

В. В. МОЧАЛОВА

МИР НАИЗНАНКУ

Народно-городская
литература
Польши
XVI-XVII вв.



АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ И БАЛКАНИСТИКИ

В. В. МОЧАЛОВА

МИР
НАИЗНАНКУ



Народно-городская
литература
Польши
XVI-XVII вв.

• Ответственный редактор
Б. Ф. СТАХЕЕВ



МОСКВА
«НАУКА»

1985

В книге исследуется «низовое» (демократическое, плебейско-мещанское) течение в литературе Польши XVI—XVII вв., рассмотрены его истоки, европейские традиции, идейно-эстетическое своеобразие. Драматические, стихотворные и прозаические жанры этого течения анализируются в контексте литературной эстетики барокко.

Труд предназначен филологам, историкам.

Рецензенты

Л. А. СОФРОНОВА, Я. В. СТАНИУКОВИЧ

ВВЕДЕНИЕ



Эта работа посвящена историко-литературному анализу одного из течений старопольской литературы XVI—XVII вв., условно называемого пародно-городским¹, возникшего на закате эпохи Возрождения в Польше и наиболее интенсивно развивавшегося в эпоху барокко.

XVI век в Польше — время правления последних королей династии Ягеллонов: Зыгмунта I (Сигизмунда) Старого (1506—1548), которое гуманист Лукаш Гурницкий характеризовал как мудрое, счастливое, великое, умеренное и добродетельное, и его сына Зыгмунта (Сигизмунда) II Августа (1548—1572) — эпоха расцвета польской ренессансной культуры, искусства и науки, создания «просвещенного, блестящего государства, поразительно терпимого в делах религии и политических убеждений»², «золотой век» польской литературы³. Оживляется духовная жизнь страны, развиваются гуманистические тенденции, происходят значительные сдвиги в культуре, ее секуляризация. Развитие городов, ремесел, торговли со времен позднего Средневековья постепенно способствует росту городской культуры, просвещению и активизации мещанства. Свидетельством выдвижения этого сословия на видное место в старопольском обществе является его растущее участие в развитии национальной культуры. Польский Ренессанс самым тесным образом связан с развитием городской культуры, сам его характер во многом обусловлен именно ею⁴. Но выход мещанского сословия на общественную арену был целепок и сопровождался борьбой и конфликтами со шляхтой. Польские гуманисты осознавали необходимость признать права низшего сословия. Так, А. Фрыч Моджевский (1503—1572), публицист и теолог, королевский секретарь и дипломат, призывал к «гуманности к плебеям», к отмене шляхетских законов, «установленных из ненависти к плебеям». Он пред-

остерегал, что «спесь и крайний произвол приведут это королевство ни к чему иному, как только к гибели. Услышит ведь бог мольбу плебеев и отомстит за такое презрение к людям, им искупленным»⁵. Но от плебеев XVI в. исходила далеко не только мольба — их возросшее самосознание воплощалось в своеобразном «плебейском гуманизме», заметно повлиявшем на облик польского Ренессанса. «Плебейский гуманизм» с меньшей, чем «высокий гуманизм», силой стремился к поиску художественных форм своего выражения. Так возникает новое явление в истории польской литературы, будучи, как и всякое новое, обусловлено предшествующим развитием — в данном случае традициями средневековой культуры, стимулирующим и плодотворным воздействием Ренессанса, активизировавшего эстетическую инициативу плебейского сословия. Это принципиально новое явление — плебейская, или пародно-городская литература, создаваемая писателями низкого происхождения, преимущественно авторами из мещан, представителями городской интеллигенции.

Это своеобразное литературное течение — простонародное, популярное, «низовое» — по своему характеру во многом близко явлению так называемой «массовой литературы», которая может вступать в различные отношения с современной ей «высокой» литературой: либо копировать ее, «создавая ее упрощенный и переведенный на значительно более примитивный язык вариант», либо осуществлять борьбу с ней, «однако в пределах общих структурных норм, почерпнутых из той же высокой литературы. В этом случае возникают пародии типа „Службы кабаку“ XVII в. или прои-комических поэм XVIII в. В этом случае массовая литература мыслит себя как зеркально перевернутую высокую с обращенной системой аксиологических оценок»⁶. Польской пародно-городской литературе присущ преимущественно второй тип отношений с литературой «высокой»: она была противопоставлена ей, полемична по отношению к принятой системе ценностей, а ее эстетические постулаты были во многом обусловлены связью со стихией комического.

Существенные изменения социологического порядка — выход на литературную арену авторов плебейского происхождения, литераторов из низов общества, впервые осуществивших прорыв в письменную литературу, приводят с этих пор ее к радикальному раз-

делению на высокую и низкую, официальную и неофициальную, придворную и демократическую. Начинается достаточно заметная демократизация литературы — не только в социологическом, но и в идейно-эстетическом аспекте. А. Хаузер связывает с этими процессами зарождение стиля барокко, носившего, в отличие от маъеризма, более национальный, более популярный, эмоциональный характер⁷.

Уже не в аспекте социологии литературы, а в аспекте литературной эстетики этой эпохи становится чрезвычайно характерным второй прорыв: внеэстетической сферы — в эстетическую, расширение рамок и границ литературы. Происходят изменения в жанровой системе, возникают новые жанровые разновидности (например, паралитературные), расширяется тематический аспект литературы, появляется новый герой, а вместе с ним описание его быта, повседневных дел, больше внимания уделяется пейзажу, месту действия.

Рассматривая мещанско-плебейскую поэзию и творчество апошних рыбалтов в Польше XVII в., исследователь польского барокко видит в них прежде всего литературу «новых фактов»: описываются и открываются иные по сравнению с Ренессансом области жизни, на первый план выдвигаются общественные периферии, в которые ренессансная польская литература вторгалась лишь спорадически, причем рыбалтовское направление реабилитирует эти маргиналии как литературную тему⁸.

В польскую литературу вторгается совершенно непривычный герой — нищий, бродячий клирик, бедный студент, пьяница; литература впервые обращается к проблемам его существования в обществе.

Еще в средневековом польском городе, как и в других городах Европы⁹, складывается интеллигентская или полунинтеллигентская прослойка общества, состоящая из духовных лиц, квалифицированных ремесленников, писарей, счетоводов, учителей, врачей, бродячих рыбалтов. Последние представляли собой «типичную средневековую богему», пополнявшуюся за счет вечных студентов, вагантов, «голиардов», «гистрионов», циркачей, фокусников, страствующих артистов, шутов. В едва возникающей предренессансной культуре эти гистрионы, смело черпающие из окружающей жизни и ее прелестей, слетающие иногда в одно целое обрывки латинской поэзии, вынесенные из школы, и местные,

народные, часто языческие традиции, занимают особую страницу¹⁰. К рассматриваемому периоду интеллигентская прослойка польского города складывается уже окончательно и начинает сознавать себя особой социальной группой.

Городская литература отнюдь не была однородной как с точки зрения идейных основ, так и с точки зрения художественного воплощения. Исследователи справедливо дифференцировали ее, выделяя в ее составе два¹¹ и даже три¹² различных, несмотря на существенные сходства, течения, которые в социальном плане были связаны соответственно с тремя прослойками городского социума — городским патрициатом, основной мещанской массой и деклассированными членами. Хронологически лидировали — в первой половине XVI в. — представители второй из названных групп, краковские бакалавры Бернат из Люблина, Ян из Кошичек, Анджей Глабер из Кобылина и ряд других переводчиков и популяризаторов средневековой европейской литературы, сыгравших огромную роль в организации издательской и культурной деятельности, ориентированной на широкие круги городского населения.

К первой из названных групп относится творчество таких видных литераторов, как Себастьян Фабиан Клепович (Клеповиц), Адам Владиславий, Валентий Рождзельский и Ян Юрковский, отвечавшее культурным запросам городского патрициата.

Наиболее ярким и радикальным является третье течение городской литературы — литература совизжаловская, или рыбалтовская, созданная представителями низшего слоя городского общества, оставшимися анонимными или скрывшимися под юмористическими псевдонимами, как, например, Ян из Княц, Януариус Совизралнус или Ян Дзвоновский.

Наследуя традиции средневековых польских гистриолов, недоучившиеся студенты, низшие духовные чины — клирики и рыбалты — во второй половине XVI в. делают успешные попытки к осознанию и творческому выражению своей социальной специфичности, своей философии, своих проблем. Проблемы эти были весьма серьезны и во многом обусловлены ухудшением положения городов к концу XVI в., кризисным состоянием мещанства, пришедшим на смену расцвету периода позднего Средневековья и Ренессанса. Мещанское сословие практически проиграло свою борьбу со шляхтой,

постепенно, но неуклонно захватывающей ведущую роль в идеологическом и культурном отношениях. По существу в XVII в. в Речи Посполитой уже повсеместно господствовала «атмосфера дискриминации и презрения по отношению к жителям городов». В литературе умопостроения, идеология, мировоззрение шляхты, одержавшей явную победу в социальных схватках и торжествующей эту победу, получают столь полное отражение, что всякая иная тенденция оттесняется на периферию. Литература начиная с конца XVI в. «прославляет устройство Речи Посполитой, воспекает древнее происхождение сарматов, формирует образец героя-рыцаря, охраняющего границы страны, веру и отечество, превозносит радости жизни в деревенском поместье»¹³. И поэтому также мещанская — совизжальская литература, в принципе противостоящая «ученой», «большой», «официальной» литературе высших классов общества, оппозиционная по отношению к господствующей идеологии и принятому миропорядку, выработавшая собственную оригинальную систему художественных средств, связавшая свои эстетические принципы с сатирой и юмором, составляет одну из интереснейших и ярких страниц старопольской литературы.

Официальные власти преследовали совизжальских авторов, запрещали их произведения, которые тем не менее пользовались огромной популярностью у самой широкой демократической аудитории. Если культура польского барокко как в своих элитарно-аристократических, так и в шляхетско-массовых «этажах» содержала в себе в качестве конститутивного компонента лояльную соотнесенность с господствующей послетридентской¹⁴ церковно-католической идеологией и с моделью шляхетского государства, то творчество плебейских низов звучало явным диссонансом, составляло заметную внутрикультурную оппозицию. Проводникам новых культурных реформ — деятелям Контрреформации — не удалось склонить на свою сторону полуголодных сатириков из низов — слишком велико было различие в «понимании человека, его проблем и природы, и в понимании метафизики человеческой судьбы»¹⁵.

Совизжальская литература связала прежде всего с Краковом, столицей (1037—1611) Польши, большим культурным центром, особенно в эпоху Ренессанса. Выгодное географическое положение на пересечении важных торговых путей, политическое значение, проч-

ные позиции мещанства способствовали процветанию города как центра экономики и культуры¹⁶. В 1364 г. при Казимеже (Казимире) III Великом (1333—1370) была основана Краковская Академия (впоследствии — Ягеллонский университет). В XV — начале XVI в. она славилась высоким уровнем преподавания (воспитанниками ее были, в частности, Николай Коперник и Ян Кохаповский). К середине XVI в. студенческий и даже преподавательский состав Академии становится преимущественно мещанско-плебейским. Шляхетская молодежь предпочитает получать образование за границей — считалось, как писал гуманист Юстус Липсий, что «только приземленные, плебейские умы остаются дома, прикованные к земле, более же возвышенные наслаждаются движением, подобно небесным сферам»¹⁷. В свою очередь, мещанско-плебейская молодежь видела в образовании возможность сделать карьеру, улучшить свое положение, и поэтому стремилась заполнить аудитории Краковской Академии. В итоге к середине XVI в. «в столице шляхетской республики» возникает «своеобразное мещанско-крестьянское учебное заведение»¹⁸, *alma mater* и совицжальских авторов.

На судьбах их творчества, как и Польши в целом, отразилась вероисповедная борьба — реформационное движение и католическая реакция, возобладавшая к концу XVI в. Помимо столкновений религиозного характера, конец XVI—XVII в. сотрясали и военно-политические события. Речь Посполитая ведет войны то с Турцией (заключившиеся лишь в 1699 г.), то с татарами, то с Россией (Ливонская война 1557—1582 гг., польская интервенция в Россию в начале XVII в., война 1654—1667 гг.) и Швецией, чью оккупацию («потоп») Польше пришлось пережить в 1655—1660 гг.¹⁹ На совицжальскую литературу эти события военно-политического характера оказали непосредственное губительное воздействие, лишив ее социальной и экономической почвы: ведь многие из ее создателей были учителями приходских школ, достигших к началу XVII в. определенного расцвета²⁰, а войны, приведшие к экономическому упадку, обусловили опустошение и развал школ.

Все эти события бурного времени, когда величие Речи Посполитой, ее «золотой век» постепенно сменились упадком (обусловленным и католической реакцией, и изнурительными войнами), «мраком саксонских

времен» (с 1697 г. — правление саксонской династии), определили сложный облик исторической эпохи, которая вызвала к жизни творчество мещанской прослойки и отчасти обусловила «философию» этого творчества, нашла в нем свое отражение.

В Европе аналогом совизгальской литературы является творчество вагантов, шпильманов, мейстерзингеров, базошей, сотов и боппфантов. Без немецких шпрухов и шванков, французских фарсов, соти и фаблио, итальянских фацейч история европейских литератур предстала бы существенно обедненной. Взаимное противостояние двух различных полюсов культуры — «высокого», аристократического, и «низкого», демократического, их борьба и диалог обеспечивали целостность культуры. Влияние низовой литературы ощутимо в творчестве крупнейших европейских писателей XVI—XVII вв.: Рабле и Сервантеса, Шекспира и Мольера, Лопе де Вега и Тирсо де Молина. Низовая литература, в свою очередь, испытывает на себе влияние высокой литературы, будучи при этом — в силу большей консервативности и эстетической инертности — в значительной степени обусловлена своими истоками, унаследованными традициями пародной культуры Средних веков²¹.

Совизгальские авторы выступают в XVI — начале XVII в. в иных историко-культурных условиях, в эпоху зарождающегося барокко наследниками именно этой пародно-гуманистической традиции. Их идеология была во многом обусловлена двойственностью их социального положения. С одной стороны, пребывание на низкой ступени иерархической лестницы феодально-шляхетского общества, на его периферии и даже вне его (в случае бродяжничества²²) позволяло им обрести известную дистанцию по отношению к обществу в целом, его институтам и культуре. Совизгальские литераторы, находясь в программной идейно-эстетической оппозиции к официальной культуре, снижая и пародируя высокий и серьезный тон литературы шляхетской, обличая и высмеивая несправедливость общественного устройства, выступали как посетители иного, противоположного официальному мировоззрения, создавали свою специфическую картину мира, связанную со стихией смеховой культуры. Соответствующие этому особенности совизгальской литературы — неадекватная реальной, гротескная картина мира в произведениях, смеховая организация литературного материала, стихийный

реализм, механизмы травестапии и пародии, смещение привычных представлений, логика абсурда — доминируют в этой литературе и сопоставимы с соответствующими элементами народной смеховой культуры.

С другой стороны, совизжалские литераторы были тем не менее интегрированы в структуру современного польского общества, выполняя в рамках этой структуры определенные функции, находясь в сфере влияния культуры и идеологии этого общества. Под влиянием идейно-эстетических тенденций эпохи совизжалские литераторы привносят в свои произведения элементы духовной дидактики, моралистики, аллегоризма, известную драматургическую специфику, антитестичность построения образов и др. Эти особенности совизжалской литературы достаточно важны как составляющие ее специфической «ансамблевости», как реальные следы вмешательства высокой поэтики в поэтику низкую, как показатели особой эстетической органичности эпохи, существенно отличающейся от повейших представлений о цельности и гармонии. Это также важно для понимания того диалога двух культурных начал, о котором применительно к средневековой культуре говорит А. Я. Гуревич, внося коррективы в концепцию М. М. Бахтина: если «карнавал предполагает перевертывание той же самой культуры», то все его инверсии «не только не игнорируют или отвергают господствующую культуру и религиозность, но, напротив, из нее исходят, в ней обретают свои закономерности и в конечном счете по-своему утверждают ее. Карнавал есть своеобразный коррелят серьезной культуры, присутствующий в нем, произывающий его ткань»²³.

Однако совизжалская литература — не просто запоздалый рефлекс средневековой и ренессансной смеховой культуры, но хронологическому недоразумению или в силу разновременности протекания эстетических процессов «попавший» в искусство барокко. Она также далеко не пассивный объект влияния господствующей эстетики, не продукт «снижения культурных ценностей» в результате их усвоения на более низком уровне, а активный участник культурного процесса эпохи, создатель собственных оригинальных ценностей, существенный и самобытный компонент барочной литературы. На необходимость рассмотрения демократической литературы в связи с общими проблемами стиля барокко справедливо указывал А. А. Морозов: «Нелепо

думать, что народное творчество не имело ничего общего с художественными формами, созданными господствующими классами, варилось в своем собственном фольклорном соку»²⁴. Значение и особенности «низовой», или демократической литературы XVII в. «не в том, что она якобы находилась за пределами барокко, а в том, что она раздвигает его рамки, используя и трансформируя его мотивы и художественные средства»²⁵.

Народно-городская литература обладает такими чертами, которые обусловили ее органичное вхождение в контекст барокко, определяемого исследователями как чувственный тип культуры. И эта литература становится одним из факторов, формирующих облик и характер такого типа культуры. С чувственностью искусства барокко связывают его натуралистичность, стремление к визуальности, динамизм. В искусстве этой эпохи отмечают пикарескный характер, быстрое развитие сатирического направления, большой удельный вес занимательного и развлекательного. Героем литературы становится простой человек, часто плут, изображаемый порой в повседневной обстановке, но предельно эмоционально, причем совершенно очевидно авторское стремление захватить и поразить читателя²⁶. Этот тип культуры многим обязан участию низового течения²⁷, тяготеющего по самому своему характеру к натуралистической чувственности, зрелищности, «чуждому» и «диковинному», но и оно, в свою очередь, испытывает на себе его влияние, проникается его духом. Тип культуры обусловил вкус к игре, концепту, контрасту, мысли, построенной на антитезах, взгляд на мир как на каталог вещей, тождественных своим названиям, а на жизнь — как на театр или соц, пристрастие к многообразию и причудливости. Многие в народно-городской литературе обусловлено ее принадлежностью к барочному эстетическому контексту и проявляется именно на этом фоне²⁸.

Изучение этого литературного течения²⁹, первоначально затрудненное его недооценкой³⁰, в последние десятилетия продвинулось вперед. Издания текстов польской совизжальской литературы³¹, посвященные им исследования³² позволили представить ценность этого низового направления и его специфическую роль в целостном организме культуры XVI—XVII вв. Изучение совизжальской литературы как проводника идеологии

низших слоев общества³³ опровергает представления об исключительно шляхетском характере старопольской культуры, позволяет глубже понять сложную органику литературного процесса эпохи расцвета литературы на национальном языке. Немалую роль в этом расцвете сыграли именно совизжальские литераторы, создатели «массовой литературы» своего времени, свидетельствующей об «усложнении парадигмы художественных текстов» и представляющей собой «фольклор письменности и письменность фольклора», выполняющей роль резервуара, в котором обе группы текстов обмениваются культурными цепостями³⁴. Эта важная роль посредника между народной и ученой литературой³⁵, открытость совизжальского творчества как для фольклорного наследия, так и для достижений профессионального искусства, сообщает ему особую ценность, позволяет увидеть его значение и в системе литературы барокко с ее склонностью к «фольклоризации»³⁶.

Специфические взаимоотношения между литературой и фольклором способствовали и возникновению той художественной концепции, название которой вынесено в заглавие этой книги. Именно традиция фольклорного осмысления-осмеяния действительности приводила к созданию всякого рода небылиц, к построению картины вывернутого наизнапку мира. Совизжалы не изобретают эту концепцию, а заимствуя ее из народной культуры, вводят ее в литературу, применяя свой основной художественный метод — «поэтику мира наизнапку»³⁷. Барочные представители ученой литературы могли заимствовать эту совизжальскую концепцию для решения собственных художественных задач³⁸.

