрицательных оценок

²⁹ Стремление барокко изменить пространственное соотношение человека и мира нашло своеобразный отзвук у Дж. Дооппа: «Мало назвать человека малым миром, человек не есть уменьшенная копия чего бы то ни было, за исключением бога. Человек состоит из большего числа частиц, из большего числа частей, чем мир...» (*Donne John. Poetry and Prose*. N. Y., 1967, p. 312).

³⁰ Ср. популярность больших стихотворных форм в литературной практике барокко (Мардарий Хопников, Симеон Полоцкий, Белобоцкий) и футуризма (Хлебников, Маяковский).

³¹ С историко-литературной точки зрения «диссонансные» рифмы в ранней силлабике представляют собой, видимо, позижитое наследие раешного стиха.

³² Шептаев Л. С. Стихи справщика Савватия.— ТОДРЛ, т. XXI. М.— Л., 1965, с. 14—15.

³³ Ср. пространственную организацию поэмы Белобоцкого «Пентатеугум»: «Прощайте, жильцы земные, вся под мною оставшаяся» (*Горфункель А. Х. «Пентатеугум»* Андрея Белобоцкого.— ТОДРЛ, т. XXI. Л., 1965, с. 59). О целостном взгляде на мир в поэзии славянского барокко см.: Чижевский Д. К проблеме литературного барокко у славян.— In: *Literárgnu Barok*. Bratislava, 1971, с. 15 и т. д.

превращается в замкнутое пространство³⁴, стесняющее свободные перемещения героя, который попадает тогда в «заточение всём з рая выгнаним»³⁵, в «земной загон»³⁶.

Отрицательная реальность в пространственных моделях барокко и футуризма — это не только замкнутая площадка действия, но и пространство, в котором нельзя определить направление, это мир, уподобленный лабиринту (обычай метафора поэтического барокко, ср. метафоры лабиринта у Пастернака и Боброва) или такому месту, где герой сбивается с пути («Метель» Пастернака). Познание истины ассоциируется с умением выбрать правильное направление в пространстве. В тех ситуациях, когда тексты имеют, помимо явного, еще и скрытый смысл, его расшифровка связана с переориентацией графической структуры произведений³⁷, как в акrostихах, которые сыграли жанровую роль в пору расцвета барокко³⁸, а в период футуристического движения нашли приверженцев в лице Шершепевича, Лившица и эгофутуристов³⁹.

Стилистические нормы барокко и футуризма разграничивают художественную и практическую речь с помощью пространственного упорядочения синтаксических, морфологических либо звуковых единиц (инверсии, метатезы, апаграммы)⁴⁰. Создатели обеих эстетических систем час-

³⁴ И, наоборот, пейтральный и положительный типы пространства характеризуются признаком бесконечности. Ср. неотмеченность пространственных границ в стихах Кариона Истомина: «По широте ли ум где понесется — // конца и края нигде доберется» (Русская спилабическая поэзия XVII—XVIII вв., с. 211). Идея ориентированной бесконечности в архитектуре барокко, как известно, нашла выражение в пластических формах, воспроизводящих форму раковины.

³⁵ Великовский Иван. Твори, с. 54.

³⁶ Маяковский Владимир. Полн. собр. соч., т. 1, с. 250.

³⁷ В архитектуре барокко этому соответствуют мотивы прикрытия: Вельфлин Г. Ренессанс и барокко, с. 26.

³⁸ Панченко А. М. Несколько замечаний о генеологии книжной поэзии XVII века.— ТОДРЛ, т. XXVII. Л., 1972.

³⁹ О футуристическом отношении к акrostику см.: Шершепевич Вадим. Футуризм без маски. М., 1913, с. 65—66.

⁴⁰ «Живописцы буделяне любят пользоваться частями тел, разрезами, а буделяне речетворцы — разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями...» (Крученых А., Хлебников В. Слово как таковое. Б. м., б. г., с. 12). Ср. также развитую Крученых теорию «сдвиги»: Крученых А. Сдвигология русского стиха. М., 1922. Об использовании «сдвига» поэтами ОБЕРИУ см.: Bjorling F. Stolbcy by Nicolaj Zabolockij. Analyses. Stockholm, 1973, p. 15.

то рассматривали процесс порождения текста как перестановку заданных элементов (любопытны свидетельства об обращении Есенина к комбинаторной поэтике; ср. технику коллажа в изобразительном искусстве). Судя по «Многоприменительному виршу» Величковского и «Квадрату квадратов» Игоря Северянина, семантическое развитие стихотворений могло представлять собой простое варьирование порядка слов, входящих в начальную часть произведения.

Понятие причинности обрело в барокко и футуризме ту же внутреннюю антиподичность, что и уже рассмотренные категории сознания. Барокко сформировало такую картину бытия, все звенья которой, будучи знаками, выступали как передатчики действия, чья причина терялась в бесконечной перспективе. Мысли знаки в роли физических объектов, футуризм представлял их как своего рода «причины в себе». Между тем общим свойством этих моделей была ликвидация рубежа, разделяющего причинную и следственную области — смешение действий и их результатов. И там и здесь события принимали вид либо сугубо случайных, когда следствие поглощало собственную причину, либо сугубо необходимых (при обратном процессе), либо, наконец, случайных и необходимых в одно и то же время.

Культура XVII — начала XVIII в. абсолютизировала случай в столь показательных для этого времени коллекциях редкостей и энциклопедиях чудес вроде «Великого зерцала». Высшее существо для отдельных представителей барокко — это бог-свидетель, а не бог — участник мирских событий⁴¹ (ср. тему недееспособного бога в стихах Маяковского). Неспроста Аввакум усмотрел в суждениях увершавшего его Симеона Полоцкого мысль о том, что Христос «царствует несовершенно»⁴².

Не меньшая приверженность к категории случайного прослеживается в футуристическом искусстве. Редактируя в 1920-х годах предреволюционные произведения и при этом, естественно, осознавая их как единое целое, Пастер-

⁴¹ О превращении судьбы человека в его личную судьбу в русской прозе XVII в. см.: Лихачев Д. С. Семнадцатый век в русской литературе. — В кн.: XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969, с. 307.

⁴² Майков Л. Н. Очерки из истории русской литературы XVII и XVIII столетий. СПб., 1889, с. 26.

пак провозгласил случайность главной движущей силой творчества: «И чем случайней, тем вернее // Слагаются стихи навзрыд»⁴³. Игорь Северянин видел в поэтических текстах паборы лексических диковинок: «И что ни слово — то сюрприз»⁴⁴. На непредсказуемых фонологических сочетаниях, ломающих законы естественного языка, основывалась «заумь» Крученых, согласно которому источник транснациональной речи — это «паобумное (аналогичное, случайное, творческий прорыв, механическое соединение слов: оговорки, опечатки, ляпсусы...)»⁴⁵.

Столь же широко в обеих системах были распространены и прямо противоположные убеждения. В теоретических построениях Хлебникова факультативным связям графических и семантических элементов слова были предоставлены права необходимых зависимостей. Хлебников извлекал из слов, не совместимых по значениям, общий смысл, носителями которого он объявлял начальные графемы (например, «М», по его мнению, начинает «имена самых малых членов нескольких многообразий»)⁴⁶. Из этих букв — квазисемантических множителей — Хлебников памеревался составить алфавит новой семиотической системы — сверхъязыка. Аналогично этому он выводил числовые законы истории из случайных совпадений интервалов, разделявших исторические события. История лишена вероятностных характеристик в понимании Хлебникова точно так же, как она была лишена их в восприятии многих представителей барокко. Торжественное красноречие Фео-

⁴³ Пастернак Борис. Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1965, с. 65. Подробнее см. в этой связи: Смирнов И. П. Причинно-следственные структуры поэтических произведений.— В кн.: Исследования по поэтике и стилистике. Л., 1972, с. 225 и след. Ср. проповедь стихийности в поэзии Каменского:

Ведь все равно — сколь пи проси я —
Судьба случайности верна.
Кругом мой дом —
Моя Россия —
Моя стихийная страна.

(Каменский Василий. Девушки босиком. Тифлис, 1917, с. 100).

⁴⁴ Северянин Игорь. Громокипящий кубок. М., 1913, с. 120.

⁴⁵ Крученых А. Апокалипсис в русской литературе. М., 1923, с. 46.

⁴⁶ Хлебников В. Собр. произведений, т. 5, л/д 33, с. 203. «Первый звук,— писал Хлебников,— в отличие от других, есть проволока, русло токов судьбы» (Футурсты. Первый журнал русских футуристов, М., 1914, № 1—2, с. 80).

фана Прокоповича внушало слушателям, что победа Петра I — Самсона — над «свейским львом» — этоineизбежность, потому что дата сражения пала на день св. Самсона⁴⁷. Никакие побочные воздействия па ход причинного следования не допускались Симеоном Полоцким, утверждавшим:

Какови бо в начале сущии бывают,
Тако прочии жити весма подражают⁴⁸.

Сходная концепция реальности возникает не только в тех случаях, когда между началом и концом каузальной цепи устанавливается взаимно-однозначное соответствие⁴⁹, но и тогда, когда описываемый факт не мотивируется или получает нулевую мотивировку, как у раннего Маяковского: «Но вот неизвестно зачем и откуда па Перу наперли судьи»⁵⁰; «... где-то в буре-мире взяли и выдумали войну»⁵¹.

Слияние случайного и закономерного воплощается в игровых ситуациях⁵². В уже цитированной поэме Белобоцкого, как и в произведениях других писателей барокко, жизнь сопоставлена с шахматной партией: «Шахом пебо хощеш взяти, мат ти скоро в аде будет»⁵³. Спустя более двух столетий подобный мотив поражения человека в жизненной игре воссоздаст Пастернак в ранней редакции «Марбурга»⁵⁴. Игра была не только предметом изображения в стихах Пастернака, Асеева, Маяковского, в совместно написанной Хлебниковым и Крученых поэме «Игра в аду», но и служила моделью для организации карнавализован-

⁴⁷ Прокопович Феофан. Сочинения. М.—Л., 1961, с. 36.

⁴⁸ Русская силлабическая поэма XVII—XVIII вв., с. 140.

⁴⁹ Ср. тему судьбы в памятниках XVII в., где личная судьба — результат изначальной вины, тяготеющей над всем человеческим родом (например, «Повесть о Горе Злачести»).

⁵⁰ Маяковский Владимир. Полп. собр. соч., т. 1, с. 76.

⁵¹ Там же, с. 72.

⁵² Лотман Ю. М. Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем». — Труды по знаковым системам, вып. 7. Тарту, 1967, с. 135. Там же (с. 136 и след.) см. о мотивах игры у Пастернака.

⁵³ Горфунекль А. Х. «Пентатеугум» Андрея Белобоцкого, с. 51. Об игровых моделях в поэзии европейского литературного барокко см.: Warnke Erank J. Versions of Baroque. European Literature in the Seventeenth Century. New Haven — London, 1972, p. 90 и след.

⁵⁴ Ср. тему шахматной игры в прозе XX в. (Ст. Цвейг и др.).

пого литературного быта футуристов. Игровое начало было запечатлено в области выразительных средств барокко и футуризма в разнообразных парушениях логики здравого смысла. Эти нарушения особенно наглядно демонстрируют получившие повсеместное хождение в той и другой системах пародии, бурлески, каламбуры и нарочитые алогизмы, типа псевдодизъюнкций, с помощью которых построена раешная повесть XVII в. «О Фоме и Ереме» («Ерема был крив, а Фома с бельмом»)⁵⁵, или псевдоконъюнкций, которые находим в стихотворении Маяковского «Себе, любимому, посвящает эти строки автор» («Если б был и маленький, как Великий океан...»)⁵⁶.

Уравнивание мира с книгой, театром, живописным по-лотном, столь обычное для поэтики барокко и вновь ставшее актуальным для футуристов, лишний раз свидетельствует об усвоенном обеими системами неразличении искусственных и естественных фактов.

Вернувшись к представлению о мире-книге⁵⁷, футуристы увидели в алфавите модель универсума. Маяковский возродил барочную традицию азбучного жапра, отброшенного пародиями на периферию литературы. В метафорическом преломлении алфавит был осмыслен как основа различных упорядоченностей в стихотворении Константина Олимпова «Буква Маришетти»: «Я, Алфавит, мои поэзы — буквы. И люди — мои буквы»⁵⁸. Метафора мир-театр обнаруживается и у Пастернака, и в поэме Маяковского «Война и мир», и в стихах Игоря Северянина («Я трагедию жизни превращу в грёзофарс»)⁵⁹, который, не подозревая этого, повторил в обратной трактовке мотив Белобоцкого: «Потешные комедии, с творцами и зрителями, // Век пре-

⁵⁵ Демократическая поэзия XVII века. М.—Л., 1962, с. 135.

⁵⁶ Маяковский Владимир. Поли. собр. соч., т. 1, с. 126.

⁵⁷ Уподобление мира книге в поэзии барокко вслед за Э. Р. Курциусом рассмотрено А. М. Панченко в его книге «Русская стихотворная культура XVII века» (с. 173 и след.). Здесь же, с. 179 — литература вопроса. О судьбах этой метафоры в творчестве Маяковского и Хлебникова см.: Панченко А. М., Смирнов И. П. Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX века, с. 46 и след.

⁵⁸ Второй сборник Центрифуги. М., 1916, стлб. 29.

⁵⁹ Северянин Игорь. Апанаы в шампанском. Поэзии. М., 1915, с. 7. Отывчивость футуристов к развернутой Евреиновым теории театрализации жизни подтверждает Каменский в «Книге о Евреинове» (Пг., 1917, с. 40—41).

менил в трагедию, вся днесь лежат под ногами»⁶⁰. Эти отождествления, будучи средством для создания поэтических метафор, имели и более существенные последствия в культурной жизни двух эпох: творцы знаковых цепостей осознавали себя в роли устроителей бытия, активизировали диадическую и агитационную функции искусства, нередко сообщали ему характер словесной магии. Сопоставление мира с результатами творчества — книгой, спектаклем, картиной — открывало возможность уравнять либо творца вселепленной с художником, к чему склонялась барочная мысль, либо художника — с основателем мира и человеческого рода, как в XX в.⁶¹, и перерастало в уверенность, что владение словом или другой знаковой системой дает право на управление событиями. В XVII в. эта вера укрепила Симеона Полоцкого в мысли об его апостольском предназначении; в начале нашего столетия она вызвала у Хлебникова убеждение, что он — «Председатель земного шара», привела Маяковского к образу тринадцатого апостола, заставила Крученых заявить: «Художник торжествует. Мир, созданный им, восторжествовал над человеческим»⁶².

Подмена вещей знаками заставляла писателей барокко считать материальное бытие иллюзорным (жизнь есть сон⁶³; «мир сей... лежит в прелести»)⁶⁴, тогда как футуристы скорее были предрасположены к материализации иллюзий (ср. хотя бы сцену пожара в «Облаке в штанах»). Однако, преобразуя естественную среду в семиотическую или совершая

⁶⁰ Горфунекль А. Х. «Пентатеугум» Андрея Белобоцкого, с. 64.

⁶¹ В стихотворении, посвященном Мейерхольдам, Пастернак писал:

Так играл пред землей молодою
Одаренный один режиссер,
Что носился как дух над водою
И ребро сокрушенное тер.
И, протискавшись в мир из-за дисков
Наобум размещенных светил,
За дрожащую руку артистку
На дебют роковой выводил.

Пастернак Борис. Стихотворения и поэмы, с. 202).

⁶² Крученых А. Возрощем. Пг., б. г., с. 9.

⁶³ Ср. ту роль, которую отводила сповидениям поэтика сюрреализма: в «текстах» сновидений операции над означаемым совершаются на основе сходства (различия) означающих.

⁶⁴ Стихотворение Симеона Полоцкого «Глас народа» цит. по: Майков Л. Н. Очерки из истории русской литературы XVII и XVIII столетий, с. 119.

обратную трансформацию, барокко и футуризм были сходны в том, что проявляли равное внимание к превращениям одних состояний бытия в противоположные⁶⁵. Суть физического тела — в его способности к метаморфозам, которые обнаруживают другую форму этого тела, внутреннее во внешнем⁶⁶, изящку материального мира, «обратности космоса», по выражению Д. Бурлюка⁶⁷.

В социофизическом окружении не остается таких областей, которые были бы запретны для искусства («антиэстетизм» барокко и футуризма). Назначение поэта — в том, чтобы открыть истинную форму вещей, ибо «многие вещи скрыты паоборот»⁶⁸, чтобы освободить имплицитный смысл предмета, не равного самому себе.

Членение стихотворного текста часто напоминает строение загадки: за произвольным иносказанием, иногда принимающим вид вопроса⁶⁹, следует расшифровка подразумевавшихся значений. Ср. стихи Симеона Полоцкого и Хлебникова:

Граду летъ человека есть уподобити,
В нем же царю пебесну угодно есть жити⁷⁰.

Ветер — пение
Кого и о чём?
Нетерпение
Мечь быть мячом⁷¹.

⁶⁵ Теме метаморфоз в барокко посвящено специальное исследование: *Rousset J. La littérature de l'age baroque en France. Circe et le Paon*. Paris, 1954.

⁶⁶ Русская живопись именно в XVII в. овладела миметическими приемами при передаче внутреннего пространства помещений (*Печасев В. И. Нутровые палаты в русской живописи XVII в.* — В кн.: *Русское искусство XVII века*. Л., «Akademia», 1929).

⁶⁷ *Бурлюк Давид. Биография и стихи. К 25-летию художественно-литературной деятельности*. Нью-Йорк, 1924, с. 35.

⁶⁸ *Маяковский Владимир. Поли. собр. соч., т. 1, с. 158.*

⁶⁹ «Загадка — концептуально всегда вопрос вне зависимости от того, является ли она вопросительной конструкцией в синтаксическом отношении или нет» (*Köngäs Maranda Elli. Theory and Practice of Riddle Analysis.—In: Toward New Perspectives in Folklore*. Austin — London, 1972, p. 54).

⁷⁰ Русская силлабическая поэзия XVII—XVIII вв., с. 163. В семантическом отношении метафора Симеона Полоцкого характерна и для средневековой словесности. Ср. метафору человек-город у Маяковского.