Русскому фольклору и демократической сатире XVII в. эта концепция вывернутого наизнапку мира также хорошо известна³⁹: в перевернутом, реально невозможном, абсурдном, дурацком мире действует дурак — «часто человек очень умный, но делающий то, что не положено, нарушающий обычай, принятое поведение, облажающий себя и мир от всех церемониальных форм, показывающий свою наготу и наготу мира»⁴⁰. Древнерусский «изнапочный» мир, в котором правда облагается посредством смеха, типологически сопоставим с перевернутым миром польских совизжалов, причем и время создания соответствующих текстов в обеих литературах приблизительно совпадает. В известном смысле о произведениях такого рода можно говорить,

как об «антитекстах», где само по себе нарушение нормы становится основополагающим принципом их создания⁴¹.

Однако при сопоставлении памятников польской и русской демократических литератур следует учитывать то обстоятельство, что христианизация славянского мира по двум различным образцам — римско-католическому и греческому — явилась в плане культуры заметно разделяющим моментом, хотя абсолютному разделению препятствовали близость этносов, языков, пракультуры. Отмечается, что границы между латинским и греческим миром были гораздо более определенными, чем между католическим и православным славянским миром, ибо этническая близость преобладала над вероисповедным различием⁴².

При сопоставлении фактов смеховой культуры Польши и России XVII в. приходится учитывать относительно большую толерантность отношения к ним в Польше, в то время как, по справедливому замечанию Ю. М. Лотмана, для восточного православия театральность, игра однозначно отождествлялись с дьявольскими проявлениями, а официальная оценка карнавала как бесовского действия пропикала в его внутреннюю самооценку. Поэтому в пределах западной культуры карнавальный смех отменяет страх, а в России — подразумевает его: «Вывороченный наизнанку мир масок и ряженых смешон и ужасен одновременно»⁴³. Можно сказать, что русский смеховой мир обладал значительно большим внутренним драматизмом и неоднозначностью, чем его польский аналог. Однако, представляется, что оценка смехового мира со стороны официальной культуры обеих стран различается скорее по степени, чем по своему характеру. Принципиальных различий тут не было, и в обеих странах официальная культура вела с неофициальной непримиримую и довольно успешную борьбу. Польский и русский «смеховые миры», разумеется, обладали известными внутренними различиями. Относительно русской демократической литературы А. М. Папченко отмечает: «Безнадежный пессимизм отличает ее героев от западных собратьев, от немецкого Эйленшпигеля, чешского Франты, польского Совизжала»⁴⁴. Представляется, что это интересное утверждение заслуживает специального обсуждения, которое могло бы, в частности, выявить черты сходства там, где видятся различия. Ибо пессимизм — более или ме-

нее безнадежный — далеко не чужд и польской демократической литературе, ее авторам и героям, как не чуждо им драматическое миросозерцание. Представляется возможным взглянуть на эту литературу, как на попытку построить комическую инверсию трагического бытия. Сама по себе концепция перевернутого мира уже в исходной точке предполагает несогласие на мир реально данный, конфликт, протест против него. Свои же возможности выйти из этого конфликта победителями — как в жизни, так и в литературе — польские демократические писатели имели все основания оценивать пессимистически. Тем не менее своеобразие национального варианта «смехового мира» существует, и настоящая книга является попыткой его описания.

Типологическое сходство можно обнаружить и при сопоставлении польской совизжальской и немецкой бюргерской литератур «о дураках» XVI—XVII вв. с присущей ей комической инверсией изображаемого. Понимая «пизменное» как «символическое признание», Ф. Шеллинг видел в переворачивании сущность комического вообще — здесь, как и при общем созерцании мира, обнаруживается, что «премудрость бога объективируется главным образом в глупости людей»⁴⁵. В книге Гриммельсгаузена «Затейливого Симплициссимуса Мир павыворот» (1672) несправедливый реальный мир, исказивший изначально божественную гармонию, «лишь отразившись в кривом зеркале „мира павыворот“, принимает облик совершенства», что подымает всю совокупность этических вопросов, так и не нашедших исторического решения. Не только гротескный, но и трагический «мир павыворот» в литературе барокко «противостоял ренессансной гармонии, воображаемым, но исторически не осуществимым политическим и социальным идеалам»⁴⁶.

Знакомство с творчеством совизжалов в России датируется XVII в., временем оживления русско-польских культурных связей, когда и восприятие новых эстетических тенденций в России в значительной мере осуществлялось через польское посредничество⁴⁷. В образованных кругах русского общества распространилось знание польского языка, и польская литература становится здесь сравнительно хорошо известна. Об этом свидетельствует, в частности, состав тогдашних русских библиотек⁴⁸, где польская литература, включая совизжальскую, представлена достаточно широко⁴⁹.

Предпринимаются и попытки переводов польской светской комической литературы, фацияей⁵⁰. В XVIII в. русский читатель знакомится с переводом-адаптацией польской редакции шутовского романа о Совизжале («Sowizzał krotofilny u smieszny») ⁵¹, вдохновителе, символе и герое польской пародно-городской литературы, давшем ей свое имя. В русской редакции это имя сохранило близкое польскому звучание, но совершенно изменило свое значение — Совесть-Драл ⁵². В процессе адаптации польского текста была сделана попытка возможно более органичного включения его в русский культурный контекст, благодаря чему польский Совизжал вошел в русскую литературу XVIII в. как существенное звено, связующее две национальные смеховые традиции.

В поле зрения русской науки совизжалевская литература попадает с развитием славистических исследований в XIX в. ⁵³ В советской полонистике она освещается преимущественно в изданиях и трудах Института славяноведения и балканистики АН СССР ⁵⁴.

Советский читатель получил возможность познакомиться с некоторыми совизжалевскими текстами в русских переводах, дающих представление об их своеобразной поэтике ⁵⁵.

Эта книга — первая в советской полонистике попытка монографического исследования совизжалевской литературы, призванная восполнить существующий пробел в нашем изучении старопольской литературы. Это намерение представляется тем более оправданным, что рассматриваемое низовое течение польского барокко обнаруживает значительные типологические сходства с соответствующими течениями в русской и других славянских литературах. Их возможное сравнительное изучение представляется целесообразным и плодотворным в связи с такой масштабной задачей будущего, как создание единой истории славянских литератур. Кроме того, эта книга может послужить реализации обширной и интересной программы, сформулированной исследователями смеха в культуре Древней Руси и предусматривающей исключительно трудную задачу «монографических исследований „мировоззрений смеха“ в их глубоких отношениях к взглядам на мир в данном обществе», а также последующую сверхзадачу: написание «„Истории смеха“ как истории одной из важнейших частей человеческой культуры» ⁵⁶.

РЫБАЛТОВСКАЯ КОМЕДИЯ



Комические драматургические жанры в средние века

Питаемая средневековыми традициями, польская пародно-городская литература не случайно начинается в XVI в. с драматургии, ибо она была «наиболее массовой формой словесного искусства развитого Средневековья»¹. В польскую литературу на национальном языке благодаря театрально-драматургической инициативе авторов-горожан вошел обширный корпус так называемой рыбалтовской комедии.

Сам термин комедия, как и трагедия, унаследован, как известно, от античности. Аристотель, выводя комедию из фаллических песен, называл ее создателем Гомера, представившего «не ругательное, а смешное», и определял ее как «подражание людям худшим, хотя и не во всей их подлости: ведь смешное есть лишь часть безобразного... некоторая ошибка и уродство, но безболезненное и безвредное: так... смешная маска есть нечто безобразное и искаженное, но без боли»². И хотя проследить непосредственные связи между античной и средневековой европейской комедией затруднительно, тем не менее здесь обнаруживается действие известной закономерности, в силу которой «литературные жанры по самой своей природе отражают наиболее устойчивые и „вековечные“ тенденции развития литературы. В жанре всегда сохраняются неумирающие элементы архаики»³. Эти архаические элементы обнаружимы в рыбалтовской комедии, в частности в проводимом в ней уравнении «пародийного» и «комического» как одинаковой «изнанки» действительности⁴, спижении всего высокого (колорит «низа» — спиженный стиль, низменность мотивировок, низость персонажа), использовании стихии смеха и непристойности, культивировании травестики путем создания гротеска и бурлеска⁵. Отголоски этой архаики можно видеть в обращении польских рыбалтов к комизму несуразности положения: если в античной комедии смешным было помещение богов в ситуацию людей, то в рыбалтовской

комедии таковым становится помещение ученого клирика в ситуацию вонпа, или замена местами крестьянина с учителем, мужика — с королем, шляхтича — с помещанином, женщины — с мужчиной и т. д.

Однако, помимо архаической «памяти», жанр светской комической драмы имел в себе черты, обусловленные своим непосредственным генезисом. Как известно, одним из источников светской комической драмы Средневековья послужили пасхальный и рождественский циклы литургической драмы, особенно того периода ее развития, когда действие переместилось за пределы храма — на городскую площадь. Наиболее ранняя из известных в Польше литургических драм — латинское «Посещение гроба» («*Visitatio sepulchri*», рубеж XII и XIII вв.)⁶, включающее сцену с тремя Мариями, пришедшими умастить тело Христа. Наиболее известным результатом разрастания отдельных мотивов этой драмы, смены ее тональности, благодаря включению светских и комических элементов, в славянских литературах стал чешский фарс XIV в. «Продавец мазей» («*Mastičkař*»)⁷. В позднейшем польском мистерияльном театре XVI в. — в «Истории о благословенном воскресении Господнем» («*Historia o chwalebnyim zmartwychwstaniu Pańskim*», записана Миколаем из Вильковецка) — эта сцена также получает свое развитие, разрастается за счет реалистических элементов, как и сцена с участием дьявола, «как бы подсмотренная в вагантских представлениях или интермедиях» и свидетельствующая о революции в литургической драме⁸. Вообще сцены с участием чертей с самого своего возникновения в литургической драме заключали в себе элементы комической стихии⁹, что явно ощущалось участниками этой драмы — польскими клириками, впоследствии использовавшими это в рыбалтовской комедии.

Включаемые в литургическую драму светские (иногда комические) элементы — вставные эпизоды, разросшиеся бытовые сценки, эпизоды с участием инфернальных сил — дьяблерии и т. п. впоследствии могли вычлениваться из нее и существовать отдельно в виде фарсов и диалогов. Низшие духовные чины, клирики, студенты, «эксплуатирующие правду в пользу смеха, а смех в свою собственную пользу»¹⁰, внесли свой вклад в развитие светских юмористических эпизодов в мистериях и литургических драмах: «Страсть клириков к мирским увеселениям вообще, и в особенности к скоморошьям

играм, служит нам также ключом к объяснению того, почему церковные представления, первоначально духовные по содержанию, так быстро восприняли в себя элементы народности и, покинув стены церквей, послужили основой народной европейской драмы»¹¹. Клирики же часто становились бродячими актерами. Сохранились многочисленные постановки высшего духовенства, предписывающие вылавливать беглых клириков (*clerici ribaldi*), остригать их и возвращать обратно.

Велика роль школяров и низших клириков в культивировании разного рода «околоцерковного смеха», допускавшегося в определенные дни в качестве народной травести официального культа¹². Тесно связанные с «ритуальным смехом»¹³, эти травести принимали формы «праздника дураков» и «праздников ослов»¹⁴, праздничная стихия обусловила и создание в разных европейских странах различных «дурацких» обществ, братств, орденов. Во Франции это были «Базонь», «беззаботные ребята», «рогоносцы» и т. п., сочинявшие и исполнявшие комические драматические произведения¹⁵; в Германии — «орден дураков», пародийно противопоставленный рыцарским орденам¹⁶; в Чехии — общество боуифатов, о принадлежности к которому во времена своей молодости впоследствии сокрушался Ян Гус.

Известно, что подобная традиция существовала и в Польше, ибо еще папа Иннокентий III (1198—1216) в своем письме польскому архиепископу сетует на то, что поляки часто устраивают игрища в костелах, да еще с применением масок. Развивавшаяся в этой стихии светская комическая драма имела своим источником неумирающую традицию языческого обряда, карнавальных гуляний, масленичных игр с присущим для нее доминировавшим смехом, символикой спижений, маски, переодевания¹⁷. «Маскарадные действия — *Fastnachtspielen* — подготовили внутри себя не только зерна нового драматического жанра, в них зародился принцип пародийной комической игры, столь характерный для зрелищ раннего Средневековья. Только влиянием масленичных представлений можно объяснить появление всевозможных „дурацких обществ“, пародирующих церковные обряды»¹⁸. Подобные языческие обряды¹⁹ в силу целого ряда причин — первоначальной непрочности христианства, устойчивости народного обычая

и т. п.²⁰ — в течение нескольких веков уживались в системе христианской культуры, вынуждая церковь проявлять большую или меньшую терпимость к явлению массового «двоеверия», стремиться к ассимиляции отдельных элементов язычества новой религией.

Ян Длугош описывает языческие игры в Польше, устраиваемые «в определенное время в году, для проведения которых предписывалось собираться в городах толпам жителей обоего пола из деревень и предместий. Отправляют же их, прибегая к бесстыдным и сладострастным песням и движениям, хлопая в ладоши и вызывающим изгибаниям, а также к иным любовным напевам, хлопкам и поступкам... Обряд этих игр, а скорее некоторые его остатки существуют у поляков вплоть до наших дней,— несмотря на то, что они вот уже 500 лет исповедуют христианство,— повторяются ежегодно на Зеленые Святки²¹ и напоминают древние языческие суеверия, как ежегодное игрище, называемое по польски „Стадо“...²² когда собираются толпы народа и, разделившись на группы, то есть малые стада, в возбуждении и распалении разума предаются играм, склонные к разврату, праздности, пьянству»²³. Подобный дохристианский ритуал, народный обряд содержали в себе зачатки новой драмы²⁴. Им известен определенный сюжет, кульминация (например, сожжение чучела, его потопление или похороны в ряде славянских обрядов), четкая последовательность действий и ситуаций²⁵, известный набор персонажей, чаще всего относящихся к низшей мифологии²⁶.

Такова, например, русская масленица с ее процессиями ряженых, ритуальным смехом, возвеличиванием и поношением, сожжением чучела самой Масленицы как персонажа низшей мифологии, символизирующего одновременно плодородие, зиму и смерть²⁷. Таков и средневековый европейский карнавал, связанный с мясоедом — временем, предшествующим великому посту²⁸. На это указывает и само название праздника (от лат. caro, carnis — мясо, ср. carnalis — плотский, carnalitas — чувственность, carnarius — любитель мяса, обжора)²⁹. В польской проповеди XV в. участники карнавальных игр гневно осуждаются, сравниваются с «летающей и скачущей саранчой... в эти дни (масленицы) они дают волю страстям и жажде, одевшись в женское платье, безобразно скачут, подобно глупцам... Непристойными песнями о цветах и семенах они развращают добродетельных».

тель и, насколько это им удастся, оскверняют ее»³⁰. С целью ограничения карнавального разгула гнезненский архиепископ Стапислав Каршковский (1520—1603), сыгравший заметную роль в наступлении Коптс-реформации в Польше, ввел на время карнавала сорокачасовые службы в костелах.

У наблюдавшего масленичные гулянья в Польше турецкого посла создалось впечатление, что в определенное время года христиане сходят с ума, и лишь некий прах, которым им потом посыпают головы в костелах, принесит им исцеление³¹.

В предписаниях польских церковных иерархов начала XV в. очевидно стремление воспрепятствовать отпавлению языческих обрядов: они требуют запрета на пошение «некоей куклы, которую называют смертью, которую потом бросают в грязь, ибо такого рода поведение не свободно от суеверия», на участие клириков «в танцах и публичных зрелищах»³². Однако, насколько можно судить по сохранившимся текстам, древний обычай остался непреодоленным и в XVI в. Об этом свидетельствует, в частности, созданная в средние века «Комедия о масленице» («Komedyja o mięsopuście») ³³, персонажи которой спорят о сущности и содержании этого праздника, его допустимости для христиан. Комедия становится интересным литературным документом и благодаря пространным описаниям законов карнавального времени, соответствующих ему правил поведения. Так, в этот день принято быть веселым, пить, наслаждаться, прыгать, петь, ухаживать за девушками и танцевать, не спать ночью, а устраивать всяческие проказы, представлять комедии и непременно ходить в масках, бить в бубен и дудеть в дуду.

В центре комедии — конфликт официальной церковной позиции в вопросе о реликте этого языческого праздника и отношения к нему простака (Ганус)³⁴ и молодого человека (Студент), т. е. по существу конфликт идеологии и биологии, живого человеческого начала. Так, католический священник ссылается на Библию, возмущенно требует указать ему то место в ней, где предписывается праздновать масленицу. В свою очередь, простак апеллирует к традиционности обычая, повсеместной распространенности праздника, а Студент — к особенностям человеческой природы, к ее извечным потребностям и запросам, которые прочны и неизменны («как бывало — так будет всегда»³⁵) в го-

раздо большей степени, чем взгляды и идеология, и лежат в основе существования праздника («человек не бывает без праздника»).

Реплики простака Гануса отражают ту своеобразную амальгаму язычества с христианством, которая была характерна для польской культуры того времени, тот уровень простонародного сознания, где противоречия между ними оказываются спятыми. Так, он искренне не считает масленицу языческим праздником, давая такие объяснения: «Это обычай в христианстве, не только в этом государстве, и я не хочу от него отойти, особенно от еды, питья, участия в маскарадных играх — сегодня мир устроен таким образом».

Это двоемирие и двосервие, осуждаемое представителями официальной католической идеологии, явилось благодатной почвой для развития светской комической драмы. Праздничный мир, устроенный по законам, противоположным повседневному бытию, становился и наиболее подходящей атмосферой для выступления гистрионов, иокуляторов, шутов, бродячих школяров, в монологах и диалогах которых можно обнаружить зачатки драматических жанров нового времени, в первую очередь — комических.

Большую роль в развитии этой карнавальной культуры сыграли низшие духовные чины, чьи потомки — нищенствующие польские рыбалты — уже в середине XVI в. выступили создателями первой польской комедии, ориентированной прежде всего на смеховые традиции народных праздеств и игр. Эти традиции обусловили развитие принципов народийпой, комической трактовки драматургического материала, концепцию языковой свободы, создание галереи персонажей, связанных с мотивом маски. В то же время рыбалтовская комедия обнаруживает следы влияния средневековых драматургических жанров, что проявилось в доминирующей диалогичности, при которой диалог вытесняет действие, в несценичности и предназначенности для чтения, в дидактике, в отсутствии четкой драматургической структуры.

Классификация рыбалтовской комедии

В зависимости от критерия — идеологического, формально-эстетического, тематического — допустимо несколько вариантов классификации рыбалтовской ко-

медии. Первый из них положен в основу классификации, предложенной К. Будзыком. Он рассматривает «три круга совизжалской комедии», исходя из их принадлежности различным сферам влияния — иезуитской, придворной и собственно рыбалтовской³⁶, — по один из очевидных недостатков этой классификации в том, что ряд значительных произведений оказывается вне рамок классификации, как «идеологически неясные». Критически отнесся к данной классификации Ст. Гжещук, указавший на то, что совизжалская поэтика использовалась и в иной творческой среде «чаще всего в полемических, пасквилянтских, пропагандистских или юмористических целях». Именно в этом плане рассматриваются в данной работе комедии «Возвращение Янташека с московской войны» и «Развлечения лучшие и полезнейшие». Однако, как подчеркивает Ст. Гжещук, при этом не разделяется «плебейская по своей сути, негативная совизжалская позиция по отношению к действительности. Поэтому здесь можно говорить скорее о влияниях совизжалской литературы, чем о разных направлениях внутри нее»³⁷.