⁷¹ *Хлебников В. Собр. произведений, т. 3, с. 26.*

Изнейтрализации антиподии вещи — знаки могли логически вытекать два вывода, использованные в поэтике барокко и футуризма. Знак воспринимался либо как многозначный (ср., с одной стороны, учение барокко о четырех основных смыслах всякого слова, а с другой — полисемантичность футуристической «зауми»), либо ставился во взаимно-однозначное соответствие с обозначаемым объектом. В философии русского барокко это было теоретически обосновано классификацией «образов» (знаков), проведенной Феофаном Прокоповичем: «Образ можно понимать или в собственном и тесном смысле, или в широком и несобственном. В широком и несобственном смысле за образ берется всякий знак, всякое показание предмета, хотя бы оно не имело никакого сходства с самим предметом; например, оставленные следы воинского стапа мы можем называть образом стапа. В тесном же и собственном смысле образ есть то, что имеет некоторое подобие, как бы некоторый вид предмета»⁷².

Иконическое прочтение словесного знака отозвалось в поэтике барокко и футуризма в том, что наблюдаемая (или акустическая) форма знака была включена в контекст литературных значений (распространенность звукоподражаний, фигурных стихов, стихотворных подписей к рисункам (эмблемам)⁷³, в которых слова становятся эквивалентом живописного изображения, и т. п.). Недаром Симеон Полоцкий в челобитной царю возводил «икон святых писание» в степень государственно важного деяния⁷⁴, а Маяковский, Каменский, Д. Бурлюк и др. сочетали профессии поэтов и живописцев⁷⁵. В этом отношении сходство барокко и футуризма столь глубоко, что принимает иногда неожиданные черты: так, Н. О. Нильссон зарегистрировал возобновление традиций геральдической поэзии XVII в. у

⁷² Цит. по: Самарин Ю. Ф. Сочинения, т. 5. М., 1880, с. 93.

⁷³ Объединение словесного и живописного текстов могло обретать у футуристов различное выражение: ср. подписи к плакатам у Маяковского, и альбом аппликаций Крученых, в котором, по словам автора, «заумный язык... подает руку заумной живописи» (Крученых А. Вселенская война. Б. Пг., 1916).

⁷⁴ Майков Л. И. Симеон Полоцкий о русском иконописании. СПб., 1889.

⁷⁵ Воздействие изобразительного искусства на поэзию русских футуристов исследовано в статье Н. И. Харджиева «Маяковский и живопись» (Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970).

Маяковского и Хлебникова («Труба Гульмуллы»):

Косматый лев, с глазами вашего знакомого,
Кривым мечом
Кому-то угрожал — заката сторож,
И солнце переезревшей девой
(Верно, сладко любит варенье)
Ласково закатилось па львиное плечо.
Среди зеленых изразцов,
Среди зеленых изразцов⁷⁶.

Осмысление знака и предмета обозначения как сходных по форме повлекло за собой характерное для барокко и футуризма отрижение естественно-языковой омонимии. Слова, близко либо одинаково звучавшие, полагались тавтологичными, чем обусловлено пристрастие художников обоих веков к «поэтическим этимологиям» типа тех, к которым прибегали Симеон Погоцкий («Плутон.... плут он») или Асеев («стекало в стекольнях»)⁷⁷. Переосмысленным смыслам была отведена роль прямых лексических значений (реализация метафоры).

Вместе с отрицанием омонимии происходит и разрыв синонимических цепей языка. Они были лишены общих семантических звеньев ввиду тех тенденций барокко и футуризма, в силу которых между множеством знаковых элементов и множеством физических объектов утверждалось взаимно-однозначное отношение. Лексические единицы, расходившиеся в плане выражения, но родственные по смыслу, были сбалансированы па одном ценностно-стилистическом уровне. Это послужило источником смешения лексических стилей, которые были истолкованы не в качестве различных по назначению емкостей для хранения одних и тех же смыслов, по как однотипное поле⁷⁸. Отсюда же та избыточность стиля, которая заметна в барочных перифразах и плеоназмах футуристов, по-

⁷⁶ Nilsson Nils Ake. Russian Heraldic Virši from the 17 Century. Stockholm, 1964, p. 16—17.

⁷⁷ О «поэтических этимологиях» футуристов см.: Якобсон Р. Новейшая русская поэзия, с. 45; Винокур Г. О. Культура языка. Очерки лингвистической технологии. М., 1925, с. 194—195.

⁷⁸ Один из многочисленных примеров — пемотивированное вторжение церковнославянства у Хлебникова: «Края пепного стакана широки и облы,— О не хотите ли, сфинксы, кусочка воблы?» (Хлебников В. Собр. произведений, т. 4, с. 223).

добых плеоназму Хлебникова: «И кони скажут говорливо»⁷⁹.

Мы остановились сравнительно подробно на тех стилистических результатах, которые следуют из иконического подхода к словесному знаку в системах барокко и футуризма. Противоположная тенденция, согласно которой один и тот же знак мог отправлять сразу к нескольким явлениям, также была многообразно реализована в поэзии XVII и начала XX в. Этим, в частности, вызывались субъективные перемещения обозначаемых предметов из одних семантических гнезд в другие, что воспринималось как «темпота» и «непонятность» стиля барокко и футуризма. Возможность произвольного связывания вещей превращала картину мира в сугубо однородную. Представители барокко и футуризма уничтожили различие целого и части. При этом деталь репрезентативно замещала целое (ср. приведенное в сноске 3 наблюдение В. Б. Шкловского) или поглощалась целым. С последним обстоятельством правомерно соотнести ансамблевое построение текстов барокко и футуризма — алфавитная организация разнородных частей в «Вертограде многоцветном» Симеона Погоцкого, жанровый статус коллективных сборников в период футуристического движения⁸⁰. Не исключено, что этот же стимул входил в ряд причин, которыми объясняются корпоративные веяния в культуре XVII и начала XX в., поощрившей создание литературных школ и тесных писательских товариществ. Однородный мир делался принципиально доступным для редукции; он мог быть описан с помощью конечного набора правил, как это предусматривали методы художественного и научного творчества эпохи барокко (по Декарту, «большое количество правил часто обусловливается невежеством учёных»⁸¹); он мог быть сведен к незначительному числу простейших геометрических фигур, как думали кубисты; он мог быть передан языком, избавленным от знаков препинания и развитой грамматики (футуристические инструкции советовали поэтам обращаться к ипфиритивным формам глаголов).

⁷⁹ Хлебников В. Собр. произведений, т. 2, с. 34.

⁸⁰ Pomorska K. Russian Formalism and its Poetic Ambiance. The Hague — Paris, 1968, p. 83 и след.

⁸¹ Декарт Рен. Избранные произведения. М., 1950, с. 162.

Для текстов барокко и футуризма обычны вводимые прямо в корпус литературного произведения указания на то, как оно построено. Истинность художественного сообщения должна была удостоверяться не указанием на объекты коммуникации, слившиеся с самим сообщением, по истинности кода, с помощью которого оно организовано⁸². Иными словами, допускались только такие способы литературной коммуникации, которые демонстрировали изощренность писательских навыков, технический артистизм автора. Впрочем, типы тех кодов, которым следовали художники барокко и футуризма, были разными. В свете говорившего выше о специфике семиотических предпосылок барокко и футуризма понятно, почему в литературе XVII в. код художественного сообщения был осознан как заранее данный автору, совершенствующему, по не реорганизующему полностью норму кодификации, что нашло отражение в нормативности барочных риторик и поэтик, а в начале нашего столетия — как код, утверждаемый самим писателем.

Рассекречивание кода велось с помощью различных средств. Величковский, например, предварял некоторые стихи описанием их формальной структуры. Д. Бурлюк графически выделял в стихах повторяющиеся звучания (ср. графическую отмеченность апаграмм в поэзии барокко), а также «лейтслова», т. е. элементы глубинных семантических структур, к которым мог быть свернут текст. Читатели, таким образом, знакомились не только с литературным текстом, но и с процессом его производства⁸³. По убеждению Пастернака, «лучшие произведения мира, повествуя

⁸² См. также: Чернов И. Опыт типологической интерпретации барокко.— Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1973, с. 100—103. Ср. параллель, проведенную между теориями барокко и русского формализма: «Темы, идеи, образы могли быть известны, от них не требовалась повизана, оригинальность. Они представляли как бы постоянный, известный всем поэтам набор, которым они пользовались... Такой подход к литературному произведению сопоставим с тем, который представлена в работах русских формалистов» (Софронова Л. Проблемы польского барокко.— Советское славяноведение, 1969, № 6, с. 75).

⁸³ Ср. ориентацию на код в живописи XX в., откуда: появление позакрашенной плоскости полотна, напесение жидкого красочного слоя на проступающие из-под него липши предварительно паброска, популярность темы «художник и его модель», демонстрирующей самый процесс изображения, и т. п.

о паразличиях, на самом деле рассказывают о своем рождении»⁸⁴.

Код переходил из разряда умопостигаемых в разряд непосредственно наблюдаемых данностей. Снятие различий между сообщением и средой могло, таким образом, подчинить усвоение текста схеме стимул — реакция, лишенной каких бы то ни было последующих звеньев. Поэтому литературное произведение получало черты апеллятивного сообщения, требующего от адресатов немедленного отклика: барокко капонизировало жанр просьб-посланий и проповедей, футуризм — агитационное искусство. Слово было оружием: эту метафору находим не только в известных стихах Маяковского, но и в недавно открытых поэтических «эпистолях» так называемой приказной школы (Петр Самсонов):

Штурмовать языком яко конем на мы поучашься,
Крепко же и сами сопротив вас стати утверждаемся⁸⁵.

Адресат литературной коммуникации моделировался как ее непосредственный участник: словесная ткань стихов была диалогизирована⁸⁶, произнесена риторическими оборотами; поэтической речи предназначалось кратчайшим путем вовлекать слушателя в коммуникативный процесс⁸⁷. Мысль об исключительных правах, данных творцу

⁸⁴ Пастернак Борис. Охранная грамота. Л., 1931, с. 57.

⁸⁵ Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII века (Приложение), с. 265.

⁸⁶ Согласно М. В. Папову, стихи Маяковского «...представляют собой поэтический монолог, созданный средствами бытовой диалогической речи» (Папов М. В. Стилистика.— В кн.: Русский язык и советское общество. Проспект. Алма-Ата, 1962, с. 105). Ср. проникновение «чужого» (объектного) слова в авторскую речь у Хлебникова:

Народ отчаялся, Заплакала душа.
И бросил спон ржапой о землю.
В Киргизию пошел с жапой,
Нашеву самолета впемля.

(Хлебников В. Собр. произведений, т. 3, с. 199).

⁸⁷ Непрямая коммуникация казалась футурристам отрицательным явлением; ср. чрезвычайно недоброжелательное отношение Д. Бурлюка к художественной критике: «...только в рядах искренних зрителей возможно искать поддержку и сочувствие» (Бурлюк Дав. Галдящие «бенуя» и новое русское национальное искусство. СПб., 1913, с. 13).

заковых ценностей, позволяла поэту барокко быть собеседником бога и сильных мира сего, а поэту-футуристу — собеседником и учителем человечества (Маяковский, Хлебников). В заключение остается сказать о том, как искусство барокко и футуризма понимало человека в его персональном, социальном и родовом проявлениях.

Не должно удивлять, что в ту и другую эпохи (но, конечно же, не только в эти эпохи) смысл человека мог быть сведен к смыслу его имени, личного знака. По словам Сильвестра Медведева, обращенным к царевне Софье, «лично Софии выпу мудрой жити, // Да вещь с именем точна может быти»⁸⁸. Мотивация связи между именем и его владельцем — одна из версий такого подхода к человеку, при котором содержание личности совпадает с формой, в какой она выражает себя. Если же этого совпадения нет — значит человек скрывает свой подлинный облик под маской. Симеон Полоцкий сетовал на то, что «Художничее дело во чести хранится, //А лице естественно не честно творится»⁸⁹. Герой трагедии «Владимир Маяковский» был изображен «в домино и в маске темноты»⁹⁰.

В любой маске многообразие психических признаков личности сгущается в каком-либо господствующем показателе: маска предполагает фиксированность поведения — заставляет человека играть роль. Иначе: в маске индивидуальное подавлено социальным. Растворение личного начала в социальном бытии отражалось поэтами барокко (Симеон Полоцкий и др.) и футуризма (Маяковский) в мотивах вины и покаяния человека перед миром, так как покаяние приобщает «я» к «не-я», разрушает суверенность внутренней жизни. Овнешненный человек делал интимную жизнь публичным достоянием и как бы размыкал свои контуры («я для меня мало»)⁹¹, т. е. пребывал в экстати-

⁸⁸ Русская силлабическая поэзия XVII—XVIII вв., с. 193.

⁸⁹ Полоцкий Симеон. Избранные сочинения. М.—Л., 1953, с. 21.

⁹⁰ Маяковский Владимир. Полн. собр. соч., т. 1, с. 159. Ср. другие маски в стихах Маяковского: *commedia dell arte* «рот один без глаз, без затылка» (там же, с. 84); «tronул губу, а у меня из-под губы — клык» (там же, с. 88); «в лысице — тот — это большой, посатый плачет армянский анекдот» (там же, с. 98); «облысевшую голову разрисует... в рога или в сияние» (там же, с. 116); «...в ужасе стрелки волос подымался на лысом времени» (там же, с. 163).

⁹¹ Маяковский Владимир. Полн. собр. соч., т. 1, с. 179. Такие особенности художественной речи Маяковского, как преодоление

ческих состояниях: он отваживался на неслыханные просьбы, как Величковский, звавший Магдалину уступить ему место у ног Христа; он предрекал близкий конец мира, как Белобоцкий, или, подобно герою Маяковского, направлялся на штурм солнца.

В то время как психическая жизнь подвергалась экстериоризации, значимым в социальном существовании человека становилось то, что было воспринято как индивидуальное отклонение от нормы. Социальный факт обладал смыслом, если имел другую форму по сравнению с остальными слагаемыми этого ряда. Разумеется, русская литература XVII в. с ее «умеренностью» вовсе не оправдывала индивидуализм, если не считать редких памятников. Это, однако, не помешало Симеону Полоцкому описать в «Вертограде многоцветном» разнообразные виды поведения, колеблющего социальную стабильность, и обратиться в «Комидии притчи о блуднем сыне» к сюжету о сыновьях непослушания так же, как это сделали авторы повестей «О Савве Грудыне» и «О Горе Злочастии». Вместе с тем человек в литературе барокко — это не отчужденный человек в современном смысле. Скорее, наоборот, сама социальная норма отчуждена от ее носителей, безусловна. Пропора — прообраз социального мироустройства:

Чрез лето пчелы тощо работают,
сладкий из цветов мед людем собирают;
Аще не хощет кая работати,
пе дадут в рои своем пребывати:
Огрызаше криле, вон ю извергают,—
гражданом мира образ проявляют... ⁹²

синтаксиса за счет семантики (*Винокур Г. Маяковский — поэт языка. М., 1943, с. 77*), синтаксическая компрессия, изученная еще Б. Арватовым (*Арватов Б. Социологическая поэтика. М., 1928, с. 101 и след.*), звуковая редукция (ср.: «барабей» в «150 000 000») и некоторые другие совпадают с признаками внутренней речи (по Л. С. Выготскому). Стилистику Маяковского, стало быть, определяет легализация внутренней речи, с чем перекликается и тот факт, что его поэзия отправляет нас к темам, в наибольшей степени подвергающимся социальному табуированию (бунт, телесная любовь, обличение общества), т. е. к семантике, относящейся к ведению внутренней речи. Ср. аналогичные суждения Ежи Фарипо о Цветаевой: *Фарипо Ежи. Некоторые вопросы теории поэтического языка. (Язык как моделирующая система. Поэтический язык Цветаевой). — In: Semiotyka i struktura tekstu. Wrocław — Warszawa — Kraków — Gdańsk, 1973, s. 161.*

⁹² *Полоцкий Симеон. Избранные сочинения, с. 15.*

Натураллистическое понимание социальных структур сменилось в статьях и стихах футуристов отождествлением природного с индивидуальным: Шествуя по лестнице Культуры, человек старался вытравить в себе все ему присущее, Природное... Он не развивал своего «Я». Если в эпоху барокко социальный обычай отчуждался от человека, то футуристами отчуждение было превращено в естественную норму общежития⁹³. Преобразование социальных отношений мыслилось Хлебниковым как раскол поколений, который узаконил бы государство непризнанной обществом молодежи. Социальная позиция лирического субъекта для всей футуристической поэзии — это позиция общества (например, «Облако в штанах», «Вот так я сделался собакой» Маяковского, «Гопимый — кем, почем я знаю?» Хлебникова, «Пиры» Пастернака; ср. тему сумасшествия в футуристическом искусстве и маски великих безумцев западноевропейского барокко — Дон-Кихота и Гамлета — в стихах Маяковского и Пастернака).

Мотивы социального отчуждения, проектируясь на художественную речь, подчинили ее строй теории «самовнутреннего слова». Речь отрывалась от референтов, замыкалась в себе, переставала служить средством социальной связи, что парадоксальным образом расходилось с теми pragmatischen задачами, которые преследовала поэзия футуристов.

В искусстве русского барокко не существовало столь крайних форм «отчужденной» речи. Но и там излюбленным было слово, намекающее на обстоятельства, известные кругу посвященных, — учепое, экзотическое и аллюзивное слово⁹⁴. В качестве многозначного оно могло толковаться таким образом, что его референтное значение оказывалось лишь маской истинных смыслов. Короче, оно тяготело к превращению в знак, независящий от предмета обозначения, т. е. в собственное имя, и тем самым сочетало в себе противоречивые тенденции (ср. выше о моти-

⁹³ Игнатьев И. В. Эго-футуризм, с. 2. Ср.: «...Душа влечется в примитив» (Северягин Игорь. Громокипящий кубок, с. 126) и другие аналогичные примеры в поэзии Хлебникова, Каменского, Асеева.

⁹⁴ О связи между социальным отчуждением и аллюзивным словом, производящим «эффект утаенной информации», см.: Kugel J. L. The Techniques of Strangeness in Symbolist Poetry. New Haven — London, 1971, p. 44 и след.

вации связи имя — человек в поэзии барокко). Не случайно, что одно из стихотворений Величковского представляет собой перечень семидесяти двух собственных имен, а в теории Крученых собственное имя названо материалом «зауми» (ср. использование имен в «Облаке в штанах» или в стихотворении Хлебникова «Усадьба почью, чингисхань»!)⁹⁵.