Пестрота драматургической формы и своеобразная эстетическая «эклектика» рыбалтовского творчества препятствуют использованию формального критерия в качестве основного при классификации комедий. В таком случае практически исчезал бы смысл самой классификации, ибо она неизбежно становилась бы дробной, а число ее единиц почти дублировало бы многообразие драматических текстов.

Несколько более удобной представляется тематическая классификация рыбалтовской комедии, позволяющая выделить три цикла.

При всей условности такого деления к первому циклу можно отнести комедии на «военную» тему, т. е. связанные с проблематикой, характерной для «века войн» — поборы и постои, состояние армии, мародерство, сражения, патриотические настроения в обществе, тяготы военного времени, положение певоепнообязанного населения, отношение к войне, доблести, героизму и т. п. Сюда относятся 9 комедий: «Плебанское снаряжение» («Wurawa plebańska», 1590), «Возвращение Альбертуса с войны» («Albertus z wojny», 1596), «Пасторское снаряжение на войну в Ливонию» («Wurawa ministra na wojnę do Inflant», 1605), «Поход евреев

на вопшу» («Wyprawa żydowska na wojnę», 1606), «Новая рыбалтовская комедия» («Komedia rybałtowska nowa», 1613—1614), «Всеобщая подготовка пасторов к войне в Валахии» («Walna wyprawa do Wołoch ministrów na wojnę», 1617—1618), «Возвращение Матияша с Подола» («Zwrócenie Matjasza z Podola», 1619—1620), «Необычное ополчение или гусиная война» («Nieprospolite ruszenie abo gęsia wojna»³⁸, 1621) и «Возвращение Янташека с московской войны» («Jantaszek z wojny moskiewskiej», 1661). Уже большой временной диапазон этих комедий исключает их далеко идущее формальное сходство, однако общая тематика позволяет объединить их в одну группу при учете условности такого объединения.

Второй тематический цикл включает комедии о «школьной пицете», т. е. связанные в первую очередь с социальным положением большинства рыбалтовских авторов и их непосредственным профессиональным опытом. Этот цикл объединяет 7 комедий: «Встреча Яннаса с Грегориасом клириком» («Potkanie Jannasa z Gregoriasem klechą», 1598), «Солтыс с Клириком» («Szołtys z Klechą», 1598), «Синод подгорских клириков» («Synod klechów podgórskich», 1607), «Комедия о Вавжеке, идущем в школу и из школы» («Komedia o Wawrzku do szkoły i ze szkoły», 1612), «Старый, бродячий рыбалт» («Rybałt stary, wędrownu», 1632), «Школьная пицета» («Szkolna mizeria», 1633), «Коллоквиум Яннаса Кнутля» («Colloquium Jannasa Knuthla», 1633). Для тематики этого цикла комедий характерны мотивы нужды учителей приходских школ, их униженного положения в обществе, их конфликтов с приходскими священниками, состояния образования, поисков лучшей участи.

В третьем цикле 5 масленичных комедий, функционально и тематически связанных с карнавальным весельем: «Придворный сват масленичный веселый» («Dziewosłab dworski mięsopustny ucieszny», ок. 1620) псевдонима Мацека Похлебцы, «Масленица или трагикомедия на карнавалы дни» («Mięsopust abo tragi-komedia na dni mięsopustne», 1622), «Маранция» («Marancja», 1620—1622), наиболее совершенная в профессиональном отношении комедия «Мужик-король» Петра Барыки («Z chlora król», 1633) и использующие рыбалтовскую стилистику «Развлечения лучшие и полезнейшие, нежели с Бахусом и с Веперой» Гиацинта

Шпетоцкого, подписавшегося инициалами P. H. P. W. («Uciechy lepsze i pożyteczniejsze, a niżeli z Bachusem i z Wenerą», 1655). Комедии этого цикла, по преимуществу тяготеющие к трагикомическому жанру, представляют особый интерес с точки зрения взаимопроникновения различных поэтик. Их тематика, действие, конфликты во многом обусловлены атмосферой карнавального гулянья и веселых проделок. Некоторые из этих комедий были написаны совизжальскими комедиографами по придворному заказу.

Автору данной работы были недоступны рукописные «героические» комедии, по всей вероятности, также принадлежащие рыбалтовским авторам³⁹, поэтому постоянная классификация охватывает лишь изданные К. Бадецьким рыбалтовские комедии (PKR). Ограничивая материал более развитыми драматическими формами, мы не рассматривали также совизжальские диалоги и интермедии.

Комедии «военного» цикла

Одна из наиболее характерных особенностей этих комедий — развитие реалистических элементов, обогатившее старопольский театр. В реалистичности такого рода приятно видеть элементы непосредственной, жизненно достоверной конкретности и стихийную попытку художественного осмысления действительности. При этом исследователи отмечают прямо пропорциональную зависимость между стихийным реализмом ранних этапов развития литературы и панностью художественного произведения, его свободой от школы, канона. Специфическая особенность совизжальского реализма — его тесная связь со смехом, чуждым по своей природе архаическим тенденциям. «Смех уничтожает страх и шует перед предметом, перед миром, делает его предметом фамильярного контакта и этим подготавливает абсолютно свободное исследование его. Смех — существеннейший фактор в создании той предпосылки бесстрашия, без которой невозможно реалистическое постижение мира... Смеховая и пародийноязыковая фамильяризация мира — исключительно важный и необходимый этап на пути становления научно-познавательного и художественно-реалистического творчества европейского человечества», — писал М. М. Бахтин⁴⁰. В рыбалтовских комедиях, воплотивших тенденцию к реалистиче-

скому постижению мира, предметом этого фамильярного контакта становится реальность военного времени с характерными для нее мифами официальной пропаганды, представлениями о доблести и героизме, славе и патриотизме. Актуальные события польской истории того времени осмыслиются с позиций «маленького человека», представителя широких плебейских масс старопольского общества, на чьи плечи легли все тяготы войны — поборы, постой, солдатские грабежи и т. п.

Зарождение героико-комического жанра в рыбалтовской комедии связано с негативным отношением к войне, к официально-патриотической пропаганде. Ему присущи принципы конкретно-правдивого изображения событий, тесная сопряженность со стихией смеха, программная пародийность, полемичность по отношению к семаптике «высоких» жанров. Снижая возвышенный стиль и профанируя традиционные темы, героико-комический жанр, как правило, отражает противостояние различных группировок внутри литературы — официально-апологетической и плебейско-негативистской. Главным мотивом действия рыбалтовских комедий военного цикла становится «героико-комический контраст» между темой и характером ее изложения⁴¹.

Комедии военного цикла открыто публицистичны, являясь откликом на актуальные проблемы военного времени, насущные политические и социально-экономические вопросы. Хронологически первая из них — «Плебанское снаряжение» — непосредственный отклик на указ лепчицкого съезда (1598), обязывающий духовенство на свои средства вооружить и отправить на войну одного новобранца в период военного конфликта с татарами. Объектами иронического осмеяния становятся в комедии как создатели этого указа, так и его незадачливые исполнители — ничего не смыслящий в вооружении и войне бережливый Плебан и простоватый учитель приходской школы Альбертус, отправляющийся на войну. Оба героя явно не соответствуют навязанной им роли защитников государства, чем создается героико-комический контраст человека и его роли, социальной функции. Идея «Плебанского снаряжения», основанная на комически-абсурдном несоответствии государственной задачи реальным возможностям ее предполагаемых исполнителей, интерпретировалась еще И. Юшпским, как «критика тех военных обязательств, которыми было обременено духовенство, а вместе с тем

показ мизерной ценности набранного таким путем войска»⁴². Если осмеяние законодателей, не способных предвидеть последствия и реальную значимость своего указа, содержится в подтексте комедии-диалога, то прощическое вышучивание послушных и простоватых исполнителей составляет ее тематическую канву. Благодаря яркому комизму образа Плебана, который с лихвой восполняет свою нецелесообразность в военных вопросах чрезвычайно глубокомысленными рассуждениями о них, а также старается при покупке вооружения как можно больше сэкономить, вся комедия часто воспринималась как сатира на жадность духовенства⁴³. Сюжет комедии исчерпывается выбором снаряжения, препирательствами с торговцами, правоучительными наставлениями.

Эпизоды комедии-диалога несут в себе значительный комический заряд, связанный с несоответствием лирических всякого смысла и ценности приобретений ксепсца — тем возвышенным объяснениям, которыми он их сопровождает, т. е. с несоответствием пышной и претенциозной формы — содержанию. Так, покупая Альбертусу негодный, ржавый меч, который практически нельзя поднять, Плебан глубокомысленно замечает:

Świątaż to, gdy dwie ręce pomagają sobie...

(PKR, s. 12)

Рука руке поможет — то святое дело...⁴⁴

(Перевод А. Илюшина)

Особенно комично звучат проводимые Плебаном сопоставления Альбертуса с библейскими воителями:

Kiedyby w me, jabym cię wyprawa nie bawił,
Jako Dawida z prośa, takbym cię wyprawił;
...tym Madyanity
Bił fortelem Gedeon; tym też pogrom i ty
Nieprzyjaciele swoje...

(PKR, s. 8, 23)

Моя б воля, я тебя знатно ополчил бы:
Как Давида, я пращой тебя спарядил бы;
...Слукавив, победу
Одержал сам Гедеон; этому последуй
Примеру, грома врагов...

(Перевод А. Илюшина)

Комизм неадекватности человека его роли, комизм положения человека «не на своем месте», его внутренний разлад с той ситуацией, в которой он оказывается, во многом определяет образ бережливого, трусоватого, но склонного к патетическим речам Плебапа. Своего предельного выражения комизм достигает в образе горе-вояки Альбертуса, построенном как антипод идеальному образу храбро сражающегося рыцаря-шляхтича. Представителю плебейского мировоззрения, выступающему с позиций здравого рассудка, Альбертусу чужды милитаристский пафос, шляхетские представления о доблести и благородстве рыцарственного защитника отчизны. В репликах Альбертуса шляхетское понимание воинского долга профанируется и снижается:

Nie radaćby szła na targ, ale musi, koza.

(PKR, s. 22)

Не хотелось, да пришлось козе стать товаром.

(Перевод А. Илюшина)

Для образа Альбертуса, полемичного по отношению к образу благородного рыцаря, характерны индифферентность к непонятной и ненужной войне, стремление сохранить жизнь любой ценой:

Ale nie skwapiajcie się, podobnoć nie zginę,
Boć się ja też na zły raz w bitwie nie nawinę;
Potym co oberwawszy, pomknę ku domowi...

(PKR, s. 25)

Не усердствуйте: на тот свет не собираюсь,
Отсидеться в стороне от битв постараюсь;
Мне момент лишь улучшить — и махнуть до дому...

(Перевод А. Илюшина)

«Художественный и идейный смысл „Плебапского снаряжения“, — пишет Ст. Гжещук, — по большей части основывается на доведении до абсурда общепринятых моральных норм и устоявшихся представлений, на обнажении их сомнительного смысла и общественной пользы путем проверки на практике и дословной реализации»⁴⁵. Этому идейному смыслу подчинены художественные приемы комедии — дословное понимание переносного значения слова, логика наыворот, героико-комический контраст. Так, выбирая Альбертусу снаряжение, Плебап старается покупать вещи старые,

«опытные», «солидные», на которые можно положиться, даст Альбертусу абсурдные советы о том, как вести себя на войне (PKR, s. 13, 19, 23). Своеобразной пародийной апологией бессмысленности всех начинаний героев служит обрисованная в репликах Плебана картина «перевернутого мира», образ общества, руководящегося перазумными установками:

Miły Boże, dziś się zaś wszystko opak dzieje,
Z świeckich ludzi stali się mowni kaznodzieje;
Plebanije posiedli, zawarli kościoły,
W dworach pozakładali kaznodziejskie szkoły.
A nam, choćśmy, jak żywo, tym się nie ćwiczyli
Dobrze, iż wzdzić wodzić rot nie poruczyli.

(PKR, s. 8)

Все навыворот теперь, Боже достославный!
Всяк мирянин нынче стал проповедник справный,
Он вполне освоился говорить в костелах,
Обучаясь этому в проповедных школах.
Ну а нам, хоть нас делам ратным не учили,
Страшно, что водить войска вдруг не поручили!

(Перевод А. Илюшина)

Чрезвычайная популярность и успех комедии способствовали созданию тематически продолжающего ее следующего диалога — «Возвращение Альбертуса с войны». Рассказы Альбертуса об армии, сражениях и своих приключениях придают военной теме иной, внеофициальный акцент, чуждый мифотворческому духу господствующей идеологии. Последовательно развенчивает Альбертус весь официальный набор представлений о военно-патриотических добродетелях, мнимости которых противопоставлены реальная безнравственность войска, грабеж населения. При этом образ войны предстает здесь также перевернутым: это «война наоборот», битва отпуть не с тем врагом, против которого направлена военная стратегия государства. Голодающие и бедствующие солдаты, вынужденные добывать себе пропитание у крестьян, воюют в основном с ними или одерживают победы па их птичьих дворах.

Представителем общепринятой морали выступает в диалоге Плебан — в репликах горе-воляки Альбертуса положения этой морали вывернуты паизнанку. Доминирующую роль при этом играют приемы доведения до абсурда известных ходячих истин и дословное их по-

нимаице, как, папример, в беседе об отбирании провинции у крестьян:

Ksiądz: Takie zdobywanie

Szubienicą, frater, pachnie; cości potym było?

A ono gdzie: drzgiemu nie czyń, coć nie miło?

Albertus: Gdyby mi to nie miło, nie czyniłbym tego.

(PKR, s. 47)

Kseндз: Такая раздобыча

Виселицей, братец, пахнет; что же после было?

Как посмел ты делать то, ближним что не мило?

Альбертус: Будь то мне не мило, я так бы и не делал.

(Перевод А. Илюшина)

Пародийный диалог дискредитирует моральный облик воинов, представленных безправственными мародерами, мечтающими только о даровом угощении, кабатчицах и картах, циничными и далекими от христианской этики:

Albertus: Lecz o Polakach mówiąc, jest ich w wojsce wiele,

Co, jakże gdy ich krzczono, nie byli w kościele.

Ksiądz: Czemu przebóg?

Albertus: Z bojaźni bożej to działają

Ze w kościele Bóg, więc tam nań nie nacierają.

(PKR, s. 52)

Альбертус: О войске польском: много тех, что поневоле,

Как окрестились, с тех пор не были в костеле.

Ксендз: Боже, как так?

Альбертус: Да вот же сунуться боятся:

В костеле ж Бог, так он не даст им разгуляться.

(Перевод А. Илюшина)

Отчетливо звучит в диалоге Плебана с вернувшимся, несколько изменившимся Альбертусом, мотив растлевающего влияния разгульно-мародерской военной жизни. Этот мотив возникает уже в сцене встречи, когда Альбертус, здороваясь с Плебаном, не произносит традиционной христианской формулы приветствия:

Ksiądz: A Pan Bóg gdzie, Alberte?

Albertus: Któż nie wie, że w niebie.

Ksiądz: Ba, wiemci, lecz ja insze chcę wiedzieć od ciebie.

Jeśli w dworzach dla służby Boga zapomnieli...

(PKR, s. 34)

Ксендз: Альберт, а где «велик паш Бог»?

Альбертус: Ну, в небе, где же...

Ксендз: Я о другом; тревожусь за то, что все реже
О Боге вспоминают наши прихожане...

(Перевод А. Илюшина)

И этот мотив реализуется через языковой конфликт, настойчивое и последовательное «непонимание» значений одного языка в системе другого. Прием дословного непонимания Альбертусом возвышенных сентенций Плебана, сведения их на заземленный, конкретный уровень тесно связан с общей идеей диалога. (См. PKR, s. 39, 47, 52). В нем воплощено шутовское переосмысление и комическое снижение официальных представлений о патриотизме, героизме, доблестной войне. Персонаж из парода, с точки зрения которого освещаются события, профанирует и снижает эти ценности, ибо в противоположность Плебану, представляющему общественную идеологию, он воплощает здоровое биологическое начало, плебейский здравый смысл. Ему, как и самой природе, чужды всякие рассудочные построения, и, подобно ей, он знает лишь один закон — стихийное стремление к жизни, присущее всякому живому.

Этот основной конфликт между идеологическим и биологическим началом лег в основу современной постановки комедий об Альбертусе, осуществленной в Национальном театре в Варшаве режиссером Ежи Красовским в лаконичной, но контрастно-выразительной сценографии Катажины Кемпиньской. Простак Альбертус (актер Войцех Семен), наивно-глуповатый, но полный жизни персонаж всей пластикой своей роли противопоставлен рассудочно-суховатому, экономному в движениях Плебану (актер Витольд Пыркой) с его доморощенной выпрепностью. Их жизненные «позы» взаимно противоположны, зеркально обратны: Плебан возводит житейскую конкретность на уровень высокого пафоса и глубокомысленных идей — Альбертус, бессознательно ощущающий, что рожденный должен жить, а не умирать, что жизнь сама по себе есть высшая ценность, дискредитирует плебанский пафос и проповедуемые им идеи.

Ст. Гжещук рассматривает образ Альбертуса в связи с присутствием плебейской литературе «апофеозом труса». Альбертус стоит в том же ряду персонажей, что Сивижал-Эйленшпигель и Ласарильо из Торреса, и ге-

рои Рабле, и Арлекин Ф. Богомольца, говорящий: «Больше чести жить, чем умереть. Живая муха лучше мертвого Александра Великого». Война выступает у плебейских авторов юмористически деградированной, что роднит их с великим создателем комической эпопеи — Я. Гашеком⁴⁶.

Сам образ пезадачливого вояки Альбертуса пользовался у старопольского читателя неслабеющей популярностью — комедии этой серии многократно переиздавались (1649, 1696, 1697). Проблемы, встающие перед героями диалога, были актуальны для всего общества, однако здесь они приобретали комическую форму, трансформируясь из тяжелых и страшных — в веселые и смешные.

Атмосфера интереса к этому циклу способствует созданию следующих его комедий и даже возникновению общего названия — «альбертусы» или «военные походы клириков» уже в середине XVII в. Вторую серию цикла составляют три «альбертуса»: «Пасторское снаряжение на войну в Ливонию», «Всеобщая подготовка пасторов к войне в Валахии» и «Возвращение Матияша с Подола».

Среди ученых возникла дискуссия по поводу хронологии комедий, обстоятельств их возникновения⁴⁷ и идейной направленности. Датировка комедий, установленная в результате научных споров и исследований, уточняет предложенную К. Бадецьким (PKR). В «Пасторском снаряжении» отражена иная, чем в первых «альбертусах», историко-политическая ситуация — война со шведами; «Всеобщая подготовка» написана в обстановке напряженных отношений с Россией и татарами и представляет собой значительно расширенный вариант первой. Обе они восходят к «Плебанскому снаряжению» и по сюжету, и по тематике, и по художественным средствам. В плане идейном, однако, здесь обнаруживается некоторое различие, которое связано с тем, что эти комедии явились художественным откликом на религиозные конфликты эпохи. Все три комедии — «протестантские», т. е. в отличие от двух первых «альбертусов» объект осмеяния здесь — ипогда сатирического — приверженцы протестантского вероучения. Поэтому некоторые ученые считают авторов этих комедий близкими к иезуитским кругам, а сами комедии — контрреформаторской сатирой, идейно близкой той публицистической полемике, которая проводилась

деятелями Контрреформации⁴⁸. Существует точка зрения, согласно которой в первых «альбертусах» был создан «прототип фабулы», вскоре позаимствованный целиком анонимными авторами из иезуитских кругов и приспособленный для сатирической расправы с инверсами (В., s. 175). Согласно иной точке зрения совизжальская литература вообще не ставила во главу угла проблематику религиозной борьбы и с идейной точки зрения первая и вторая серии «альбертусов» не противопоставлены друг другу, хотя имеют расхождение⁴⁹. Общее в них — антивоенные настроения, критика войска, дискредитация идеала доблестного воина, особенно характерная для комедий о возвращении горе-войска. Кроме того, много общего во взглядах католических и протестантских персонажей обеих серий, выраженных в пространных репликах:

Minister syna napomina:

Nie uprzykrzaj się ludziom, nie bierz płaczu na się.