Человек барокко и футуризма, терявший индивидуальный облик под ролевой маской и, в свою очередь, уклонявшийся от твердой роли в социальной жизни, находил себя как человек родовой⁹⁶. Для Хлебникова:

...Человек
Тоже двурукое государство
Шариков кровяных и тоже соборен⁹⁷.

В XVII в. всечеловек пытался основать мировую религию. Феофан Прокопович, отвергая как несвоевременный проект богословов из Сорбонны о слиянии восточной и западной церквей, все же называл такое намерение «достохвальным»⁹⁸. Поэты барокко обсуждали тему первородного греха, за который должен расплачиваться каждый житель земли. Один из самых ожесточенных споров XVII в.— спор о пресуществлении святых даров — разгорелся вокруг таинства евхаристии, которое символизирует пребытие человека к родовому телу. Список близких фактов было бы легко продлить, но ценнее упомянуть о том что мировоззрение XVII в. и здесь не избежало парадоксов, о которых свидетельствует, в частности, старание старообрядцев удержать патриотические традиции.

Всечеловек XX в., конструировавший универсальный язык, тем самым возрождал идею «*lingua Adamica*», своюственную барокко. По словам Крученых, «художник уви-

⁹⁵ Интересный анализ хлебниковского подхода к собственному имени предпринят в ст.: Дуганов Р. В. Краткое «искусство поэзии» Хлебникова.— Известия АН СССР. Серия литературы и языка, 1974, т. 33, № 5.

⁹⁶ По замечанию Д. С. Лихачева, в русской литературе XVII в. «человек живоискусится в своих связях... с другими людьми, вступает с пими в «ансамблевые группы» (Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков. Л., 1973, с. 206).

⁹⁷ Хлебников В. Собр. произведений, т. 3, с. 20.

⁹⁸ Пекарский П. Наука и литература в России при Петре великом, т. 1. СПб., 1862, с. 41.

дел мир по-новому и, как Адам, дает всему свои имена»⁹⁹. Речь, состоящая из новых имен, в соответствии с Хлебниковым, должна была отвечать социально-уравнительным целям: «... заумный язык есть грядущий мировой язык в зародыше. Только он может соединить людей»¹⁰⁰. Однако сырьем для вселенских средств коммуникации в словотворчестве Хлебникова выступал родной язык. Как и барокко, художественная система футуризма испытывала колебания, толкавшие ее то к эстетической замкнутости, то к идеи о пивелировке национальных коллективов. Для братьев Бурлюков «...путь искусства — через национализацию к космополитизму»¹⁰¹.

Смешение категорий национального и интернационального было подтверждено в стилистике футуризма обращением поэтов этого лагеря к макароническим стихам (Маяковский), традиция которых берет начало в веке барокко (на русской почве — Симеон Погоцкий¹⁰²; ср. русско-латинский билигвизм Стефана Яворского). Впрочем, появление макаронических форм в стихотворной культуре барокко было связано с тем, что эстетическое сознание XVII в. уравнивало различные естественные языки в их отношении к универсальному слову, творящему и организующему мир. Вразрез с этим футуристы использовали макаронический стиль, превращая национальный язык в универсальный (любопытно, что иноязычные вкрапления в «Баше» Маяковского напоминают по звучанию русские обороты речи). Как и во всех перечисленных выше случаях, это родство двух систем было родством противоположностей. Если прибегнуть к принципу барочного «остроумия», то можно сказать, что выросшая из парадокса эстетика барокко не потеряла этого качества и тогда, когда нашла продолжение в истории.

⁹⁹ Крученых А. Апокалипсис в русской литературе, с. 43. Ср. «адамизм» акмеистов; ср. также установку поэтов ОБЕРИУ смотреть «на предмет голыми глазами» (манифест ОБЕРИУ цит. по: Milner-Gualbert R. R. «Left Art» in Leningrad: the OBERIU Declaration. Oxford — Slavonic Papers. New Series. Vol. III. Oxford, 1970, p. 70).

¹⁰⁰ Хлебников В. Собр. произведение, т. 5, с. 236.

¹⁰¹ Футурсты. Первый журнал русских футурристов. М., 1914, № 1—2, с. 84.

¹⁰² Морозов А. Основные задачи изучения славянского барокко. — Советское славяноведение, 1971, № 4, с. 64.

В заключение следует подчеркнуть, что многие мотивы и стилистические приемы, которые обнаруживаются в текстах барокко и начала XX в., встречаются также и в других художественных системах. Например, метафора «мир-книга» была распространена и в эпоху средневековья. Специфическими для барокко и футуризма (как и для других стилей) являются не отдельные мотивы и приемы, по их сочетание. В отличие от средних веков метафора мир-книга в поэтической культуре XVII и начала XX в. входит в ряд аналогичных представлений (мир-театр, мир-живописное полотно, писатель как творец мира, творец мира как художник и т. п.), имеет иную роль в общей системе поэтического языка.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Лахеп Ф. фон 293
Аввакум 7, 339, 345
Агераде М. де 222
Адриапова-Перетц В. П. 146, 175,
180
Александр Македонский 238, 240,
243
Аллиграпди Д 120
Альциат (Альчиато А) 15—17,
23, 24, 32
Алпатов М. А. 230
Алгермайер Я. В. 114
Апдрич Н. 139, 144, 149, 156, 157,
158
Андреини Д. 83
Апдъял А. 4, 54, 103, 107, 108, 121,
127, 128, 129, 136, 219, 228
Ариосто Л. 357
Арватов Б. 357
Арган Д. К. 174
Аристотель 48, 56
Артеньевский Р. 25
Ампергер М. 154
Асеев Н. 347
Ахматова А. 338, 341

Бабич Л. 163
Бабкин Д. С. 198
Бадецкий К. 232, 235, 236, 260,
262
Бака Ю. 86
Бальбии Б. 116, 117, 125—129
Баквис К. 41

Банделло М. 28
Бартаст К. 28
Барклай Д. 73
Барыка П. 81
Барыч Х. 218
Баропий Ц. 176
Батушич С. 162, 163, 167
Бахтия М. М. 237, 239, 241, 248,
249
Бедекович К. 145—150, 157
Бедный Д. 317
Бейль П. 80
Бекфорд У. 248
Белецкий А. 33
Белоцкий А. 327, 331, 332, 338,
343, 347, 348, 357
Бенеш О. 109
Бельковский Т. 28, 183, 185
Берлинг Ф. 344
Бершарди Б. 126
Бержерак С. де 245, 247
Берков П. Н. 321
Бернацкий Л. 203
Биланьский В. Я. 33
Бильдзюкевич И. 28
Биоиди Д. Ф. 265
Бирковский Ф. 75
Бирхлер Л. 75
Битпар В. 101
Благой Д. Д. 93
Блажевский М. 45
Блажичек О. 115, 287, 289, 307,
308, 324

- Блоцкий Я. 41
 Боден Ж. 126
 Бобров С. 336, 344
 Бонкаччо Д. 63, 74, 90
 Болеславская М. 291
 Браманте Д. 114
 Брандль П. 114, 115, 123, 315
 Браун М. 114, 120, 129
 Брезовачки Т. 139, 140, 145, 147—
 150, 153, 157, 161—168, 170
 Брей Й. 15
 Британишский В. 120
 Бртапь Р. 113
 Бронзино А. 311
 Брокоф Ф. М. 114, 123, 124, 129
 Брюль А. фон 156
 Брюкнер А. 255
 Брэ Р. 95
 Булич И. 134
 Бурлюк Д. 341, 350, 354, 355, 360
 Бухвальд-Пельцова П. 52
 Буслаев Ф. И. 92
 Быков В. 121
 Быстшоновский В. 86
 Бэлза И. Ф. 124, 126
 Бялобоцкий Я. см. Белобоцкий А.
 Бялостоцкий Я. 25
 Вазари Д. 311
 Валка Й. 107
 Варнке Ф. 347
 Варрон 25
 Васильев В. 35, 36
 Вацкович Я. 288, 312
 Вадлавек Б. 113
 Вейнаповский П. 116
 Вейсбоах В. 104
 Веласкес Д. 287, 300, 310
 Вельфлип Г. 302, 335, 344
 Вергилий 46, 48, 58, 69, 70, 278
 Верmeer Я. 287
 Верушевский К. 86
 Веселовский А. Н. 89, 92, 253
 Вещицкий А. 60
 Виапен, ван П. 114
 Вийазе Ф. 259
 Вильмап М. 127
 Виндакевич Ст. 181, 184, 187, 204,
 205, 207, 213, 255
 Вишнеградов В. В. 325
 Випокур Г. О. 352, 357
 Вишпер Б. В. 104
 Виппер Ю. Б. 95
 Витаповский Й. 297
 Витезевич П. Р. 223, 227, 228, 230
 Витек В. 117
 Витковский С. 45
 Владимиров П. В. 89
 Владислав IV 26, 48, 54, 78, 83,
 264, 265
 Владиславич С. 220, 222, 223
 Влчек Я. 112
 Величковский И. 338, 340, 344,
 345, 354, 357, 359
 Вельфлип Г. 302, 335, 344
 Водник Б. 149, 151, 161
 Волкович И. 204
 Волович О. 130
 Вольман Ф. 4, 107, 127
 Вопчица И. 166
 Врачап Й. 145, 167
 Выготский Л. 357
 Высоцкий П. 89
 Гаас А. 116
 Гавелла Б. 163
 Гавиньский Я. 46
 Гайши Я. 123
 Галлатовский И. 33
 Ганс из Ахена 114
 Галас Ф. 102
 Галлер Я. 251
 Гартман Я. 123
 Гаршип В. М. 90
 Гварини Д. Б. 58
 Гейдова Д. 124

- Гелиодор 73
 Георгиевский П. 201
 Герман, монах 327, 328, 330, 334
 Геродот 237, 238, 242, 251
 Геттер Ф. 156
 Гжешук С. 52, 237, 243, 252
 Гизель И. 16
 Гизбург Л. 120
 Глегевич А. М. 222, 223
 Голенищев-Кутузов И. Н. 106,
 132
 Гонгора Л. де 59, 335
 Гомер 48, 238
 Гораполлон 14—16
 Гораций 46—48, 58, 62, 64, 71
 Горький М. 317
 Грабак И. 106, 110—112, 127
 Грабовецкий С. 41
 Граценков В. Н. 109
 Градич М. 134, 221—229
 Горфункель А. Х. 343, 347, 349
 Греймас А. Ж. 337
 Гроховский С. 42, 62
 Гроциус 80
 Гrimmesльгаузен Г. 78, 246, 247,
 234
 Грунд И. 118, 119
 Губрынович Б. 265
 Гуго Г. 16, 17, 27
 Гудель В. 139, 154
 Гуковский М. А. 100, 133
 Гунделах М. 114
 Гупдулич И. 54, 133, 134, 136, 225
 Гурниций Л. 257

 Давид Я. 21
 Данецкий А. 45
 Дантэ А. 318
 Дантышек Я. 40
 Дворжак Ф. 123
 Денци А. 126
 Денис А. 126
 Денкель М. 21

 Декарт Р. 353
 Деметр Д. 142
 Дембовецкий В. 177
 Державин Г. Р. 90, 93, 318
 Державина О. А. 89
 Деркос И. 153
 Детуш 87
 Джокво П. 13
 Джурджевич (Джорджич) И.
 134, 135, 137, 222
 Джурджевич С. 133
 Дзялянський С. 86
 Димитрий Ростовский 177, 181,
 196—198, 204, 212, 217
 Дишценгофер К. 114, 115
 Дилецкий Н. П. 7
 Дмитриева Р. П. 54
 Добрянский С. 221
 Доманевский Ю. 19, 27
 Доин Дж. 338, 343
 Донат А. 134
 Достоевский Ф. М. 316, 317
 Драшкович И. 141
 Држич М. 133
 Дружбацкая Э. 87, 279
 Дуганов Р. В. 359
 Дукат Й. Л. 116
 Дюрер А. 14, 25, 243

 Екель М. 114, 129
 Еремин И. П. 93, 173, 321, 329
 Ежич С. 132, 139
 Есенин С. 345
 Етржих Я. 291, 312
 Ефросин 249

 Жабчиц Я. 50, 61
 Жепо Ж. 337
 Жуллевский С. 77, 89
 Жуковска-Биллип К. 258
 Жуковский В. А. 325
 Жюп Б. де 86

- Заболотский Л. А. 221
 Заболоцкий Н. 343
 Завишанка М. 86
 Зайцев В. К. 225
 Захоровский Х. 80
 Зауберт И. 16
 Зентарска Я. 281
 Зейзенеггер Я. 202
 Зейфертова-Корецка Г. 121
 Зеленка Я. 116
 Зибенеч Й. 142, 157
 Зибрт Ч. 112
 Зиморович III. 60
 Зиморович Ю. Б. 60, 61
 Змаевич М. 220
 Зриньски Н. 141
 Зриньские (братья) 136, 137
 Зульцер Д. 14

 Иван Грозный 330
 Иверген Е. 14, 339, 340, 350
 Измайллов Н. В. 325
 Инес А. 49, 97
 Иречек Й. 112
 Истомин К. 327, 330, 339, 344
 Иффланд А. 154, 156

 Казачинский М. 11
 Каменский В. 339, 340, 348, 350
 Камерарий И. 19, 24, 29
 Кампер Я. 287, 292
 Камю П. 76
 Калининский Я. Д. 68, 86
 Калиста З. 4, 101, 112, 119
 Калло Ж. 311
 Канижлич А. 137
 Капон Е. 49
 Капавелович П. 222
 Кантемир А. Д. 316—319, 325,
 326, 333, 334
 Каптерова Т. 121
 Караваджо М. 295
 Каратти Ф. 120

 Кармановский О. 60
 Катоп 54
 Катс Я. 22
 Качановский В. В. 221—223
 Кашич Б. 134
 Кашовский П. 254
 Квилтилиан 58
 Квяткевич Я. 57
 Квятковский А. П. 325
 Кирхер А. 15
 Клавдиан 58
 Клашица Т. 106, 110, 126
 Кленович С. Ф. 60
 Кнапский Г. 75
 Коваррубиус О. 20, 24
 Кобылинский К. 17
 Кожинов В. В. 119
 Козовой В. 246
 Колонца Ф. 15
 Колчава К. 127, 128
 Колудский А. 28
 Колендич П. 134, 222
 Коменский Я. А. 8, 17, 47, 111,
 126
 Комбол М. 132, 133, 136, 139
 Корецкий М. 121
 Корпель П. 64, 83, 87
 Королько М. 189
 Корчинский А. 69, 269—275
 Коссен Н. 162
 Костер Ш. де 50
 Костич М. 221
 Котляревский И. П. 278
 Кохаповский А. 69
 Кохаповский П. 67, 68, 97
 Кохаповский Я. 29, 45, 46, 48, 60,
 62, 68, 88, 91, 97
 Коховский В. 45, 70—72, 85, 97
 Коцебу А. 156, 158, 161, 162
 Крамарж В. 287
 Крамер Д. 26
 Красильский З. 71
 Красицкий И. 240

- Краус И. У. 20
 Кржинович И. 138
 Крученых А. 338, 344, 346, 347,
 349, 350, 360
 Ктесиас (Ктесий) Книдский —
 237, 238
 Кугель И. 359
 Кульбиг Н. И. 342
 Купецкий Я. 114, 123, 289, 315
 Курбский А. 330
 Курциус Э. Р. 348
 Кшевиньская А. 198
 Кшижановский Ю. 90, 254—256,
 258
 Лагарин С. 202
 Ланг Ф. 172, 174, 179, 211, 215
 Ларошфуко Ф. 76
 Латек Ф. 115
 Лаш С. 75
 Лахман-Шмоль Р. 134
 Левашский Ю. 196
 Левин П. 96
 Леви-Стросс К. 249, 250
 Ледесма А. де 59
 Леопард из Бопльчи 239
 Лепскова-Матиашова М. 37
 Лесаж А. Р. 87
 Лессинг Г. Э. 38
 Летнянский Я. 292
 Лещинский С. 87
 Лещинский П. 79
 Лихедмитрий 61, 77
 Либалт Г. 120
 Лицатов А. В. 39, 43, 96, 97, 103
 Липский Я. 79
 Лившиц Б. 344
 Лихачев Д. С. 9, 10, 93, 99, 103,
 104—108, 129, 219, 263, 332, 342,
 344, 359
 Лиффтель С. 45
 Лишка Я. К. 114, 117, 123 -
 Ломен З. 57
- Ломоносов М. В. 91, 317, 318, 321
 Лореданс Д. Ф. 74, 86, 265
 Лотман Ю. М. 347
 Поховский С. 19
 Лукас 25, 58, 68, 74, 238
 Луначарский А. В. 93
 Лурье Я. С. 249
 Луциллий 71
 Любомирский С. Г. 27, 28, 34, 36,
 61, 83
 Людовик XIV 64, 83
 Люка А. 265
 Люор Г. 175, 195
- Магдалевич И. 155
 Мажибрадич Х. 133
 Майков Л. Н. 345, 349, 350
 Майор И. 89
 Максимович И. 292
 Макушев В. 221—230
 Мапп Т. 323
 Мантиши Д. 115
 Мариво П. К. 87
 Марини Д. А. 86, 222, 265, 278
 Марино Д. 48, 57, 58, 59, 64, 265
 Марлани А. 17
 Мардиан 58, 64, 71
 Массен Я. 32, 35, 214, 215
 Маскевич С. 77
 Маслов С. 11
 Матич Т. 142
 Матияшевич Д. 222
 Матхаузерова С. 336
 Мачей из Мехова 251, 252
 Маяковский В. 317, 336, 338, 341,
 345, 347, 348, 350, 352, 355—357,
 360
- Медакович Д. 4
 Медведев С. 16, 31, 327, 329, 330,
 331, 396
 Мейер В. 38
 Мейсл К. 156
 Меланхтон Ф. 47

- Мепипи 63
 Мере Ж. де 83
 Мизерони Д. 298—313
 Миклоушич Т. 142, 154, 162
 Миллер М. 129
 Мильтон Д. 80
 Минарик Й. 167
 Миркович М. 167
 Михайлов А. Д. 246
 Михаловска Т. 96
 Мицкевич А. 45, 71, 254
 Моджевский Фрыч А. 44
 Мольер 86, 87, 159, 160, 166
 Монтемайор Х. 69, 265, 266
 Моптепей Ж. де 20
 Морозов А. А. 4, 9, 23, 32, 93, 103,
 105—108, 116, 132, 223, 246, 247,
 253, 254, 311, 360
 Морозов П. О. 171
 Морович Х. 149
 Морштын З. 7, 26, 27, 32, 52, 65,
 66, 176
 Морштын С. 66, 83
 Морштын Х. 63, 74, 89
 Морштын Я. А. 45, 61, 62, 64, 65,
 83, 88, 176
 Мостник Х. 291
 Мошин В. 219
 Мрнавич И. Т. 134
 Мыльников А. С. 99, 106, 125
 Мюллер-Фрауройт К. 256
 Мясковский К. 45