Co ty komu wyrządzisz, to też tobie zasię.

Ludzie wyrządzać będą, sam to Bóg nagrodzi,

Nie czyń krzywdy bliźniemu, bo się to nie godzi.

(PKR, s. 325)

Пастор сына наставляет:

Людям не досаждай, а то и сам заплачешь:

С тобой ведь обойдутся они не иначе ж —

Так же, как и ты с ними, так уж мир устроен:

Кто ближним пакостит, тот сам хулы достоин.

(Перевод А. Илюшина)

Эти наставления пастора перед отправкой сына на войну почти полностью совпадают с наставлениями католического ксендза — Плебана из «Плебанского снаряжения»:

Naprzód od Boga poczni każdą sprawę swoją,

Toć stanie za mocną tarcz i natęższą zbroję.

Nie czyń krzywdy nikomu, nie bierz nic swowolnie...

(PKR, s. 26)

Живи по-божески и не живи безбожно:

От великих бед ты будешь огражден надежно.

Людям не пакости, не зарься на чужое...

(Перевод А. Илюшина)

Подобные сходства мешают признать контрреформаторскую тенденцию «протестантских» комедий доми-

ширующей. Следует учитывать специфическое отношение плебейских авторов к религиозным проблемам, их программную ориентацию на пропическое и сатирическое переосмысление любых официально признанных ценностей. Не случайно первые «альбертусы» некоторые исследователи воспринимают как антикатолические и антицерковные. Но любая крайность здесь неуместна. Безусловно, антиреформаторские тенденции второй серии «альбертусов» достаточно четко прослеживаются в текстах комедий. Так, в обращении «К читателю» из «Всеобщей подготовки...» содержатся прямые выпады против протестантского вероучения и его приверженцев:

Djabeł sobie wymyślił religię nową.
Nowy chrzest, nowa wiara, nowego też mają
Boga, przetoż starego, bluźniąc, przeklinają.
Kościół stary chcą zniszczyć, iże mają nowy.

(PKR, s. 292)

Дьявол объявился с религией новой.
Новые крест и вера, повому почтенье
Богу; старому ж ныне брань и попошенье.
Старый костел снесут, зпать, раз воздвигнут новый.

(Перевод А. Илюшина)

Далее указывается на связь с «католическим» диалогом об Альбертусе, причем автор прямо говорит о своем намерении рассказать об аналогичных приключениях героя, только в протестантском варианте:

Jezdził też nasz Albertus, wyprawmy też lutra,
Choćby djabeł wszystkich wziął za tydzień od jutra.
Bo to było szatańskie ni o czym nie wiedzą,
My pobory, podatki, ci w pokoju siedzą.

(PKR, s. 292)

Воевал Альбертус наш, теперь — лютерепа,
Чтоб их дьявол всех побрал — тем лучше, чем рапа.
Ни о чем не хочет знать чертова скотипа:
С нас семь пкур дерут за них, а им все едино.

(Перевод А. Илюшина)

Таким образом, более существенна именно общность обоих «альбертусов», а не их различия. На эту же

связь указывается и в «Подготовке пастора»:

Jeszcze w ziemi krakowskiej on Albertus żywie,
Którego był na wojnę ksiądz pleban wyprawił...

(PKR, s. 273)

Он под Краковом живет, Альбертус тот самый,
Которого на войну ксецдз тогда отправил...

(Перевод А. Илюшина)

Кроме того, общность комедий проявляется в области поэтики. Здесь прежде всего выделяются приемы дословной реализации метафорических фигур языка, прямого понимания переносного смысла слова, характерные для пародной смеховой культуры (PKR, s. 303, 338, 341, 343). Одинаково представлен в обоих циклах и образ войны, которая изображается пеленой, смешной, ненужной, уподобляется драке в корчме (PKR, s. 303, 279). Объектом осмеяния по-прежнему остается шляхетский идеал рыцарства, доведенный при помощи комических приемов до абсурда (PKR, s. 279, 338). Герои-комический контраст доминирует в ярких сценах выбора и покупки снаряжения, сходных со сценами «Плебанского снаряжения». Здесь также выбираются испытанные старые, добротные, но бессмысленные для данных целей вещи (PKR, s. 280), а также ценные для «протестантов» реликвии, тем самым почитаемый предмет изымается из своего ценностного контекста и помещается в другой, где его присутствие абсурдно. Таким приемом переноса вещи (часто сакральной) из привычного контекста в непривычный рыбалты достигают двух результатов — искомого комизма ситуации и обнажения относительности данной ценности. Таковы сцены, основанные на буквальном понимании церковной символики: покупка нижней рубашки для Матяша, якобы «с плеча Лютера», в которой рыбалтовский антигерой готов сразиться даже с дьяволом (PKR, s. 281–282), разговор о том, что следует залатать дыры на снаряжении страницами из Библии, чтобы она «помогала на войне», или сделать из нее седло (PKR, s. 316). Намеченные в первых циклах комедии линии здесь несколько усиливаются за счет новых акцентов, связанных с религиозной полемикой. Однако фанатизм этой полемики, как и вообще борьбы с Реформацией, почти полностью растворен в общей стихии гротескно-комического. Религиозные расхождения волнуют автора

значительно меньше, чем возможность высмеять признанные — пусть даже и не в обществе в целом, а лишь в протестантских кругах — авторитеты и ценности. Преклошение перед реликвиями, жертвование здравым смыслом в угоду фетишизму высмеиваются путем заземления, снижения возвышенного содержания. (Возвышенное здесь снижается буквально — доводится до уровня нижнего белья.)

Наиболее распространенный прием героико-комического контраста реализован на нескольких уровнях комедии. Комические диалоги, бестолковые торги контрастно сопоставлены с высренними наставлениями пастора, с его патетическими словами о том, что он, как Авраам, жертвует своим сыном. Этот контраст приводит к профанации возвышенного, а также к комическому сочетанию высокого и низкого (на содержательном и стилевом уровне) в пределах одного текста.

Последовательно применяется прием контраста на уровне стиля: это контраст слова и контекста, подразумеваемого и реализуемого смыслов, различных стилей. Совмещение возвышенного стиля изречений пастора и низменного, как правило, стиля реплик Матияша создают яркий комический эффект.

Среди «протестантских» комедий цикла есть и аналог «Возвращения Альбертуса с войны», написанный спустя почти четверть века — «Возвращение Матияша с Подола», — в котором повествуется о бесславном приезде домой псевдогероя, обогащенного значительным опытом самосохранения и мародерства. Композиционно комедия построена более сложно, чем «Возвращение Альбертуса», — она снабжена прологом, повествующим о содержании и предыстории событий, обращением «К читателю» и концовкой «Об Авторе этой книги», призывающей читателя повеселиться. В этих предваряющих и замыкающих основной текст комедии фрагментах дается ключ к ее восприятию. Во-первых, антиреформаторские нотки звучат здесь уже более умеренно, чем в двух предыдущих комедиях, все более уступая место чисто буффонадному комизму (PKR, s. 330, 352). Недвусмысленно выражена в этих фрагментах негативная оценка войны с точки зрения простого пасторского сына Матияша (PKR, s. 329). С другой стороны, рыбалтовский автор ощущает необходимость некоторых оговорок, убеждающих в исключительной развлекательности комедии. Шутливые оговорки были

отнодь не лишними, поскольку к этому времени совизжальские сочинения уже находились в индексе запрещенных книг. И автор понимает предосудительность — с официальной точки зрения — своего осмеяния почитаемого и дегероизации того, что подлежало прославлению, составляющих идейный смысл комедии. Особенно пародийными являются фрагменты, посвященные моральному состоянию войска, этическому уровню защитников отчизны и их религиозности (PKR, s. 339). Часто встречаются почти дословные совпадения с рассказами Альбертуса (PKR, s. 344, 345) о безнравственности и печестивости солдат. Типичным для совизжальской поэтики и встречающимся в других их текстах является шутивное переосмысление «Символа веры» с точки зрения «маленького человека»:

...taka wiara moja,
Pókim żyw, nie będę miał na świecie pokoja.
Wierzę i to, że nigdy bez karczmy nie będę,
A to wszystko utracę, co kędy zdobędę.

(PKR, s. 346)

...Верю вот во что я:
Пока жив, не будет мне на свете покоя.
Верю: только в кабаках жизнь свою пробуду
И растрачу там все то, что где раздобуду.

(Перевод А. Илюшина)

Система ценностей, на которую ориентируется этот антигерой, является переосмысленным в духе житейской практики сводом общепринятых норм. При решении антигероем проблем жизни, смерти, души, при его подходе к ценностям духовного порядка, воплощенным в религии и вере, действует механизм обратной пропорции: чем выше превозносится идеал в культуре феодального общества, чем активнее пропагандируется официальный образец для подражания, тем язвительнее и острее пародия на него, его антипод. Так, идеал доблестного воина предельно развенчивается в комедии о возвращении Матияша, выступает здесь в комически-неприглядном образе циничного пройдохи.

Важную роль в этих комедиях играет прием маски, которая представляет собой противоположность маске храброго рыцаря, бесстрашного воина и победителя. Оба типа персонажей, будучи масками, лишены той

развитой индивидуализации, которая позволила бы говорить о многогранности характера. Под маской вояки, этого «нищего молодца, испуганного бродяги, насильно загнанного на поле боя»⁵⁰, скрывается созданный рыбалтовской комедией тип простака и шута, который сам уже есть пародия на породившее его общество. И Альбертус и Матияш показаны не только как солдаты, но и до и после своих военных походов, вне этой «роли», маски. К ним вполне применимы слова М. М. Бахтина об итальянских народных масках, которые «могут проделать любую судьбу и фигурировать в любых положениях (что они и делают иногда даже в пределах одной пьесы), но сами они никогда не исчерпываются ими и всегда сохраняют над любым положением и любой судьбой свой веселый избыток, всегда сохраняют свое несложное, но неисчерпаемое человеческое лицо»⁵¹. Принципы построения центрального образа этих комедий корреспондируют с образами русских фольклорных героев — Аники-воином, Фомой и Еремой, Иванушкой-дурачком, Агафонушкой, а имена Альбертуса и Матияша становятся нарицательными.

Эти антигерои — зеркально перевернутые или вывернутые наизнанку герои «высокой» литературы. Идеализация и восхваление оказываются смежными осмеянию и пародии. В эстетической области нет неподвижных границ, и для перехода от славословия к хуле или насмешке достаточно произвести «перелицовку» художественного материала. Видимо, нечто сходное имел в виду Р. О. Якобсон, когда говорил о «равноценности» оды и бурлеска: «Это всего лишь два поэтических типа, два выразительных средства для одной и той же темы»⁵² — или отмечал «мирное сосуществование» русских былин о богатырях и едких пародий на эти былины («небылиц») ⁵³. Действительно, русскому фольклору известны близкие к «альбертусам» пародийно-абсурдные мотивы, связанные с дегероизацией воина, что можно проследить, например, на скоморошине об Агафонушке. Если былины о богатырях, исторические песни содержат прославление подвигов героев, то здесь пародируется их высокий пафос, эпический стиль (ср. зачины былин «Про Саловья Будимировича» и «Агафонушки»):

Высота ли, высота поднебесная,
Глубота, глубота акняп-море.

Широко раздолье по всей земле,
Глубоки омоты днепровския.
Из-за моря, моря синева,
Из глухоморья зеленова,
От славного города Леденца...

А на Дону, Дону, в избе на дому,
На крутых берегах, на печи, на дровах,
Высока ли высота потолочная,
Глубока глубота подпольная.
А и широко раздолье — перед печью шесток.
Чисто поле — по подлавечью,
А у белого города, у жорнова...),

описания самих битв («А и билися-дралися день до вечера./Убили оне курицу пропашшую»⁵⁴), внешний вид и снаряжение героя («сильной-могуч богатырь,/Молодой Агафонуска Никитин сын./А и шуба на нем была свиных хвостов,/Болестью опушена, комухой подложена,/Чирьи да вереды — то пуговки,/Сливныя коросты — то петельки»; «...а у первова могучева богатыря/Блинами голова испроломана,/А другова могучева богатыря/Соломой ноги изломаны»⁵⁵). В такого рода текстах отчетливо видна близость простонародных пародий к фольклорной стихии, к традиции смеховой перелицовки мира. В этой связи возникает интересный вопрос о возможности проследить эти схождения на общеславянском материале.

Образ горе-вояки Альбертуса, польского плебейского героя, оказался как раз на стыке литературы и фольклора: он принадлежит, с одной стороны, к народной традиции смехового развенчания, даже переходит в поговорки⁵⁶, с другой же — делает заметную «литературную карьеру» и в такой неожиданной для него области, как контрреформаторская полемика⁵⁷.

Несколько иной оттенок обретает образ непригодного для ратных подвигов горе-вояки в следующей комедии военного цикла — «Поход евреев на войну». Преобладание описательности, несценичность этой комедии свидетельствует о том, что «писатель здесь находится еще под очень большим влиянием недраматических и несценических тенденций средневековой литературы»⁵⁸. Для «Похода» характерен аморфный, нечетко делимый на реплики (роли) текст, в который инкрустирована формально не выделенная авторская речь,

комментирующая или резюмирующая происходящее. Отсутствует предполагаемое драматической структурой членение действия на акты или сцены, а авторские заголовки описательны, как названия глав в повествовательных жанрах (PKR, s. 127). Текст такого рода не мог быть реализован на сцене, во всяком случае без предварительного разделения ролей, сепарации авторской речи, сокращения реплик, выделения актов и сцен⁹⁹. Несоблюдение автором драматургических требований сказывается и в неожиданной смене субъекта речи в пределах одной реплики, что встречается трижды на протяжении 60 строк зачина (экспозиции или пролога): вначале это автор, потом — неопределенное число лиц, далее — кто-то один из них (об этом свидетельствует появление местоимения первого лица единственного числа — PKR, s. 127). Содержание комедии легко реконструируется из авторских заголовков, вполне органичных в подобной драме для чтения: «Выезд евреев в путь», «Гуляки преградили им дорогу», «Гуляки евреев разгромили», «Евреи возвращаются назад» и «Конец еврейской войны». Автор комедии, скрывшийся под инициалами I. W. C., предваряя текст, подчеркивает его развлекательный характер. Однако под чисто развлекательной формой, как и в сериях «альбертусов», скрываются серьезные общественные проблемы и более глубокое, чем предполагал издатель текста, содержание (PKR, s. XIII). Идейным смыслом этого публицистического произведения является двойко направленная сатира, причем на передний план, доступный поверхностному взгляду, выдвигается сатира на осторожных и скуповатых еврейских торговцев, решивших из соображений общественного престижа обратиться «к иному ремеслу» — «к рыцарскому делу» (PKR, s. 128). Источником комизма здесь становится традиционный мотив смены ремесла, замещения, неравноценной подмены, *qui pro quo*, как и в «альбертусах». Герои-комический контраст «Похода евреев» основан на диаметральной противоположности «низкого» ремесла торговца и престижного рыцарского дела. Если в шляхетском государстве при сопоставлении торговца с рыцарем первый оценивался как презренный, то и сама замена должна пониматься как снижение второго. Когда еврейские персонажи решают «вызволить пленных из татарских рук» и «послужить королю», т. е. выполнить рыцарский долг, то лишь на первый взгляд острее

комизма представляется обращенным на этих берущихся не за свое дело героев. По сути же здесь в юмористической форме говорится о тех, кто этот долг не выполняет, т. е. более глубоким идейным смыслом «Похода» является сатира на шляхту. Далее в тексте комедии содержатся прямые обвинения в адрес шляхты, забывшей свои основные обязанности, причем самым непереносимым для шляхетского достоинства, должно было становиться то, что эта критика раздается не со страниц шляхетской публицистики и сатиры, как это не раз бывало, а с неожиданной стороны:

Porobiem proporce, chorągiewki,
Z poddelij zastawnych są podszewki.
Bo nam ślachta to wszystko oddali,
A sami się do handlu udali.
Do gumna nie najrzy, do stodoły,
Żołnierską precz, woli kupczyć woły.
Szczycą się ślacheckimi prawami,
Łokciem nie mierz, lepiej postawami...

(PKR, s. 131)

...Bo u chrześcijan wielka nowina:
Żeśmy się na wojnę wyprawili,
Chrześcijanom handle zostawili.

(PKR, s. 132)

Мы флажков нарежем из подкладок
Тех плащей, что, до торговли падох,
Нам в залог цвет шляхты предоставил,
Чем себя от ратных дел избавил.
Распростясь с солдатскою судьбиной,
Торговать падумали скотиной.
Охранясь шляхетскими правами,
Мерляй лихо, лучше не локтями...

...Христианам новое по вкусу:
Чтобы мы отпыне воевали,
А они бы всласть поторговали.

(Перевод А. Илюшина)

Публицистический пафос автора направлен в первую очередь против оставившей «рыцарские забавы» и занявшейся торговлей шляхты:

Ćła królewskie zatym poginęły,
Ze ślachta sami handlów się jęli,

Rycerskie zabawy porzucili,
Nam, Izraelczykom, to zlecili.

(PKR, s. 131)

Сейфы королевские пустуют,
Оттого, что шляхтичи торгуют:
Охладели к рыцарским затеям,
Их препоручивши нам, евреям.

(Перевод А. Илюшина)

Сатира на шляхту глубже по своему общественному значению, чем осмеяние комических горе-вояк. Для шляхетской республики изображаемое здесь положение дел более постыдно, чем смешно, и потому гневные обличения выражены в тексте прямо. Осмеяние еврейских воителей дано в героико-комическом духе, при помощи традиционных для совизжалов принципов комикки. Таков, например, прием хвастливой мотивации своих поступков, скрывающий очевидную для читателя трусость, или простодушно-буквальное понимание слов:

Hetman rzecze do bachorów swoich:
Czemuście wy nie strzelali do nich?
Jakośmy mieli strzelać za niemi,
Nie stoją za strzałki z duszami swemi.
U nas strzałki stoją po czerwonymu,
Oni nie stoją z duszą i po złotemu.

(PKR, s. 135)

Гетман крикнул доблестным воикам:
«Что ж вы не стреляли в них, однако?»
«Как же нам стрелять? Себе дороже:
Стрелы тратить нам на них негоже.
По червонцу стоят наши стрелы,
Им же — грош цепа, и то не целый.

(Перевод А. Илюшина)

На примере «Похода евреев» очевидно внимание рыбалтовских комедиографов к различным проблемам современной действительности, связанным не только с войной (которая здесь также дается в комическом, сниженном плане), но и с общественными, классовыми, национальными отношениями, с экономическим положением различных слоев общества, с обычаями и предрассудками.

Идейно близка «альбертусам» и пропикнутая большим публицистическим пафосом комедия «Необычное

ополчение или гусиная война»⁶⁰, тематически связанная с ополчением 1621 г. против Турции. К. Бадецкий считает, что еще при жизни автора — «пильзненского генерала» (как он сам себя именуется на титульном листе издания) Яна Дзвоновского, комедия издавалась как минимум трижды. В ней были затронуты такие существенные проблемы военного времени, как поборы, постой войск, и в первую очередь — грабеж мирного населения. Используя героико-комические художественные средства, Дзвоновский последовательно реализует заглавный образ «гусиной войны», т. е. рисует полную горькой иронии картину разорения хозяйств, битв за гусей и кур, в связи с чем доблестные защитники получают прозвище «гусятников», а война представляется комическим абсурдом. Массовость этих грабежей подчеркивается автором в шутовском стихе об исчезновении в Польше палок, поскольку их разобрали для сражений с домашней птицей «гусятники» (PKR, s. 389). Уже в предваряющей комедию стихе содержится указание на подобие «гусятников» вечно голодному и озабоченному проблемами добычи пропитания Альбертусу:

Cosi na Albertusa to ruszenie poszło,
Co żywo na ramieniu wielkie kije niosło.

(PKR, s. 390)

Альбертусу то ополчение подобно,
Все как один шли с палкой на плече.

Как и в «альбертусах», здесь соблюдена форма диалога, скорее — спора, между Корчмарем, представляющим всех тех, на чьи плечи тяжким бременем ложатся военные расходы (крестьян, бедных клириков, студентов), и Шляхтичем, представляющим официальную точку зрения. Большой экспрессией отличаются реплики Корчмаря, измученного войной и постоянным грабежом, не жалеющего проклятий в адрес бесчинствующих солдат, трусливых перед лицом врага и безнаказанно «смелых» по отношению к крестьянам: *aż ich tamo powiążą gdzie na szubienicy; katze ich wie; wierzę, że ich u djabła było nazbierano; zdrajce; złodzieje* (хоть бы их где на виселице повесили; черт их знает; я думаю, у дьявола их понабирали; изменники, воры).

Дзвоновский широко использует излюбленные совицжальские приемы игры слов и перевертывания смыслов в репликах Корчмаря:

Ba, właśnie naruszenie, mój łaskawy panie,
Ruszać nas jak djabli, niestety mnie na nie.
Bodaj się był nie ruszył żaden w naszej ziemi,
Bo skoro się ruszyli, bieda była z niemi.

(PKR, s. 395)

Ох, именно отпалчение, мой любезный пап,
Палковали нас, как черти, горе было нам.
Пусть никто б не оподвинулся никогда,
Ведь как только ополчились — враз была беда.

Корчмарь сочувственно говорит о поборах и пода-
тах, взимаемых с духовенства и студептов, рисует вы-
разительные образы «худых, бледных, пагих», «зали-
вающих слезами» клириков и канторов (PKR, s. 396).
Не исключено, что сам автор принадлежит к их числу,
о чем может свидетельствовать не только выступление
Корчмаря в защиту низших духовных чипов, но и сам
язык его реплик, пестрящий латипскими словечками.
Реплики Шляхтича, представляющего контрастный тип
«благородного рыцаря», противоположны по смыслу
гневным высказываниям Корчмаря и заметно проигры-
вают им как в экспрессии, так и в степени соотносе-
нности с реальной жизнью.

Развивая героин-комический жанр, автор «Необычно-
го ополчения» широко использует контраст между воз-
вышенно-патетической темой войны (тем более, что
это война с «неверными») и ее сниженной, смеховой
подачей и создает образ смешной, «гусиной войны» и
трусливых вояк. Согласно совизжальской идейно-эсте-
тической концепции итоговая оценка войны и ее ре-
зультатов дается с точки зрения «павших» гусей:

Kiedyby moje gąski teraz zmartwychwstały,
Wierzę, o tym ruszeniu żeby powiedały.
One moje kokoszki, które dały gardła,
Wielka tego gromada w naszej wsi umarła.
Nuż, co było w komorze legumin potrosze,
Ruszenie naruszyło, ba i staro grosze.

(PKR, s. 395)

Когда б теперь воскресли мои гуси,
Об ополчении б порассказали, я вообразить беруся.
И курочки мои, что жизнь свою отдали,
В деревне нашей ведь их сотни погибали.
А было ли в чулане яств каких немножко,
На них то ополченье ополчалось да на гроши.

Использование драматических жанров в публицистических целях усиливало идейное значение рыбалтовской комедии, встающей на «защиту крестьянина, мещанина, дворянина, наконец, вообще человека от тяжелых и преступных последствий феодального порядка... Разработка такой проблематики в совизжальском драматургическом творчестве имеет тем большее значение, что относится к тому времени, когда литература вообще отошла от актуальной общественной тематики, а уж тем более — от критики феодализма»⁶¹.

Наиболее поздним отголоском сюжета о горе-воеяке Альбертусе является найденная недавно (в 1962 г.) комедия «Возвращение Янташека с московской войны», отразившая актуальные исторические события польско-русской войны 1658—1664 гг., а точнее — сражения польских войск с русскими армиями Хованского и Шереметева. В этот период, т. е. в конце 1660 г., польская армия достигла значительных, хотя и временных, как показал дальнейший ход событий, успехов. Показательна публицистическая оперативность автора комедии, быстрота реакции на общественно-политические проблемы, программное использование литературных жанров для их освещения и расширение таким образом сферы литературной тематики: «Янташек» выходит спустя полгода после описанных в нем событий. Комедия имеет традиционную форму диалога между отцом и сыном, возвратившемся с войны, а также многие ситуативные и языковые элементы, известные по предыдущим циклам. Однако традиционные приемы совизжальской литературы применены лишь формально и выполняют в комедии совсем иную функцию. Совизжальским произведениям на военную тему была свойственна рационалистическая демифологизация общественного сознания, осмеяние идеала рыцаря, резко негативное отношение к войне, которой противопоставлялись реальные интересы «маленького человека» XVII в. Об иной ориентации свидетельствуют присоединенные к тексту «Янташека» обращения «К упорным москалям» и «К мужественным полякам», тесно связанные с официально-патриотической пропагандой, которая была необходима для ведения непопулярной войны страной, уже измученной «веком войн». Воспевание ратных подвигов доблестного польского войска, созвучность традиционным мотивам рыцарства, шляхетским идеалам воинственности сближают «Янташека» с про-

K O M E D I A RYBAŁTOWSKA N O W A.

Perfony.

P R O L O G.

MAGISTER albo KLECHA, w giermaku.

KANTOR też w giermaku z biesagami,

DZWONNIK z nasiękanym kiem,

ALBERTVS po stározolniersku w iakiey katance.

CONFEDERAT stroyno, piorno, szabelno, ostrozno,

GOSPODARZ z cepami powieysku.

GOSPODYNI też po wieysku z motowidlem.

DZIAD z siwa broda na kulach oszarpno.

(giem.

BABA także z iakim garkiem na powrozku dla kádzenia y z ozo-

DIABEL z workiem popiołu na kształt cep.

E P I L O G.



Drukowana z poprawą Roku Panskiego

1 6 1 5.

«Новая рыба́лтовская комедия»

Титульный лист издания 1615 г.

изведениями шляхетской литературы на военную тему и отдаляют комедию от комплекса литературы совизжальской. Комедия о Янташеке свидетельствует о том, что разработанная рыба́лтами система поэтики, специфика созданного ими художественного языка продолжали оставаться плодотворными. Исследователь «Янташека» Ю. Майер справедливо отмечает, что «Янташек», представляя собой очень позднее, возможно последнее, звено в цикле этих произведений, частично

ведет свое происхождение от них, хотя представляет уже иную среду. Его сближают с ними некоторые совизжальские приемы, однако они используются при разработке несколько чуждой для этой литературы тематики и служат столь же чуждым для нее целям пропаганды. Он утратил многое из оригинальных черт совизжальского прототипа, лишь механически повторяя некоторые его элементы⁶².

Выраженное в первых совизжальских диалогах негативное отношение к войне, к мифу воинственных предков, к рекламируемой доблести героев, ко всякой милитаристской пропаганде нашло свое блистательное завершение в «Новой рыбалтовской комедии», где мастерство совизжальских авторов в области построения драматической формы, создания живых диалогов и динамики действия достигает (не без влияния гуманистической драмы и сценических достижений школьного театра) своей вершины. Нова организация драматургического материала: комедии впервые предпослан подробный список действующих лиц с описанием костюмов; она снабжена прологом, эпилогом, указывающими на факт постановки (PKR, s. 250, 270). Влияние гуманистической драмы обнаруживается в четком членении комедии на три акта (именуемых трактатами), каждый из которых замыкает Хор. О восприятии автором «Новой рыбалтовской комедии» некоторых гуманистических тенденций свидетельствуют и античные реминисценции (PKR, s. 269), и усиление элементов реалистичности в сценической речи, которая приближена к разговорной: реплики персонажей гораздо короче, живее, рассчитаны на произношение на сцене⁶³.

В «Новой рыбалтовской комедии» затрагиваются как традиционные для военного цикла комедий проблемы — грабежи, разорение крестьян, нищета клириков, так и новые — отношение к истории, предкам, к политике, морали, церкви. Содержание комедии — совместная борьба рыбалтовской братии и крестьян против общего врага — грабителей-солдат, их активный протест против изнурительных войн: «Плебейский автор „Новой рыбалтовской комедии“ оказывается в числе старопольских писателей-гуманистов, которые противопоставляли „слезы народа“ войсковым грабителям»⁶⁴. Рупором идей автора в комедии выступает популярный Альбертус, поэтому некоторые исследователи причисляют это произведение к циклу «альбертусов»⁶⁵. В названии коме-

дний усматривается обращение к первым диалогам цикла, благодаря чему она считается с точки зрения развития линии судьбы комического персонажа третьей частью трилогии об Альбертусе и вершиной его литературной славы⁶⁶. Образ Альбертуса претерпевает здесь существенную трансформацию: это уважаемый в среде рыбалтов, опытный, мужественный, справедливый человек (PKR, s. 255), осуждающий собственное солдатское прошлое:

I jam ci też był przy żołnierskiej sprawie,
Alem dalej nie chciał być na wydzierskiej strawie.
Wolę przy szkolnym piecu nalepę wycierać,
Niżli ubogim ludziom chleb z gęby wydzierać.

(PKR, s. 266)

Попробовал и я солдатской доли,
Но хватит, думал, жить за счет бедняцкой голи:
Уж лучше школьную скамью протру усердно,
Чем есть задаром хлеб, что так потребец бедным.

(Перевод А. Илюшина)

Отказавшись по моральным соображениям от военной карьеры, Альбертус выступает в комедии миротворцем (именно он спасает грабителя-Конфедерата от расправы) и благочестивым гражданином, который осуждает недостойное поведение войска, сочувствует обездоленным крестьянам. С религиозной публицистикой перекликаются паидательно-дидактические параллели между библейским войском Давида и польской армией, которые проводит Альбертус, призывая героев к благочестивому поведению (PKR, s. 265). Дидактические тенденции ощутимы и в партиях резонирующего Хора, где сочетаются различные идейно-художественные элементы. С одной стороны, и сама по себе форма Хора и античные реминисценции свидетельствуют о близости к гуманистической поэтике:

Przybądź, wdzięczny Febie,
W prędkolotnym niebie...

...Mars, zbroje wdziawszy, umyślił zarazem
Władać żelazem.
Czemu, Jowiszu, piorunów nie puścisz?
Albo łaskawej Junony nie spuścisz,
Marsa uskromić?

(PKR, s. 254, 269)

Осияй, лик Феба,
Быстролетно небо...

...Марс, ополченный, владеет немалым:
Грозным металлом.
Что ж ты, Юпитер, перунов не пустишь?
Или хотя бы Юпопу не спустишь —
С Марса сбить гонор?

(Перевод А. Илюшина)

Но, с другой стороны, гораздо более существенным является ведущий во всех трех Хорах мотив преходящести счастья, скорби мирской судьбы, столь характерный для эстетики барокко. Известное влияние на рыбалтовскую драму оказал дидактизм школьной драмы. Об этом свидетельствуют появившиеся в комедии мотивы смерти, спасения души, конца света, греховности братоубийственных войн (PKR, s. 260).

В комедии используются традиционные средневековые драматургические приемы, каким является *Streitgedicht* (спор). Центральное в комедии столкновение Магистра с Конфедератом дапо в форме диспута, словопрения. В длинных репликах этого диалога представлен конфликт на словесном уровне, на уровне убеждений и понятий. Разрешение конфликта в чью-либо пользу зависит от победы в споре, т. е. от красноречия, от способности опровергнуть аргументы противника и сделать максимально очевидной собственную правоту.

В построении действия «Новой рыбалтовской комедии» участвуют иные традиции, противоположные принципам словопрения. Объединившиеся с крестьянином рыбалты переходят в активное наступление на Конфедерата, готовя прямую расправу. При этом автор использует буффонадные приемы, показывая на сцене драки и потасовки, раздевания и перебранки. Эпизод расправы, вставная сцена с колдовством Бабы, драка с дьяволом, неожиданно появляющимся на сцене, связаны с традицией народного, мистериального театра.

В «Новой рыбалтовской комедии» налицо сплав достаточно разнородных элементов гуманистической поэтики, школьного театра и народной, мистериальной сцены. В результате их соединения возникла одна из наиболее интересных в идейно-художественном отношении комедий.

Комедии о «школьной нищете»

Этот цикл представляет собой особую группу в комплексе рыбалтовской комедии. Ее авторы расширяют сферу драматургической тематики, обращаясь к проблемам экономического положения школ и учителей, их труда, а также затрагивая социальные конфликты. Комедии о «школьной нищете» не были чисто развлекательными. «Непривлекательность» тематики указывает на то, что совизжальские авторы не ограничивались популярной комикой, а использовали драматургию как средство самовыражения складывающейся интеллигентской прослойки общества, говорили о своих насущных проблемах. Сословное унижение и социальная переоценка, невозможность реализовать свои способности приводит к тому, что спонтанные балагуры становятся язвительными сатириками. Горькая самоирония комедий о школьной нищете порождена трезвой оценкой сложной феодальной иерархии. Смех в этих комедиях часто служит средством пережить трагедию своего униженного и бесправного положения в обществе. Социальная коллизия рыбалтов возникла из возросшего самосознания личности, ощущения своей значимости, что обусловило рост потребности в социальной справедливости. Жизнь учителей церковно-приходских школ, их поиски выхода из тяжелого экономического положения — лишь часть более общей проблемы — положения интеллигенции в старопольском обществе рубежа веков.

Комедиям школьного круга присущ стихийный реализм, основанный на непосредственно-наивном отражении реалий школьного быта, фиксации аутентичных ситуаций.

Комедия «Встреча Яннаса с Грегориасом клириком» известна по трем изданиям (1598, 1629 и 1648), подписанным совизжальским псевдонимом *Frant Niebyliński de Niedopytanów*⁶⁷. В нее входят два диалога⁶⁸ — Яннаса с Грегориасом о выборе жизненного пути, и Грегориаса с больным Бартоломусом о лечении, лекарствах, смерти и здоровье. Эта комедия — единственный сохранившийся образец рыбалтовской макаронической драмы. Непосредственный комический эффект достигается прежде всего стилистическим смешением школьной латыни с разговорным польским языком, а в некоторых фрагментах — и с немецким:

Mein lieber Hanus ich nichts geben tobie.
Abowiem prawo haben, qui tempore prior;
Tedy też za tym allzeit ad rem proximior.

(PKR, s. 95)

Mein lieber Hanus, ich nichts тебе geben.
Потому — право haben, qui tempore prior,
Стал-быть, затем уж allzeit ad rem proximior.

(Перевод А. Илюшина)

Такое использование макаронической речи свидетельствует об обращении рыбалтовских авторов к традициям вагантов. Уже в посвящении комедии краковскому заседателю Яну Пипану (*Spectabili et Nobili Domino Ioanni Pipan, Scabino iuris supremi magdeburgensis Arcis cracoviensis*) автор указывает на рекреативный характер своей «свежешаписанной коляды», связанной с праздником Масленицы. Шутливые диалоги, в которых широко использовались приемы ярмарочно-балаганной комикки, становились непременно атрибутами масленичных забав. Сам праздник — дни Бахуса, — по словам автора, — побуждает его к шуткам:

Choćbym też rad był pisał co poważniejszego,
Czas sam, dierum Bacchi, nie dopuścił tego.

(PKR, s. 70)

И я б о самом важном написал, без смеха,
Да вот же, dies Bacchi этому помеха.

(Перевод А. Илюшина)

Идейный смысл диалогов связан с характерным для совизжалов мировосприятием: все в этом мире заслуживает осмеяния. Очевидна пародийная функция диалогов, высмеивающих как самое школьную латынь, так и распространенные риторические приемы, обширные цитации из древних авторов, демонстрацию «учености». Зародившись во времена Ренессанса, макароническая поэзия была особенно характерна для литературы барокко. Эта поэтическая игра обладала по крайней мере двумя существенными для барочной поэтики свойствами: сочетанием обычно не сочетаемого в пределах одного текста и преобладанием, нарочитым выделением игрового момента.

Хотя выдающиеся поэты польского барокко стремятся продолжить ренессансную традицию чистоты языка, тем не менее происходит процесс стирания грани

между письменностью и литературой, между жанрами, между риторикой и поэзией, в которую входят латинские конструкции и лексика (В, s. 207—208). Последовательно выдержанный во «Встрече» макаронический стиль выполняет несколько функций. Одна из них связана с пародированием — путем утрирования и смешения разных стилевых уровней — макаронической тенденции, моды на риторические фигуры и украшения в тогдашней письменной речи. Объект совизжальской пародии, представленный здесь в духе их шутовской эстетики, может вызывать и критику совершенно иной тональности. Так, А. А. Потебня считал, что латинский язык подавил «высокое развитие национальной поэзии» в Польше, где «за временем блестящих писателей, пользовавшихся туземным языком, истинных знаменитостей древности и истинных патриотов, как Кохановский, Шимопович, Кленович, следует век макаронизма, иезуитства и крайнего развития шляхетской замкнутости»⁶⁹.

Другая функция рыбалтовских макаронизмов (наиболее последовательно используемых во «Встрече», но часто встречающихся и в других произведениях) — создание контраста на языково-стилистическом уровне. Непринужденная беседа двух приятелей на житейские темы, жалобы, истории из жизни, советы — вся эта конкретная повседневность старопольского быта передается на смеси просторечий, диалектизмов (мазурение) и возвышенного языка науки, культуры и религии:

A narychlej hoc tempo, gdy sobie podleje,
Nie jeden więc selązek z kaletki wysieje.
Zle sie na wieś ukazes, alić ty tractaris,
A cunctis na pocesną z krzykiem invitaris.

(PKR, s. 75)

Больно пибко hoc tempo, как лишь подопьешь ты,
Достаешь за грошом из своей сумки грош ты.
Шлякссн по деревне, то да се tractaris,
Встречных на посиделки к себе invitaris.

(Перевод А. Илюшина)

Этот комизм бурлескного типа — изложение низменного содержания возвышенным языком (или при помощи смешения высокого и разговорного языков, как в данном случае), который часто используется в рыбалтовских комедиях, здесь становится доминирующим.

Третья функция макаронизма — введение в литературу специфического языка новой профессиональной группы — школяров, приходских учителей, для которых школьная латынь — элемент повседневного профессионального быта. Это тот же социальный круг, к которому принадлежит Альбертус, что подчеркивает Небылицкий де Недопытанов, вкладывая в уста Янпаса рассказ о перипетиях службы и поисках места:

Gustavit et Labertus trochę żołnierskiego
Chleba, quod si quis scire vult dijety jego,
Legat libellum sibi «Wyprawa plebańska»,
Moż sciebit, co umie wysługa dworzańska,
O czym multa dicere, non volo nunc.

(PKR, s. 86)

Отведал и Лабертус немного солдатского
Хлеба, если кто захочет узнать о его пропитании,
То он оставил по себе книгу «Плебапское снаряжение»,
О чем много говорить теперь я не хочу.

Профессиональная принадлежность нового для литературы героя, незадачливого клирика, бакалавра, обремененного своими проблемами, трудностями и неудачами, говорящего на особом учительском жаргоне и пытающегося самоутвердиться в жизни, каким были Альбертус, Янпас, Григориас и Бартоломус, подчеркнута не только речевой характеристикой, но и некоторыми специфическими деталями. Например, и Альбертус и герои «Встречи» упоминают «Притчи Соломона» и двустипшия Катона, которые были основными учебниками всякого бакалавра и клирика при обучении латыни, главными книгами для чтения в приходских школах (PKR, s. 739, 794).