 Наборовский Д. 58, 59
 Нагель К. 156
 Надольский Б. 189, 191
 Наргелевич Т. 74
 Наталич И. 222, 223
 Наседка И. 327
 Невеский С. 97
 Нейманн И. 113, 114, 118, 119, 123,
 128, 129
 Нейманн Я. 287, 293, 295, 299

 Немоевский С. 77
 Некрасов А. Н. 90
 Немцевич Ю. У. 5
 Нечаев В. И. 390
 Нильссон Н. О. 31, 341, 351, 352
 Никлевтувна К. 215
 Новакова И. 111
 Новалич Д. 136, 137
 Новограцкий Кадасылан 234, 251,
 260

 Овидий 21, 58, 69, 71, 74, 90, 270
 Огоповский З. 44
 Олимпов К. 348
 Оконь Я. 33, 172, 183, 194, 208,
 215
 Онца М. К. де 86, 278, 279
 Опалиньский М. К. 62
 Опалиньский Л. 52, 62, 63
 Орбипи М. 136, 230
 Орлов А. С. 89, 90
 Орфелини З. 221
 Оссолинский Е. 79
 Отвиноска Б. 96
 Оуэн Д. 59, 71, 270

 Павич М. 4, 92
 Павлович Д. 132—135, 219
 Пазаурек Г. 287
 Паллавичини Ф. 265
 Паллиарди И. 119
 Пальмотич Ю. 134
 Папов М. В. 355
 Папченко А. М. 4, 31, 108, 320,
 321, 327, 328, 331, 336, 341, 344,
 348, 355
 Панпроцкий Б. 26
 Пастернак Б. 341, 342, 344, 345,
 349, 354, 355
 Парацельс 254
 Пасек Я. Х. 78
 Пейт М. 137
 Пекарж И. 100, 101, 119

- Пекарский С. 359
 Пекарский К. 74, 83
 Пельгимовский Э. 79
 Пельцер А. 287, 293
 Пельц Я. 17, 20, 21, 52
 Пешкожицкий Ю. 233, 234, 252
 Персий 58, 62
 Перье Г. де ла 27
 Петр I 28, 173, 332, 219—221, 223,
 224, 226, 227, 229, 230, 347
 Петrarка 48, 59
 Петрашко С. 95, 96
 Петров Н. И. 95, 171
 Перетц В. Н. 96, 187, 214
 Пешина Т. 125—128
 Пешина Я. 288—292
 Пигонь С. 206
 Пиериус В. 15, 17
 Пишдар 46
 Пирхаймер 14
 Пичинелли 19, 37
 Плавт 140
 Плахт О. 115
 Платон 48
 Пленкевич Р. 188
 Плиний Старший 242, 246, 251
 Плутарх 18
 Позднеев А. В. 333
 Полляк Р. 21, 43, 267, 269, 270,
 272
 Поликарпов Ф. 327
 Полищенский Й. 106
 Поморская К. 353
 Помпоний Мел 251
 Понтапо Д. 32, 62, 195, 217
 Поплатек Я. 175, 183, 184, 187
 Попович П. 221
 Поссевин А. 28
 Потоцкий В. 29, 30, 45, 71—74, 85,
 88
 Праз М. 16
 Прайс П. 252
 Препак 86, 265
 Прибоевич В. 230
 Прокопович Феофан 16, 28, 91,
 98, 195, 198, 325, 326, 333, 340,
 347, 350, 359
 Прохаска Д. 137
 Пумпянский Л. В. 93, 98
 Пуркине К. 286, 287
 Пуссен Н. 121, 309
 Пуччителли В. 183
 Пушкин А. С. 90, 316, 324
 Пюшки С. 264
 Пыпин А. Н. 89, 90, 92
 Рабле Ф. 50, 237, 239, 241, 248,
 249, 253, 260
 Радо М. 57
 Радоуш М. 292
 Радзивилл Б. 65
 Радзивилл К. 68
 Радзивилл У. 86
 Расип Ж. 66, 83, 87
 Раткович М. 140, 150, 161
 Рачиньский Ю. 86, 279
 Рафай М. 161
 Рацек Й. 110
 Резанов В. И. 96, 143, 162, 171,
 175, 182, 186, 190, 195, 197, 198,
 200, 203, 205, 209, 210, 212, 216,
 339
 Рей М. 17, 27, 30, 44
 Рейнер В. 118, 123, 315
 Рембрандт Х. 287, 295, 308
 Риппа Ц. 8, 32, 37
 Риттер-Витезович П. 136
 Робиссон А. Н. 213, 329, 339
 Ровинский П. 221
 Роза Т. К. 335
 Рождженский В. 60, 79
 Роленхаген Г. 17, 20, 24
 Ронсар П. 48
 Ротенберг Е. И. 285, 303, 304
 Ротковская В. 33
 Рубенс П. 49, 287

- Русич С. 221—223, 225, 227—230
 Руссе Ж. 352
 Рымша А. 30
 Рышдух З. 96
 Рысицкий А. 62
 Рысиньский С. 75
 Рю Ш. де ла 142

 Савватий, справщик 343
 Сайковский А. 36, 176, 253
 Самарин Ю. Ф. 350
 Самбукус 37
 Самсонов П. 355
 Савицкий К. П. 30
 Саделар Э. 17, 294
 Саншадзаро Я. 71
 Сандарт И. 287, 295, 309
 Сантини Д. 114
 Сарбевский М. К. 7, 17, 26, 38,
 47—49, 59, 68, 96, 97, 179, 195
 Саский С. 270
 Сарповска-Темериуш Э. 96, 205
 Семп-Шажицкий М. 32, 41, 42
 Семеньский Ю. 36
 Сепека 58, 66, 71, 83, 270
 Сервантес М. 232
 Сивоконь Г. 96
 Симеон Полоцкий 31, 32, 91, 93,
 97, 98, 173, 187, 192, 208, 211,
 316, 318, 319, 321, 333, 334, 338,
 341, 343, 349, 350, 353, 356—358,
 360
 Симон Л. 235
 Скалигер Ю. 32, 47
 Скарга П. 75
 Скерлич П. 232
 Скрипиль М. О. 339
 Скимина С. 96
 Сковорода Г. 17
 Скорский Я. 68, 86
 Скюдери М. де 86, 265, 278
 Слабы Ф. 126
 Славинец Е. 16

 Славичек Л. 124
 Словакий Ю. 71
 Смирнов И. П. 341, 346, 348
 Смирнов А. А. 103, 119, 125, 127
 Смолик П. 75
 Собеский Я. 36, 68, 70, 77, 83, 89,
 265, 284
 Соболевский А. И. 28
 Совизралиус Януариус 235
 Соколовская Я. 3, 96, 103, 107, 174
 Сольдадини П. 17
 Софронова Л. А. 41, 120, 341, 354
 Спекторский Е. 338
 Спецци А. 114
 Спонд Ж. де 41
 Спражер Б. 293, 300
 Страбон 242
 Стапиславская А. 79
 Старовольский И. 75, 79
 Стаций 58
 Стефан О. 124
 Стефонио Б. 134
 Стрижка А. 291
 Стратеман В. 176
 Строцци Т. 163
 Суарес С. 57

 Таврелий Н. 14, 25
 Тазбир Я. 44, 53, 54, 255
 Тананаева Л. И. 35, 120
 Тарновский С. 255
 Тассо Т. 58, 64, 67, 68, 70, 83, 318
 Тапье В.-Д. 106
 Ташицкий В. 256
 Тесауро Э. 97
 Твардовский К. 42, 45, 61
 Твардовский С. 61, 62, 68, 72, 74,
 89, 97, 265, 266, 267
 Типелли Т. 295
 Тимофеев Л. И. 99, 319
 Типотиус Я. 17, 28, 32, 35
 Титов Ф. 30
 Тиха З. 106, 111, 112