«Встреча Янпаса с Григориасом клириком» несколько не продвинула вперед рыбалтовскую театральную форму, она оставалась на уровне средневекового диалога с чрезвычайно длинными репликами персонажей (например, 200 стихов).

Четкая организация сценического материала характерна для комедии «Солтыс с Клириком» и «Комедия о Вавжеке, идущем в школу и из школы», в основе которых лежит конфликт клириков с представителями других сословий: в первом случае — с крестьянином и шляхтичем, во втором — только с крестьянином. В этих комедиях заметно влияние более развитого школьного

театра иезуитских коллегий, который, в свою очередь, воспринял некоторые традиции народного театра, комических диалогов и скетчей светского характера, но традиционно связанных с прицерковной драматургией. Показательно, что после первого издания «Солтыса с Клириком» выходит новое, объединяющее комедию с интермедией иезуита Себастиана Скарги «Солтыс с клириком, к которому добавлена подобная ему Интермедия» («Szołtys z klecą. Do którego jest przydane Intermedium temuż podobne», 1616). По мнению К. Бадецкого, это объединение двух разнородных текстов случайно. Однако и третье издание (1646) включало оба комических диалога, что свидетельствует об их восприятии издателем как сходных. В основе обоих текстов лежит интрига, связанная с комическим столкновением главных персонажей — представителей разных сословий, с их борьбой за превосходство. Общим является также и уровень драматургии. «Солтыс с Клириком» снабжен списком действующих лиц, действие расчленено на акты (части) и сопровождается режиссерскими указаниями («Тут доктор должен сидеть в кресле и дремать, а Солтыс будит его так долго, пока не выдерпет ему бороду» (PKR, s. 120) и т. п.). Для «Солтыса с Клириком», особенно по сравнению с комедиями военного цикла, характерно относительно развитое действие, основанное на конфликте героев. Противопоставление умственного труда — физическому, труда учительского — труду крестьянскому, интеллектуального и образовательного уровня — серости и безграмотности крестьян встречается в рыбалтовской комедии довольно часто. Подчеркивая эту дистанцию, пишущие рыбалты тем самым самоутверждались. Здесь отражена традиционная для вагантской поэзии⁷⁰ и умонастроения средневековых интеллектуалов неприязнь по отношению к грубости и неотесанности крестьян⁷¹. Если в комедиях военного цикла антагонистом клирика выступает шляхтич, рыцарь, то в комедиях о школе — крестьянин. В первой части комедии «Солтыс с Клириком» основной объект осмеяния — Клирик, жертва лукавства и плути Солтыса, выступающего представителем народной мудрости и говорящего загадками в духе Маршолта. В традиционной словесной перепалке героев заметна связь со средневековыми диалогами о превосходстве, с жанром фацеции⁷². Во второй части Солтыс становится жертвой своего стремления к книжному знанию и

плутни Доктора. Действие здесь основано на комизме смены объектом своего привычного окружения (Клирик молотит зерно, Солтыс получает школу), что осмысливается здесь как перемещение по сословной лестнице, как инверсия верха и низа. Автор использует характерные комические приемы — гротескные сопоставления (PKR, s. 114), абсурдную логику (PKR, s. 117), элементы фарса (PKR, s. 120).

Фабула комедии «О Вавжеке» соотносима с коротким анекдотическим рассказом о незадачливом крестьянском сынке и плуте-учителе. Обе комедии сближает использование приемов буффонады, введение потасовок, внимание авторов к постановочным возможностям (об этом свидетельствуют и режиссерские указания, и наличие пантомимы). Оба произведения содержат элементы бурлеска и трагикомедии, написаны на вульгаризованном языке, отличающемся смешением несовместимых «штилей» и макаронизмами. Ряд стилистических приемов, используемых в этих двух комедиях, совпадает с приемами, отмеченными П. Г. Богатыревым при анализе прибауток балаганых и карусельных русских дедов, ярмарочного и крестьянского русского и чешского фольклора⁷³. В частности, это касается игры слов, близких к омонимам (PKR, s. 237), метатезы (PKR, s. 120) — причем, как правило, используется не шуточная метатеза типа «дружка крузей» или «мамерной кузики», а народная метатеза, призванная подчеркнуть невежество говорящего, — простонародных выражений (PKR, s. 238, 245). На языковом уровне обыгрывается полисемантность слов для создания комической ситуации непонимания между персонажами (PKR, s. 238). Данные в обратной логике определения призваны разрушить имеющуюся у читателя инерцию смыслового восприятия, актуализируя переносный смысл и игру значениями (Солтыс просит *выписать* рецепт па изучение латыни — Доктор *прописывает* ему по первое число; Вырва просит *выучить* сына, Бакалавр решает *проучить* его). Авторы этих комедий в значительной степени преодолевают антисценические тенденции средневековой драматургии.

Комедия «Синод подгорских клириков», трижды издававшаяся в XVII в. (1607, 1611, 1646 гг.), относится к распространенному в совизжальской литературе типу пародий на сеймы. Ценность такого рода текстов исследователи усматривают в их общественной предста-

вительности, так как подобные сеймы и синоды становились трибуной для выражения мнения многих сословий, чаще всего в поэтике шутки, сатиры, но объективно отражающего новые обычаи, понятия, общественные типы (В, s. 177). В репликах собравшихся на синод клириков (по словам автора, их было около 150) отражена картина бедственного экономического положения учителей приходских школ, «костельных слуг», их поиски выхода из тяжелого положения. Особенно гневный протест одного из персонажей — Каптора — вызывают попытки плебана использовать его на крестьянских работах (PKR, s. 144, 145); клирик Андреас предпочитает трудную судьбу костельного слуги тяготам крестьянского труда (PKR, s. 166). Претензии к работодателям — плебанам — не ограничиваются жалобами на принуждение к работе в поле. Собравшиеся клирики единодушно говорят о скупости высшего духовенства, которая обрекает их на нужду (PKR, s. 149). Однако эта критика не связана, как верно замечают исследователи, с антиклерикальными настроениями у рыбалтов⁷⁴. Мироззрение автора «Синода» не выходит за рамки католического вероучения, что отразилось, например, в его отношении к конфликту костела с Реформацией. Сочувственное отношение Петруса к протестантам (PKR, s. 115) собравшиеся расценивают как недопустимое, а когда Петрус сообщает о своем решении перейти в протестантскую веру, ибо ее приверженцы преуспевают, благодаря благословению свыше («błogosławieństwo Pańskie majątnemi czyni»), возмущенные католические клирики выгоняют его из синода (PKR, s. 156). Духовная дидактика занимает значительное место в идейном содержании комедии. Характерен в этом отношении спор Совизжала с Мартинусом, отстаивающим ценность земного существования. В отповеди Совизжала, сводящейся к мотиву *memento mori*, сурово осуждается погоня за мирским благополучием (PKR, s. 165). Положения протестантского вероучения, апология «маленького» грешного человека, провозглашаемые Францискусом, получают отпор со стороны собравшихся, указывающих ему на жесткие нормы поведения слуг господних (PKR, s. 167).

В «Синоде подгорских клириков» отражено бедственное экономическое положение низшего клирика и уровень его сознания, несложный и узкодоктриналь-

ный тип мышления. Специфическое обрамление композиции — обращение «К читателю» и «Присказка о шутах» — свидетельствует о предназначенности комедии для чтения. В пей сочетаются разнородные художественные элементы: длинные, характерные для средневековой драмы диалоги, в которых только говорится о событиях, и ренессансный мотив съезда, сейма. В текст комедии включены польские и латинские прозаические фрагменты, один из них — принятая на синоде «Конституция» («Constitutio») — чрезвычайно показательна: 15 из 25 пунктов «Конституции» содержат прямые запреты, 9 пунктов оговаривают штрафы за неподобающие клирикам проступки. Этот свод запретов и предписаний, регламентирующих профессиональное поведение клириков, является своеобразным отражением бесправного положения рыбалтовской братии, ее социальной несостоятельности (PKR, s. 168—170). Эти мотивы звучат и в стихотворной реплике на «Синод» («Responsum na „Synod klechów podgórskich”» из сборника фразешек 1614 г. — PFM, s. 165) Яна из Киян. Как следует из стихотворения, поэт тоже присутствовал на синоде («Все дубасили друг друга, получил и я»), результаты которого спустя несколько лет он оценивает весьма скептически, задавая риторический вопрос, послужил ли синод улучшению или ухудшению положения клириков, и прописывая: «У ксендзов ничего не отняли, вам не отдали, / Спасибо, учителями бесплатно служить дали». Примечательно, что Ян сравнивает синод клириков со шляхетским рокошем (т. е. съездом всей шляхты, обычно оппозиционным по отношению к королю и магнатам)⁷⁵ как проявлением «золотой вольности», прописчески сопоставляет и их результаты: «Совсем, как на рокоше, на синоде мы так/Выиграли; задним умом будь крепок, поляк!». «Ответ на „Синод подгорских клириков”» интересен и с точки зрения связей и отношений, складывающихся внутри совизжальской литературы. Взаимная переключка произведений, упоминание названий, имен персонажей, создание текстов, вызванных к жизни другими текстами, отражение литературы в литературе — все это свидетельствует о зрелости совизжальского течения как слагаемого литературы барокко.

К 30-м годам XVII в., в связи с заметным упадком школ тема нужды в трех хронологически последних комедиях цикла приобретает особую остроту. Непо-

1624
**NĘDZA
 Z BIEDA
 Z POLSKI IDA**



[Aricie co Walubv bylr nie cnotliwe/
 Nędziá, y Bieda, ledwie nce testu ilowce,
 Ze wyskiego obárty, co jedno miá sí mogly/
 A wiby sie wldie sámy málo co wsoomgły.
 Biedá niebie smáújszá, Nędziá w kósu bñcú/
 Draból bul porvm w Dolscje: iedn do piekła ícú.
 Wodruv 2 árwos Máfárá do Włoch ná stlmari/
 Dobier 1 so do pókrzywv/ostv y pñonokú.
 Mamy 3pro/Phenice: ná pytel me Mkrnie;
 Szébie tu o nes reszós o swierym Marúnie.

«Нужда с Бедностью идут из Польши»
 Титульный лист издания 1624 г.

средственно отражая тяжелую социально-экономическую ситуацию, комедии одного анонимного автора — «Старый, бродячий рыбалт» и «Школьная пицета», а также комедия Яна Лопеского «Коллоквиум Яннаса Кнутля» заметно утрачивают связь со стихией комического. «Рыбалты оставляли в стороне совизжалское шутовство, когда речь заходила о проблемах их среды. Тут они не могли, и трудно их в этом упрекнуть, сохранить по отношению к проблемам, наиболее для них насущным, дистанцию, позволяющую достичь больших результатов и литературной ценности»⁷⁶. Тональность этих комедий перекликается с общим настроением аллегорического диалога «Нужда с Бедностью из Польши идут» («*Nędza z Biedą z Polski idą*», ок. 1624) — в «Школьной пицете» есть и прямое упоминание этого диалога (PKR, s. 564). Спасительницей от нужды, которая уравнивает людей в правах, выступает в этом диалоге Смерть, выполняющая здесь ту же функцию, что и в многочисленных средневековых *danses macabres*. Правда, функция эта, как показывают новейшие исследования, неоднозначна: танцы смерти, с одной стороны, напоминали о неизбежном конце и суетности этого мира, а с другой — воплощали характерное для «гротескного реализма» соединение в танцующем скелете элементов жизни и смерти, серьезности и смеха.

Это соединение контрастных элементов отмечено и в наиболее раннем из известных польских памятников этого жанра — «Разговоре Магистра со Смертью» («*Dialog Mistrza Polikarpa ze Śmiercią*», XV в.)⁷⁷, представляющем собой дидактическую поэму о всемогуществе Смерти, которое она описывает в своей беседе с пытливым Магистром, ученым человеком, стремящимся постичь ее тайну:

И везде, где есть живое,
 Я явлюсь с моей косою.
 Я не делаю различий,
 И таков уж мой обычай:
 Будь здоров кто иль больной,
 Очень умный иль шальной,
 Молодой иль очень старый,—
 Не жалею я удары,
 И кошу их всех подряд,
 Будь он беден иль богат,
 Шляхту, графов, воевод
 И крестьян, простой народ...⁷⁸

(Перевод А. Сиповича)

Смерть в диалоге воплощает внечеловеческие свойства высшего закона: справедливость (ибо она равно постигает всех), полноту власти и безразличие, Магистр Поликарп — человеческие: неполноту знаний, любознательность, страх. На этом контрасте в большой степени и строится специфический комизм диалога.

Спустя два десятилетия средневековая тема «Разговора» возрождается в «Нужде с Бедностью», а именно — во фрагменте, представляющем диалог Смерти со Школяром, в котором, подобно Магистру Поликарпу, любопытство борется со страхом. Жалуясь Смерти на нищету костельных слуг, Школяр пытается уговорить ее взять к себе богатых, ибо тогда, по крайней мере, певчие получают возможность заработать на отпевании (PSM, s. 239—242). Противопоставляя две контрастные группы персонажей — аллегорическую Нужду, Бедность, Смерть и воплощение зла — Дьявола, с одной стороны, и Шляхтича, Мужика, Бабу, Монаха и Школяра — с другой, автор «Нужды с Бедностью» — в духе барочной поэтики — создает контраст и на уровне темы и ее реализации: чем изобильнее описание, тем явственнее проступает тема всяческой пехватки, недостатков, нищеты. При этом возникает объемная, но вместе с тем и обильно детализированная картина нищеты и бедствий, охвативших разные слои старопольского общества.

В комедиях о школьной нищете доминирует минорная тональность, созвучная «Нужде с Бедностью», поэтому стихия комического проявляется лишь в пародийных прологах (PKR, s. 529) в партии Хора, иронически перечисляющего прелести рыбалтовской жизни (PKR, s. 552), в потасовках с плебанскими кухарками (PKR, s. 540). Анонимный автор двух комедий чутко отражает экономические и социальные перемены в жизни старопольского общества второй трети XVII в., далеко не лучшего времени в истории Польши. Последовательно противопоставляются времена нынешние временам минувшим, старым и добрым (PKR, s. 499—500).

Настоящее, представленное в образах беспросветной нищеты и невыносимого голода, проигрывает при сопоставлении с прошлым, что заставляет героев восклицать: «Wszystko opak. Dziś stanął świat wzgóre no-

gami» (PKR, s. 561.— «Все наоборот. В наши дни свет перевернулся вверх ногами...»).

Не только общая тематика и публицистичность сближают три поздние комедии, но также и разработка традиционного мотива путешествия, бродяжничества в поисках лучшей жизни. В комедиях драматическая структура неразвита: нет членения на сцены, списка действующих лиц, реплики персонажей длиннее по сравнению, например, с комедиями «Солтыс с Клириком» или «О Вавжеке», конфликт происходит за сценой и о нем сообщается. Несколько локальных столкновений в комедии «Школьная пицета» (Клирик—Кантор, Клирик—его жена, Клирик—Кухарка, Плебан—Кантор с Клириком) придают комедии известный динамизм, но не слагаются в цельное действие. Объединяет эти комедии и композиционное обрамление: предисловия, вкратце сообщающие содержание, обращения к читателю в начале и в конце текста.

Заметны и некоторые различия между анонимными комедиями и комедией Яна Лопеского, сообщившего свое имя в акростихе «Читатель к автору». Они относятся к трактовке времени и места: герои «Рыбалта» и «Нищеты» свободно перемещаются в пространстве, время действия произвольно определяется почлегами.

В «Коллоквиуме» время и место обусловлены диалогом героев, строящимся на столкновении неопытности с опытом, незнания, воплощенного в образе Янаса, со знанием, представителем которого выступает Шимон. Септенции Шимона паидательны, в них звучит мотив безнадежности, смирения со своей судьбой, покорности господнему предначинанию. Раздосадованный жалобами Янаса, Шимон упрекает его в порочности таких настроений, усматривая в попытке поиска лучшей участи некоторый бунт против высших сил, ведь испытания посылаются Господом не для того, чтобы их избежать:

Bo co za rasya?

Propter parvam paupertam poniechać studia?

Albo to rozumiecie, praceptor cnotliwy,

Ze tylko na was Pan Bóg ten g'ód niezbedliwy

Przepuścił?

(PKR, s. 570)

Что за оказия?

Propter parvam paupertatem забросить studia?

Или вы того мнения, о граесёртог чтимый,

Что только вам бог этот глад неутолимый

Судил?

(Перевод А. Илюшина)

Свою проповедь пассивности, отказа от каких-либо попыток изменить свою судьбу, призыв довольствоваться тем, что имеешь, Шимон иллюстрирует примерами из своей жизни, составляющими пространный монолог (около 300 стихов). Здесь встречается первое в рыбалтовской комедии столь подробное описание разных профессий и ремесел (PKR, s. 574–581), которые испробовал герой. Монолог Шимона построен по принципу дедукции: в самом начале декларируется определенное положение («нет ничего лучше школы»), далее оно якобы проверяется эмпирическим путем, однако и результат этой проверки уже известен говорящему, и сам рассказ ведется в прошедшем времени; в конце делается вывод, аналогичный посылке, но иначе построенный, благодаря чему возникает кольцевая замкнутость монолога — «езде хуже, чем в школе». Очевидная риторичность монолога, а также заметная дидактическая направленность комедии отличают ее от комедий анонима, который далек от мысли, что лучше школы ничего нет и следует пребывать на своем месте, не желая и не ища лучшего. Персонажи подчас построены довольно радикально, как, например, Кантор, наотрез отказывающийся терпеть нужду и унижения школьной жизни и готовый заняться чем угодно, лишь бы поправить свое положение. Хотя здесь и не рассматриваются другие профессии, картина тягостного положения учителей малопольских школ дана с широтой, неизвестной «Коллоквиуму». Положение студентов, канторов и клириков, обремененных семьями, взаимоотношения между плебапами и рыбалтами, покровителями и школами, канторами и клириками, клириками и кухарками — вот круг тем, волнующих анонимного автора и его героев. Примечательно, что персонажи «Школьной нищеты» с надеждой разыскивают славного Альбертуса, но оказывается, что он уже умер. Эта смерть представляется не биографическим концом одного из клириков, но символическим исчезновением смешного простака, которому нет места в условиях из-

менившейся жизни. Персонажи комедий скорее представляют собой маски одного и того же типа — нищенствующего клирика, лишь иногда наделенные какой-либо отличительной чертой. Так, Кантор более радикален в своих стремлениях, Клирик представлен как человек слабый, подневольный, женатый (рыбалтовские авторы всегда подчеркивают преимущества свободного клирика). Второстепенные персонажи минимально разнятся между собой, однако, каждый представляет ту или иную сторону проблемы. Правда, в «Коллоквиуме» всего 2 действующих лица, но в «Рыбалте» их уже 6, в «Нищете» — 8, таким образом, тема получает соответственно больше вариаций.

К достижениям открыто публицистических комедий о школьной нищете относится критический, жизненно достоверный образ эпохи, требование социальной справедливости, выражение умонастроений интеллигентской прослойки феодального общества.

Комедии «масленичного» цикла

Рыбалтовские пьесы, широко использующие стилистику масленичного веселья, относятся, по всей видимости, к жанру трагикомедии, который стал господствующим в барочной европейской драматургии рубежа XVI—XVII вв. Трагикомедия наследует у средневековой драмы совмещение в одном произведении комических и трагических элементов, возвышенных и низменных тем, персонажей. Жанр трагикомедии проделал известную эволюцию — еще Плавт называл своего «Амфитриона» трагикомедией в совершенно особом смысле (исходя из того, что в пьесе одновременно выступают низкородные и высокородные персонажи):

Сплошную дать комедию никак нельзя:
Цари и боги в действии участвуют.
Так как же быть? А роль раба имеется;
Вот и возможно дать трагикомедию ⁷⁹.

(Перевод А. Артюшкова)

Известно, что трагикомическое мироощущение развивается прежде всего в переломные исторические периоды, в эпохи кризисов, когда наиболее отчетливо проявляется абсурдность, алогичность существующих установлений. Характерным примером трагикомедии является «Селестипа» (1499) Фернандо де Рохаса с при-

сущей ей «внутренней разорванностью и антистетичностью», построенная «на контрастах идеального и реального, возвышенного и низменного, патетического и циничного, небесного и земного»⁸⁰. В особом послесловии к ней объясняется, «что эта книга должна называться трагикомедией, а не комедией», поскольку в ней изображена быстрая смена счастья и несчастья, «непрочное очарованье», таящееся «в нашей суете земной»⁸¹. Эти же основные мотивы барочной трагикомедии лежат в основе «Придворного свата» Мацека Похлебцы, о чем говорится в Эпиллоге:

Panie, panny, panowie,
Wdówki, młodzieniaszkowie,
Widzieliśmy na oko,
Dość jaśnie i szeroko,
Jako ten świat obłudny,
Choć się zda zwierzchu cudny...
Gdy się czego nabardziej
Spodziewa, to napręcej
Smierć, albo też przygoda
Nagle z kąta wygląda.

(PKR, s. 386)

Папове, пани, панны,
Вдовы, ющцы румяны,
Обозрим-ка пошире
Все, что есть в этом мире.
Вот он, свет многоблудный —
Видик-то сверху чудный...
И на тех, кто утешной
Приободрен надеждой,
Смерть, что в тени укрылась,
Из-за угла воззрилась.

(Перевод А. Илюшина)

К жанру трагикомедии обращается в последний период своего творчества и Шекспир. Усталость и разочарование, ощутимые в его произведениях последних лет (1604—1612), обусловлены, по справедливому мнению А. А. Смирнова, резким спадом ренессансных настроений и крушением веры в скорое осуществление гуманистических идеалов. В английском театре этого времени ведущее место занимает именно трагикомедия, призванная волновать и развлекать зрителя, доставлять ему острые и занимательные впечатления, привносить

на сцену пышность и живописность⁸². В драматургии этого периода находит свое отражение ощущение неустойчивости, зыбкости бытия, которое то обуславливается фантастическими, магическими, сказочными законами, с присущими им неразгаданностью и случайностью, то проявляет свою пугающую, озадачивающую человека иллюзорность, уподобляясь видению или сну. Так, герой «Бури» (1611) Шекспира говорит:

Мы созданы из вещества того же,
Что наши сны. И спом окружена
Вся наша маленькая жизнь⁸³.

(Перевод М. Донского)

Этому сопутствует тяготение драматургов к приемам переодеваний, маски, подмены одного другим, неожиданных появлений и исчезновений, мотивам обманчивости, всеобщей относительности, в том числе и истины. Во многих случаях оказывается, что истина как бы двойится, выступает в облике кажимости, позволяет манипулировать с собой, как с вещью, платьем, которое можно перелицевать или переодеть. В этом смысле характерен диалог персонажей «Бури»:

Антонио. Он не так уж отклонился от истины.
Себастьян. Ничуть не отклонился — он просто
вывернул ее наизнанку⁸⁴.

(Перевод М. Донского)

Все эти мотивы — жизни, граничащей со сном, подмены одного другим, манипуляций с истинным положением вещей, а также многие отмеченные выше приемы — мы находим и в польской трагикомедии.

Примечательно, что в польской драматургии жанр трагикомедии возникает приблизительно одновременно с его расцветом в европейской литературе, связанным с антиклассицистическим движением. Это отмечает, в частности, исследователь старопольской генологической теории Т. Михаловская, указывая на то, что трагикомедия относится к типичным смешанным жанрам, возникшим вследствие отхода от традиций классической драмы⁸⁵. Польские трагикомедии появляются спустя всего два десятилетия после публикации знаменитого «Компендиума о трагикомической поэзии» Д. Гварини. Именно трагикомедия, в которой сочетаются контрастирующие элементы (возвышенное и низменное,

серьезное и смешное, поучительное и развлекательное) становится типичной для барокко.

Рыбалтовские комедии масленичного цикла могут быть названы и придворными, так как большинство из них было написано при дворах польских магнатов. «Частично,— пишет Ю. Леваньский,— совизжалское творчество обслуживало либо патрициат, либо шляхетский двор, однако интересно, что оно отнюдь не теряло при этом острых социальных акцентов. Его антишляхетская позиция здесь выражается иногда даже ярче, чем в комедиях на профессиональную тему. В то же время требования развлекательности, как бы законы рынка и спроса, побудили комедиографов создавать пьесы более высокого — в литературном и сценическом смысле — качества»⁸⁶. В результате взаимодействия рыбалтовской поэтики, тематики и идеологии с требованиями придворной сцены возникали комедии, в которых соединялись различные тенденции, ярмарочно-балаганские принципы комиков и дидактическая направленность, фольклорные и аллегорические мотивы, приемы фарса и мистерии, античные и библейские персонажи.

В литературе барокко произведение, претендующее на значительность, должно было ориентироваться на наставление, в отличие от непритязательных произведений, служащих развлечению. Этому сопутствовала трактовка персонажа как антагонистического соединения души с телом, вытекающая из общефилософских и антропологических представлений Средневековья. Духовная дидактика и перипетии так понимаемого героя реализовались через отражение бренности всего земного, преходящести счастья, изменчивости мирской судьбы. Эти тенденции, отраженные в «большой» литературе эпохи, обнаруживаются и в придворных комедиях рыбалтов. Появлению первой из них — «Придворного свата» — предшествовали два близкие ему по духу драматических произведения «большой» литературы — «Купец» («Kupiec, to jest kształt a podobieństwo Sądu Bożego ostatecznego», 1549) Миколая Рея (1505—1569) и «Комедия Юстипа и Констанции» («Komedia Justyna i Konstancjei», 1557) Марцина Бельского (1495—1575). Оба произведения представляли собой отклик на известное средневековое католическое моралите с элементами трагикомедии о Человеке (Каждом) XV в. и протестантскую трагедию баварского гуманиста Томаса Наогеорга «Купец или суд» («Mercator seu judi-

сium», 1540). В католической трактовке сюжета Человека спасают его Добрые Дела, в протестантской спасительницей выступает лишь искренняя вера. «Купец» Рея представлял собой свободную переделку трагедии Наогеорга с сохранением ее антикатолического содержания. При этом Рей, находясь как художник под сильным влиянием литературных традиций Средневековья, пренебрег чертами гуманистической драмы ориентала, создав «моралите средневекового характера»⁸⁷. В «Комедии» Бельского, также тесно связанной с традициями средневековой сцены, превозносится ценность веры и отрицается — в духе протестантского учения — значение добрых дел, выступают аллегорические персонажи.

Пятиактное «карнавальное моралите» (В., s. 181) «Придворный сват» представляет вариант того же сюжета, в нем также ощутимо средневековое влияние. Заслуженное наказание — смерть — постигает легкомысленного гуляку-шляхтича Памфилуса, которого все-таки спасает Вера в сопровождении Ангела. Ведущий мотив комедии — бренность всего земного, непостоянство удовольствий, обманчивость «чуждой внешности мира». «Придворный сват», таким образом, обращается к существенной для барокко проблеме выбора жизненного образца (В., s. 181). Типичное для моралите противопоставление духовного — мирскому, души — телу лежит в основе комедии, содержание которой составляет борьба за душу грешника. Несмотря на очевидную близость к жанру моралите, «Придворного свата» нельзя отнести к нему целиком. Если в трагических ситуациях сюжета заметно влияние моралите, то в комических сценах прослеживается влияние народного театра, фольклора. При этом возникает особое сочетание трагического и комического, присущее барочному, а ранее — и средневековому и народному театру. П. Г. Богатырев писал в этой связи о постоянной диффузии между «высоким» и народным искусством⁸⁸. Сплав двух различных начал проявляется в объединении в одной пьесе комических и трагических эпизодов, в участии в одной и той же сцене трагических и комических персонажей, а также в совмещении в одном персонаже устрашающей и увеселяющей функции (дьяволы Смолка и Уголек). В Прологе эта принципиальная черта комедии подчеркивается: «Плач смешается со смехом» (PKR, s. 358).

О смешении трагического и комического в пьесе свидетельствует и само чередование эпизодов: драки и стычки, не выносящиеся за кулисы, как это и свойственно народному театру, следуют непосредственно после центрального эпизода комедии — спасения Памфируса. Стихия комического проявляется и в сцене с Доктором, лечащим Смерть после ее потасовки с дьяволами. Комический эффект создается не только действиями Доктора, пародирующими методику врачевания, не только самой ситуацией — спасением Смерти от смерти, — но и стилистическими приемами. Доктор представляет здесь чужую, заумную речь (PKR, s. 384) — частый прием пародий на лекарей вообще.

Значительным является образ Похлебцы (Льстеца), очевидно, не случайного тезки автора комедии, — представителя шутовской братии, лукавого пройдохи, пародийно мотивирующего свои поступки:

A teraz się Labawmy, Bóg robić rozkazał,
Złe próżnować, czas drogi, i mnie go wierę żal.

(PKR, s. 361)

A Bóg jako, choć nie siał, przecię jednak zbiera,
Tym właśnie sposobem żywi się kostera.

(PKR, s. 363)

Потешимся теперь, ведь Бог велел трудиться —
Мол, время дорого, и, дескать, грех лепиться.

Сам Бог-то пожинает, хотя и не сеет.
Вот точно так игрок обычно богатеет.

(Перевод А. Илюшина)

Льстец в споре с Маршалекком снижает его возвышенные сентенции (PKR, s. 370). Это типично рыбалтовские бурлескные приемы вносят в придворную комедию новый акцент.

Соединение неоднородных элементов имеет место и в проблемном плане комедии: наряду с религиозно-духовной проблематикой присутствует и социальная — как протест против угнетения. Обращение к социальной проблематике, в частности к бедственному положению слуг, отношению к ним шляхты часто варьируется в придворных рыбалтовских комедиях (PKR, s. 625). Обвинительным пафосом пропикнут монолог Гембы (PKR, s. 363—364), антишляхетское настрое-

ние которого подчеркивается и в других фрагментах (например, связанных с мотовством Памфила).

К. Будзык видел в этой комедии «исключительно неуклюжее, механическое соединение совизжальской карнавальной комедии, моралите и религиозной мистерии»⁸⁹, однако представляется, что эта контаминация различных стилистических и жанровых тенденций, сочетание «техники школьного диалога с поэтикой карнавального ревью» (В., s. 181—182) способствовали переходу рыбалтовской комедии на более высокий драматургический уровень.

Наиболее полно черты масленичной комедии воплотила в себе «Масленица или трагикомедия на масленичные дни, паново для забавы различных сословий изданная» («Mięsopust abo tragicocomaedia Na dni Mięsopustne. Nowo dla stanów rozmaitych zabawy podana»)⁹⁰. Элементы карнавального действия сочетаются здесь с вокальными и танцевальными партиями, с приемами комедии дель арте. Как и в сюжете «Придворного свата», здесь присутствует мотив предосудительного пристрастия к радостям жизни, мотив вмешательства высших сил (в «Масленице» — inferнальных) и благополучный конец, однако следует отметить сравнительно серьезную, отразившую средневековые представления о мерзости греха трактовку сюжета в «Свате» и полную фарсовость его — в «Масленице», ориентированной на самую широкую аудиторию.

Влияние новых драматургических тенденций сказалось в формальном облике комедии. Ей предпослан список действующих лиц, она четко делится не только на акты (действия), но и на сцены (части). Перед каждой сценой дан список участников в порядке их появления на сцене. Комедия состоит из 5 актов, каждый из которых дробится на несколько сцен (чаще всего на 5, а последний — на 7); обрамляют комедию, помимо Пролога и Эпилога, обращение «К Читателю» в начале и «К зависти» — в конце.

В этом смысле показательны наличие в тексте комедии литературных реминисценций, связанных с античной культурой. Действующими лицами здесь являются Бахус и Сатиры, Софист, текст пестрит именами, известными из греческой и римской мифологии — Диана, Дионис, Цирцея, Сатурн и др., что свидетельствует о включении в рыбалтовскую комедию новых мотивов.

К новым тенденциям следует отнести и построение сценической речи, сравнительно приближенной к речи разговорной. Автор отказывается от риторичности, значительно сокращает длину реплик, намеренно упрощает язык. Если в XVI в. реплика, как правило, состояла из шести парнорифмующихся строк, а позднее в мистериях — из четырех, то в «Масленице» длина реплики часто редуцируется до короткого предложения или одного-двух слов, приближаясь к естественной речи.

Большую роль в кристаллизации новой драмы с собственным действием сыграло противостояние тенденций ренессансного театра и мистерияльного действия, для которого характерны размытость композиции, преобладание иллюстративности, включение интермедий, достаточно произвольно связанных с основным сюжетом. В «Масленице» различимо взаимное проникновение и наложение двух доминирующих художественных структур — ренессансной драмы и мистерии. С мистерияльной традицией связаны композиция комедии, трактовка действия, сам конфликт. Как и в мистерии, обладавшей лишь общими рамками действия-представления, все сцены и диалоги комедии объединены карнавальным гуляньем, масленичными торжествами, что не только композиционно организует комедию, но и сообщает ей специфическую атмосферу веселой свободы, создает общую тональность в мешанине пестрых сцен, разыгрывающихся в корчме.

Центральный эпизод «Масленицы» — сцена, где в духе фарса разыгрывается история со шляхтичем Лапикуфелем, наказанным за свое непасытное пьянство с собутыльниками: пока он находится в пьяном забытьи, они прикрепляют к его голове рога, надевают чудовищно разукрашенную маску, до неузнаваемости видоизменяют его внешность (позднее сходный сюжетный ход использует П. Барыка). Принципы карнавальной комедии проявляются здесь и в приеме маски (PKR, s. 451), и в мотиве неузнавания и подмены одного другим (PKR, s. 145), и в потасовках (PKR, s. 458), и в участии дьяволов (PKR, s. 459–462).

Идейно-тематическая специфика рыбалтовского творчества проявляется в «Масленице» в особой трактовке знания и образования, образа женщины, в ироническом отношении к наивной вере, некритическим формам сознания.

Книжная мудрость, представителем которой выступает в комедии «грамматик» Софист, пародийно сопоставляется с конкретным жизненным опытом рыбалтовской братии (PKR, s. 405—406). Лапикуфель забавно обыгрывает различия между жизненной школой и школьной наукой, давая свою этимологию научным терминам и понятиям. Например, названия риторических фигур он переосмысляет в духе пародной этимологии: *metonymia* — *matanina*, т. е. мошенничество, *de tropis* — *trupes*, т. е. о тропах — о трупах и т. д. (PKR, s. 406—409). Особенно ярко противопоставлена строгая наука Софиста — рыбалтовскому опыту в его диалоге с игроком-Костырой, рассказывающим о принадлежности профессиональных весельчаков к «питейному цеху» (PKR, s. 409—411). В ответ на сомнения Софиста в астрологических познаниях веселой братии Костыра прославляет ее способности в этой области:

Когда башку мы хмелем пакачаем,
То и под крышей звезды сосчитаем;
Неважно время — день ли, ночь ли,
И что всего страшней — закрывши очи.

(PKR, s. 410)

В этих спорах о значении науки в конкретной жизни, где рыбалтовское предпочтение явно отдается земному и материально-ощутимому, а всякое абстрактное знание и высокий пафос осмеивается и снижается, действует старый комический механизм, известный польской литературе еще со времен «Бесед Соломона с Мархолтом».

Близок присутствующему в «Беседах» и мизогинизм рыбалтовских авторов, последовательно отражающих в своем творчестве представления о женщине, как о вместилище греха, притом крайне непривлекательном. Около 40 стихов комедии посвящены ироническим описаниям женской «красоты», сходным с портретом жены Мархолта⁹¹, например:

А у той, что всех моложе, лишь четыре зуба,
Да к тому же оспа рожу кое-где куснула
И морщинами покрыла, а из глаз-то каплет,
А все то, что ни ухватит, в корчму тут же тащит.

(PKR, s. 427)

Такая трактовка женского образа типична для низких комических жанров, для простонародной традиции

фаблю и фацей. Деэстетизация женского образа является частью общей «эстетической» программы Рыбалтов, с которой положительно прекрасное несовместимо.

Присущий рыбалтам рационализм, их неприятие всякого рода мистификаций сознания выразительно проявились в IV сцене третьего действия, где пройдох-Пилигрим пытается заработать подаяние своими рассказами о мнимом паломничестве к святым местам и о чудесах, увиденных во время странствий. Эта сцена имела свои многочисленные прообразы в реальной действительности: путешественники в святые места выступали у себя на родине с рассказами, к которым пришивалось и сказочное, и смешное и которые пользовались большой популярностью, особенно в среде простого народа. Для таких пилигримов устраивались даже возвышения на рынках и церковных погостах, чтобы их фантастические порой рассказы было удобно слушать довольно значительной аудитории⁹². Рыбалтовское отношение к путешественникам-сочинителям отражено в иронической подаче образа Пилигрима в «Масленице», рассказывающего собравшимся о своем паломничестве в Рим, Иерусалим, Утопию и Стигию. Приводимые им сказочно-фантастические сюжеты относятся к общемировому фонду: здесь мотивы и замерзших от холода и растаявших по весне слов, и роци с серебряными, золотыми и железными деревьями, и стеклянной одежды, не лишенные поэтичности (PKR, s. 428—437). При этом, однако, простодушие и легковерие современников, как и злоупотребление им хитроумными пройдохами, вроде Пилигрима, становились объектом рыбалтовского осмеяния — как в этой комедии, так и в прозаическом жанре совизжальских новин. Проникновение этих пародийно-фантастических мотивов в рыбалтовскую комедию обогащало тематику развивающейся отечественной комической драматургии.

Карнавальное содержание комедии требовало разработки соответствующих приемов: переворачивание смыслов и народная этимология (*metalepsis-miotalepszy*, PKR, s. 406), дословное понимание идиоматических оборотов (PKR, s. 407), игра слов, близких к омонимам (*będziesz wczas — będzie kwas? toś zgadł — com jadł?* PKR, s. 448), совизжальская ономастика (PKR, s. 416—420). Последний прием чрезвычайно характерен для совизжальской поэтики⁹³, он применяется и в говоря-

щих псевдонимах авторов, и в путовских фамилиях персонажей. В «Масленице» продемонстрирован один из выразительнейших приемов подобной ономастики — сочетание в одном имени 4 и более значимых частей: *Sebro-konwio-czago-garco-kruz-kuflowski* (Ушато-кувшино-чаро-горшко-кубка-кружский — РКР, s. 419).

Единственные во всем цикле рыбалтовских комедий фольклорно-песенные партии Костыры, Лапикуфеля и Софиста сопоставимы с рифмованным балаганным речитативом, например:

А я пан	Эти чары
Выпейжбац,	Без меры,
Буду пить,	Пока в них хоть капля будет.
Осушать	

(РКР, s. 417)

Динамичное карнавальное зрелище, представленное в «Масленице», где широко используются традиции народной смеховой культуры, справедливо отнесено К. Бадецким «к лучшим образцам польской рыбалтовской комедии» (РКР, s. 706).

Следующая комедия цикла известна по единственному и не целиком сохранившемуся изданию, благодаря чему она носит условное название «Маранция» («*Marancja*») по имени главной героини, престарелой кокетливой служанки, влюбившейся в молодого придворного шляхтича и решающей вступить с ним в брак. Титульный лист и окончание комедии не сохранились, поэтому дата ее выхода установлена приблизительно, на основании определенного сходства комедии как с «Придворным сватом», так и с «Масленицей».