- Тодоров Ц. 340
 Толстой Л. Н. 90
 Томашевский Б. В. 245, 321
 Томкеевич В. 234
 Томкевичова М. 234, 324
 Топоров В. Н. 338
 Тредиаковский В. К. 317—319,
 321, 333, 334
 Трембецкий С. 236
 Треши В. 351
 Третер Т. 27
 Тудизич И. 220
 Тураев С. В. 99
 Уолпол Г. 248
 Устинецкий А. В. 68
 Фанцев Ф. 135, 139, 141, 153, 155,
 159, 162
 Фарино Е. 357
 Фахардо С. 16, 17, 28, 32, 36
 Фенелон Ф. 86, 278
 Фоксрит 46
 Флавий Иосиф 90
 Фолькман Л. 14
 Форс К. де ла 86
 Фредро А. 81
 Фредро А. М. 27, 28, 36, 75, 76
 Фрейберг М. М. 221
 Фридель Э. 107
 Фриз А. де 293
 Фрозин А. 117
 Фучикова Э. 293
 Хабделич Ю. 137, 140
 Хальс Ф. 287
 Харджиев И. 351
 Харсдерфер Г. Ф. 18, 22, 38
 Хворостицк И. 320, 327, 343
 Хедерих 38
 Хемпель Э. 287, 299, 300, 309
 Хейштце Й. (Старший) 293, 300
 Хемдтке Б. 293
 Хлебников В. 335, 336, 339—341,
- 343, 346, 347, 350—353, 355, 356,
 359
 Хойзинга И. 258
 Холшевников В. Е. 321
 Хоников М. 327, 342
 Хоубракен А. 287
 Хурелич А. 239
 Хэрбурт Я. 45
 Хэрнас Ч. 4, 40—43, 52, 103, 172,
 187, 203, 231, 245, 250, 253, 257,
 258, 260, 269, 275
 Цветкович Б. 221, 229
 Цвейг С. 347
 Циммер Р. 293
 Ципидрич П. 140, 155
 Чале Ф. 133, 140
 Чернов И. А. 354
 Черногорский Б. 116
 Чернин Х. 310
 Чижевский Д. 35, 47, 108, 348
 Чубрапович А. 222
 Шальда Ф. 101
 Шаховской С. 337
 Швайковская А. 183
 Шевырев С. П. 318, 326
 Шекснир У. 83
 Шемиот С. 62
 Шене А. 13, 22
 Шермен Д. 109
 Шершевевич В. 343
 Шептаев Л. С. 343
 Шимонович Ш. 46, 60, 62
 Шишковский М. 44, 249
 Шкловский В. Б. 336, 353
 Шкрета К. 114, 115, 121, 122—124,
 127, 128, 286—289, 292—311,
 313—315
 Шкорка А. 47
 Шлихтынг Е. 47, 60
 Шляпкин И. А. 17
 Шмыдтова З. 96

- Шоят О. 138, 162
Шипс К. Г. 156
Шрепел М. 140
Шронкова О. 116
Штреттлова О. 299
Шурмин Д. 139, 153
- Щеглова С. 187
- Эзоп 30, 90
Эйзенштейн С. 341
Эккардсгаузен К. 156
Эллиот Т. С. 339
Эразм Роттердамский 47, 53, 72
Эренбург И. 259
Эстрайхер К. 234
- Ювенал 62
Юлий Цезарь 77
Юревич К. М. 86
Юниус Г. 18
Юрковский Я. 50—52
Юрфе О. д' 265
- Яблоновский Я. К. 86
Яворский С. 16, 32, 360
Яжемский А. 60, 79
Якимовский М. 77
Якобсон Р. О. 336, 339, 352
Ян из Киян 52, 232, 233, 253,
 257
Яндит В. 116
Ямбул 237, 238

СОДЕРЖАНИЕ

<i>A. И. Рогов</i>	
ПРОБЛЕМЫ СЛАВЯНСКОГО БАРОККО	3
<i>А. А. Морозов, Л. А. Софронова</i>	
ЭМБЛЕМАТИКА И ЕЕ МЕСТО В ИСКУССТВЕ БА- РОККО	13
<i>А. В. Липатов</i>	
ЛИТЕРАТУРНЫЙ ОБЛИК ПОЛЬСКОГО БАРОК- КО И ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	39
<i>А. С. Мыльников</i>	
ЧЕШСКОЕ БАРОККО КАК ИСТОРИКО-КУЛЬТУР- НЫЙ ФЕНОМЕН (ПРОБЛЕМАТИКА И ЗАДАЧИ ИЗУЧЕНИЯ)	99
<i>А. В. Данилова</i>	
ТРАДИЦИИ БАРОККО В ХОРВАТСКОЙ ТЕАТ- РАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ КОНЦА XVIII – НАЧАЛА XIX В.	132
<i>Л. А. Софронова</i>	
НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРИ- РОДЫ ПОЛЬСКОГО И РУССКОГО ТЕАТРОВ XVII–XVIII ВВ.	171
<i>М. П. Чигринский</i>	
К ВОПРОСУ О РУССКО-ДУБРОВНИЦКИХ ИСТО- РИКО-ЛИТЕРАТУРНЫХ СВЯЗЯХ ЭПОХИ БАРОК- КО (ДУБРОВНИЦКИЕ ПОЭТЫ О РОССИИ И ПЕТРЕ I)	219
<i>В. В. Мочалова</i>	
ГРОТЕСКНО-ФАНТАСТИЧЕСКИЙ ЖАНР НОВИН ПОЛЬСКИХ СОВИЗЖАЛОВ (ИСТОКИ, ТРАДИ- ЦИИ, ЗНАЧЕНИЕ)	231

<i>A. B. Липатов</i>	
ПОЛЬСКАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ ПРЕЦИОЗНОСТИ (К ИСТОРИИ БАРОЧНОГО РОМАНА В ПОЛЬШЕ XVII—XVIII вв.)	264
<i>Л. И. Тананаева</i>	
ПОРТРЕТНАЯ ЖИВОПИСЬ КАРЕЛА ШКРЕТЫ	284
<i>А. А. Илюшин</i>	
СИЛЛАБИЧЕСКАЯ СИСТЕМА В ИСТОРИИ РУС- СКОГО СТИХА	316
<i>И. П. Смирнов</i>	
БАРОККО И ОПЫТ ПОЭТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ НАЧАЛА XX В.	335
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН	362

СЛАВЯНСКОЕ БАРОККО



*Утверждено к печати
Институтом славяноведения и балканистики
Академии наук ССР*

Редактор издательства Е. В. Белоза

Художник Н. Н. Власик

Художественный редактор С. А. Литвак

Технический редактор Э. Л. Кунин

Корректоры М. В. Борткова, И. Р. Бурт-Яшина

ИБ № 15044

Сдано в набор 27.09.78.

Подписано к печати 12.02.79.

А-00877. Формат 84×108^{1/4}

Бумага типографская № 1

Гарнитура обыкновенная.

Печать высокая.

Усл. печ. л. 19,95 Уч.-изд. л. 21,3

Тираж 5500 экз. Тип. зак. 999

Цена 1 р. 60 к.

Издательство «Наука»
117 864 ГСП-7, Москва, В-485, Профсоюзная ул., 94а

2-я типография издательства «Наука»
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

**В МАГАЗИНАХ «АКАДЕМКНИГА»
ИМЕЮТСЯ В ПРОДАЖЕ:**

Романова В. Л.

РУКОПИСНАЯ КНИГА И ГОТИЧЕСКОЕ ПИСЬМО ВО ФРАНЦИИ В XIII—XIV ВВ. По материалам собрания рукописных книг Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.

1975. 240 с. 1 р. 17 к.

В монографии детально исследуются 99 рукописей — малоизученных памятников французской литературы и письменности XIII—XIV вв. Это — первый в СССР опыт комплексного изучения кодексов данного периода. Проблему развития письма автор рассматривает в тесной связи с общей историей рукописной книги во Франции, условиями ее изготовления и распространения. В приложении дается научное описание наиболее интересных кодексов. Книга богата иллюстрирована.

Книга рассчитана на специалистов-палиографов, а также на всех тех, кто интересуется средневековой культурой.

Ромодановская Е. К.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В СИБИРИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVII В.

1973. 172 с. 72 к.

Книга посвящена изучению литературного процесса на территории Сибири в первой половине XVII века — в период зарождения местной литературной традиции. Большое внимание уделено вопросу распространения общерусских литературных памятников в Сибири. Главное внимание уделяется анализу наиболее ранних памятников сибирской литературы, дошедших до нас — Синодика Ермаковым казакам, Есиповской летописи и др. Основное место в анализе занимают вопросы художественной и жанровой специфики местных произведений.

Книга рассчитана на филологов, литературоведов, студентов вузов.

Ястребова П. А.

ФОРМИРОВАНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ИДЕАЛА И ИСКУССТВО.

1976. 296 с. 1 р. 08 к.

В книге рассматриваются социальные свойства эстетического идеала, единство в нем идеологических и социально-психологических начал и в связи с этим — специфика методов его изучения. Анализируются культура и искусство различных эпох: Ренессанса, XVII века, XIX века. Центральное место занимает анализ культурно-художественных процессов XX века.

Работа рассчитана на специалистов и на широкие круги читателей.

Заказы просим направлять по одному из перечисленных адресов магазина «Книга — почтой» «Академкнига»:

- 480091 Алма-Ата, 91, ул. Фурманова, 91/97;
- 370005 Баку, 5, ул. Джапаридзе, 13;
- 734001 Душанбе, проспект Ленина, 95;
- 252030 Киев, ул. Пирогова, 4;
- 443002 Куйбышев, проспект Ленина, 2;
- 197110 Ленинград, П-110, Петрозаводская ул., 7;
- 220012 Минск, Ленинский проспект, 72;
- 117192 Москва, В-192, Мичуринский проспект 12;
- 630090 Новосибирск, 90, Академгородок, Морской проспект, 22;
- 620151 Свердловск ул. Мамина-Сибиряка, 137;
- 700187 Ташкент, ул. Дружбы народов, 6;
- 450059 Уфа, 59, ул. Р. Зорге, 10;
- 720001 Фрунзе, бульвар Дзержинского, 42;
- 310003 Харьков, Уфимский пер., 4/6.

СЛАВЯНСКОЕ БАРОККО



120

inслав