Фабула комедии проста: молодой жених инсценирует сватовство и даже венчание, но готовит невесте вместо брачного ложа бадью с водой. Текст комедии обрывается на сцене перебранки между оскорбленной невестой и пройдохой-женихом. «Маранция», как и более поздний «Мужик-король» Петра Барыки, удовлетворяла тем требованиям, которые предъявлял к этому жанру Скалигер, считавший соответствующим для комедии простой стиль и низкое происхождение персонажей; среди допустимых мотивов он называл «проделки, пиры, брачные торжества, пьяное веселье, хитрые уловки слуг и обман стариков»⁹⁴.

Основным в «Маранции», отвечавшей скалигеровским требованиям и своими мотивами (проделка, брач-

ное «торжество», обман старухи), и стилем, и типом персонажей, представляется совизжальская инверсия обряда, генетически связанная с карнавальными увещаниями-развенчаниями. Шутовской инверсии подлежат здесь в первую очередь ритуалы обручения и венчания. Задуманные женихом Матияшем как обман и своего рода месть старой кокетке, они предстают в комически-игровом виде, а сочетание ритуальных речей с заливчатскими репликами Матияша усиливает комизм этих сцен:

Mattiasz: Wiąż, księżę, co narychlej — lecz tylko nie wiecznie...
Książd: Slubujesz, aż do śmierci onej nie opuścić, Macieju?
Mattiasz: Obiecuję, nigdy się nie puścić,
Ale bez czapki, w droge.

(PKR, s. 491—492)

Матияш (ксендзу): Венчай нас поскорее, только
не павечно...

Ксендз: Смотри ж, до самой смерти чтоб ее не кипул,
Мацей, клянись же!

Матияш: Чтоб я чего не скинул?..
Ах, эту шапку?! Ладно...

(Перевод А. Илюшина)

Характерна снижающая символика подмены в эпизоде обручения, когда вместо руки Матияш подает невесте горсть соломы (PKR, s. 484). Совизжальской карнавализацией отмечено и ритуальное произнесение родословной молодых, продолжающее соответствующую традицию комической литературы — пародирование аристократической генеалогии:

Mattiasz: Mattiaszem pobǳdziono, w ten czas był okrzyczony,
Kiedy krzyżma nie bywa, a sadłem kropiony.
Własny ociec Dybidzban, krzesny Trzęsiworek,
Matka mię urodziła, zda mi się, we wtorek...

Marancya: Moja matka leżuchna, a ojcam nie znała,
Rozumiem jednak o tym, żem ich mało miała.
Marancya imieniem z Burgundyej wyszła,
Gdzie kozy kuja⁹⁵, służyć tu, do Lwowa, przyszła.

(PKR, s. 492)

Матияш: Я Матияш вонючий, так уж окрещен был.
Намазан салом, а не мирром умащен был.
Отец мой пльнь, гуляка, да и крестный — ерпик,
Мать родила меня, как помнится, во вторник...

Марапция: Моя мать всем подстилка, отца я не знала,
Да я ж собой педолго их обременяла.
Марапцией зовут, из Бургундии родом,
Решила ошастливить Львов своим приходом.

(Перевод А. Илюшина)

Этот прием широко известен народной смеховой культуре и связан с карнавальной инверсией хвалы — хулы. Совизжальские литераторы часто прибегали к нему (например, PSM, s. 10—12) как с целью шутовской апологии собственной позиции — вопреки окружающему их общественному неодобрению, так и для высмеивания существующих представлений о благородстве и почетном происхождении. Карнавальная инверсия проявляется здесь в принципе «чем хуже — тем лучше», «чем ниже — тем выше», «чем презренней — тем достойней», т. е. это разповидность шутовского «унижения паче гордости»⁹⁶. Совизжальские титулы описывают представителей особо организованного социума, противопоставленного благородным классам общества. Как и там, в этом шутовском социуме люди связаны не только родственными (отражаемыми в родословной), но и социальными связями (вассальная зависимость, соратничество, придворные отношения, дружба). В этом смысле показательно, каких друзей — членов социума — приглашает Матияш на свою свадьбу: «Więc ja każe z swej strony. Proście Dybidzbaną, Trzęsikufłą, Żarłoką, Moczygębę» (PKR, s. 486 — «С моей стороны велю позвать Нагнижбана, Трясикружку, Обжору, Мочирыло»). Все эти имена значимы, они выделяют одну, ярко выраженную черту (пьянство, обжорство) персонажа, как это свойственно народной смеховой культуре, связанную именно с материально-телесным началом, характеризующую своего носителя только с этой стороны⁹⁷. Зафиксированная в имени черта свидетельствует о трактовке персонажа как маски.

Таким образом, все элементы существующих обычаев и обрядов подвергаются шутовской инверсии, их значения и формы выступают в окарикатуренном виде.

В сценах с гадалкой высмеиваются — в духе рыбалтовского рационализма — предрассудки, наивная вера в ворожбу и магические манипуляции (PKR, s. 476—477). Большой комической силой проникнут монолог гадалки, который она произносит после ухода наивной

Маранции и в котором она откровенно рассказывает о своих заработках и надувательстве «глупого и неразумного стада барышень» (PKR, s. 478—479).

Герои-комический акцент вносит в комедию 4-я сцена 4-го действия — столкновение Матияша с Литвином, бывшим мужем Маранции. Здесь пародируются поединок благородных противников: этой цели служат и описания вооружения (шлем из капустного листа, латы из белой бумаги, соломенное копьё и т. п.), и комическая перебранка персонажей, и бурлескные сопоставления соперников с библейскими Давидом и Голиафом (PKR, s. 488—490).

С формально-художественной точки зрения «Маранция» отличается от комедий, например, школьного цикла, более высоким уровнем драматургического мастерства, выразившимся в умелом построении акции, динамическом развитии сюжета, в четком членении действия на акты (действия) и сцены (тени), каждой из которых предпослан список действующих лиц в порядке появления на сцене. Это свидетельствует о возросших требованиях рыбалтовских авторов к построению драматургического произведения, о их знакомстве с репертуаром гуманистического театра. Отмечается, например, тематическое родство «Маранции» с итальянской гуманистической комедией Уголино Пизани «Филогения», относящейся к XV в. и повествующей о проделках пад влюбленной девушкой⁹⁸. В отличие от гуманистической комедии, однако, здесь нет ни разработанной интриги, ни блестящих остроумием и эрудицией диалогов, зато ярко представлены колоритные персонажи львовского предместья, их перебранки и проделки, уровень их сознания.

Комедия Петра Барыки «Мужик-король», в которой также сочетаются элементы придворной и рыбалтовской комедии — одна из наиболее известных в этом цикле, наиболее совершенная в профессиональном отношении. Заимствуя фабулу из известной фации «О пьянице, который был императором»⁹⁹, Барыка создает масленичную трагикомедию, основанную на характерном для эпохи мотиве иллюзорности счастья, концепции «жизнь — сон», в трех актах с прологом, эпилогом и двумя интермедиями между актами.

Еще до издания текста комедии она была поставлена на придворной сцене, о чем сообщается на титульном листе. В посвящении «Добродетелю» Барыка

указывает, что постановка была осуществлена слугами после «достопавного акта коронации добродетельного Владислава Зыгмунта, польского монарха». Предназначая свою комедию «только для забавы», Барыка мастерски передает масленичную атмосферу веселого пира и праздничного гулянья, строя сюжет о переодетом пьяном Солтысе, которого разыгрывают солдаты, прислуживая ему, как королю. Согласно законам масленичной забавы — «róki czas mięsopustu, żyjmy mięsopustnie» (пока время масленицы, будем жить масленично) — центральным в комедии становится один из известнейших карнавальных мотивов — шутовское развенчание: в течение нескольких часов происходит головокружительное перемещение человека с самого низа социальной лестницы — на самый ее верх и обратно¹⁰⁰. Комизм здесь основан на контрасте, несоответствии человека занимаемому месту: переодетый король реализует в своем поведении свои простодушные представления о королевской жизни.

Особый интерес представляют интермедии «Мужика-короля»: первая из них состоит из монолога Слуги на тему о солдатской жизни и обычаях. Тематически этот монолог перекликается с речью слуги из «Придворного свата» и с жалобами на грабежи из комедий военного цикла (PKR, s. 600—604).

Вторая интермедия представляет собой диалог между лесным разбойником и его жертвой — евреем, которому разбойник предлагает купить палку. Особое значение этой сцены — в смелом использовании автором языкового колорита для характеристики персонажей, каждый из которых, как в комедии масок, говорит на своем варианте польского языка (PKR, s. 613—616). Ю. Леваньский подчеркивает острую сатирическую направленность интермедий, указывая, что после упадка рыбалтовской драмы жанр интермедий «был единственной трансмиссией достижениям совизжальской комедии»¹⁰¹.

Эпилог этой чисто развлекательной масленичной комедии не содержит никакого моралистического вывода из представленной ситуации. Однако дидактический момент присутствует в эпилоге, подготавливающем зрителя к смеху веселых масленичных дней постом перед Пасхой, предостерегающем: «Должны себя готовить мы к богоугодию/С тем, чтобы не предаться адскому отродью» (PKR, s. 622; перевод А. Илюшина).

Благодаря мастерскому диалогу, развитой драматической структуре и выразительным комическим мотивам «Мужик-король» становится значительным достижением рыбалтовской комедии.

Последняя из комедий этого цикла — «Развлечения лучшие и полезнейшие, пежели с Бахусом и Венерой, выдуманые и написанные П. Х. П. В., когда он во времена морового поветрия естественную меланхолию из головы выбивал, в дни масленицы» ксендза Гнацилта Пшетецкого, полемически направившего свое произведение против поэзии «мирских наслаждений», о чем свидетельствует уже само название комедии.

Мозаичное построение комедии, состоящей из двух тематически не связанных частей («развлечений»), каждой из которых предпослано краткое изложение содержания, свидетельствует о специфике понимания целого в художественном произведении, свойственном эпохе барокко. В первой части разрабатывается мотив, именуемый Скалигером «проделками слуг», однако в польской комедии этот мотив получает совершенно особое оформление: здесь доминируют грубые издевательства и унижение человеческого достоинства со стороны господ, взаимная ненависть и озлобление между слугами и господами, лишая комедию той легкости и веселья, которыми обычно сопровождаются комические сюжеты. Действие подменено рассказами о нем, поэтому целесообразнее говорить не о поступках персонажей, а о тематике монологов, затрагивающих пьянство господ, их жестокое обращение со слугами, голод, унижения, желание изменить свое положение, выпашивание и реализацию мести. Социальный протест, открытое сопротивление угнетателям выражены здесь с предельной остротой (PKR, s. 638).

Вторая часть, или развлечение, связана с мотивами пира, который задает отец по случаю капикул сына-студента. Сетования повара на свою тяжкую долю занимают здесь 118 стихов, отразивших картину повседневного быта в господском доме (PKR, s. 640—643). Закрывает эту часть обширное прозаическое «Меню», построенное на основе принципов совизжальского гротеска.

В драматургическом отношении комедию характеризует сугубая нарративность, несценичность, предназначенность для чтения, описательность. Монологи персонажей чрезвычайно длинные, действия персонажей

ограничиваются входом и выходом. Герой, как правило, совершает свои поступки за сценой, читатель же узнает о них лишь из последующего рассказа.

Эта комедия может быть рассмотрена как пример — отнюдь не едипичный — использования совизжальской поэтики литератором, принадлежащим к далекому от совизжальских авторов кругу, влияния низового творчества на литературу образованных писателей.

Заключение

Процесс литературного заимствования связан с исключительной читательской популярностью совизжальской литературы. Писатели Контрреформации, как показал ряд новых исследований, охотно шли проторенным путем совизжальской поэтики, используя ее в собственных целях. Таким образом, речь здесь может идти о вторичном употреблении, о новой жизни, о ином контексте выработанной совизжалами системы художественных средств. Это явление становилось возможным отчасти и благодаря эстетическому плюрализму эпохи в целом. Тематический обмен, миграция мотивов, использование арсенала художественных приемов (или, по крайней мере, тенденция к такому использованию) свидетельствуют в пользу общенационального, а не исключительно сословного характера культуры барокко.

Большое значение в литературе барокко приобретает гротеск, также связанный с распадом классических канонов. Пионерскую роль в его развитии в польской литературе XVII в. сыграли именно рыбалтовские авторы, свободно соединявшие в своих комедиях реалистические и нереалистические элементы, создавая гротескные образы. Внося в драматургические жанры пародийный пафос, создавая контраст между темой и характером ее изложения, используя приемы бурлеска, что было тесно связано с культурой народного смеха и балаганных представлений, рыбалтовские авторы вместе с тем создают в своих комедиях открытую барочную форму: конструкция сценического времени и пространства отвечает эстетическим требованиям эпохи. Соблюдается принцип разнообразия, удовлетворяется требование увлечь и удивить читателя (зрителя), осуществляется художественный синтез драматургических принципов с законами публицистического жанра,

с развитием экспрессивных возможностей и специфических средств типизации. Активно разрабатывается жанр трагикомедии, сочетающий трагические и комические элементы, возвышенные и низменные темы, простонародных, благородных, аллегорических, библейских персонажей. Широко используя стилистику карнавального веселья, рыбалтовские авторы применяли приемы бурлеска, пародии, буффонады, элементы комедии дель арте. На примере рыбалтовской комедии прослеживается взаимодействие разнообразных художественных структур.

Анализ польской рыбалтовской комедии обнаруживает целый ряд принципиально новых элементов, внесенных ею в развитие старопольской драмы. В первую очередь это касается идейного аспекта: впервые в польской драматургии художественное воплощение получает идеология плебейских масс, связанная с реалистическими представлениями о положении, достоинстве и судьбе человека, с гуманистическим протестом против социального унижения, с трезвым подходом к государственно-шляхетской мифологии, с прославлением здорового материально-биологического начала жизни. С этих позиций рыбалтовские комедиографы подвергли комическому переосмыслению различные стороны официальной идеологии, морали, культуры, вскрывая их внутреннюю несостоятельность и ложность, осмеивая — в сатирических и юмористических формах — их претенциозность и мнимую значительность. Комическая драма рыбалтов по-своему выражала протест против отживших, закостеневших общественных форм, против насилия, против официальной мистификации общественного сознания. Здесь выражалась пегативистская идеология, противопоставленная идеологии официально-ашологетической: идеалу рыцаря-шляхтича противостоят рыбалтовские горе-вояки Альбертус и Матияш, напыщенному «защитнику отчизны» — страдающие от поборов и мародерства Крестьянин и Корчмарь, возвышенной красавице — престарелая служанка Маранция. Декларируемой заботе о государственном образовании рыбалты противопоставляют реальную картину бедственного положения школ и учителей, мифу о благородстве и благочестии шляхты — образ страдающего от издевательств слуги, легенде о доблестных воинах — иронические портреты пьяниц, картежников и обжор, мародеров и безнравственных трусов; культу

учености — трезвый плебейский рассудок, религиозным ценностям — рационалистический взгляд. На рыбалтовской сцене официально-шляхетское мифотворчество оказывается последовательно развенчанным и осмеянным.

Используя драматическую форму как орудие публицистики, рыбалтовские комедиографы значительно расширяют тематическую сферу драмы. Они активно и незамедлительно откликаются на актуальные общественно-политические, экономические, морально-этические проблемы своего времени, вскрывая те тематические пласты, которые, как правило, игнорировались официальной литературой и были связаны с жизнью низших слоев общества. Чрезвычайно широк диапазон сословной принадлежности персонажей рыбалтовской комедии; право голоса здесь получают низшие духовные чины, студенты, крестьяне, слуги, корчмари, кухарки, солдаты, бродяги, торговцы, гадалки, разбойники, нищие, праздные гуляки. В комедиях отражен уровень их сознания, их обычаи, нравы и предрассудки, экономическое и социальное положение, стремления и надежды, их способность к протесту, хитроумие, чувство юмора, простодушие, социальный пессимизм. Новое по сравнению с официальной литературой освещение получает военная тематика — не с государственно-политической точки зрения, а с позиций тех, на чьи плечи тяжким бременем ложатся военные расходы. Комедии о школьной пицете впервые вводят в драматургию тематику профессионального труда, давая широкую картину бедственного положения учителей церковно-приходских школ, представителей различных профессий и ремесел.

В художественном отношении рыбалтовская комедия, связанная своим происхождением с праздничной культурой, развивает унаследованные отсюда смеховые традиции карнаваловых игр, принципы пародийной, комической трактовки драматургического материала. Она создает свои комические персонажи-маски, вырабатывает динамический диалог, свободную от риторики сценическую речь, приближающуюся к простонародной, развивает комические стилистические приемы (оксимогон, метатеза, дословная реализация метафорических фигур, переворачивание смыслов и др.). Рыбалтовская комедия способствовала развитию реалистического направления в драме, представляя непосредственно до-

стоверное отображение действительности в тесной сопряженности со смехом, выполнявшим функции и действительного орудия критики и защиты. Впервые в отечественной драматургии получает разработку героико-комический жанр (комедии военного цикла) с присутствием ему пародийности, контрастом между идеальным и реальным, специфическими бурлескными приемами. Все это тем более важно, что весь период с 1597 по 1655 г. является временем, когда «польское театральное искусство развивают неученые писатели плебейского происхождения, но хорошие драматурги»¹⁰².

Существенным представляется участие рыбалтовской комедии в становлении польской барочной драмы. Контаминация различных художественных конвенций, свободное совмещение натуралистического и комического начал способствуют развитию не только собственно барочной, но и последующей польской драматургии. Как справедливо указывает Л. А. Софронова, в театре барокко не было «ни одного пути, пройденного театром в дальнейшем, который был бы ему совершенно неизвестен, например, такие новости театральной культуры XX в., как театр абсурда, гротескный театр, уже были в эпоху барокко. Достаточно вспомнить комизм положений, языковой юмор, основанный на нарушении информации... пришедшие на сцену... из глубины фольклора („Масленица“), чтобы в этом убедиться»¹⁰³.

Многие художественные элементы, впервые введенные в польскую культуру рыбалтовской комедией, нашли свое отражение и в позднейшем развитии комедийного жанра. Так, например, это касается проблемы языка в широком понимании слова. Рыбалтовская комедия внесла новую точку зрения, с которой осуществились переоценки признанных ценностей, реализовалось альтернативное понимание культурных, идеологических смыслов, благодаря чему стал различим и узнаваем новый, второй полюс польской культуры. Внутрикультурный конфликт мог быть представлен как конфликт «общего» или монологического «языка» шляхетской культуры и «языка» низовой культуры. Подобно авторам юмористического романа, о которых писал М. М. Бахтин, рыбалты понимают «общий язык» как поверхностный, тривиальный, а иногда и лживый, как ходячую точку зрения и оценку, отделяют себя от этого общего языка¹⁰⁴. В этом аспекте обнаруживаются существенные моменты сходства между рыбалтовской

и рядом современных комедий: при очевидных различиях в художественной реализации общей представляется центральная семантическая оппозиция: высокий — низкий и часто выступающая с пею в паре: ложный — истинный, воплощенная в языке. Взаимное идеологическое противостояние (непонимание, отрицание) полярных «языков» культуры находит свое предметное выражение в пародийном обыгрывании элементов языка в литературном плане. Игра слов, недоразумения, дословная трактовка переносного смысла, смешение лексики высокого и низкого стиля, актуализация стилистических оппозиций, очевидное несоответствие высказывания — ситуации указывают на существенную роль слова, речевого уровня в произведениях этого круга. Доказательством от противного служит здесь характерная черта соответствующих комедий — ослабление интриги, в связи с чем композиция становится размытой, потенциально может включать любое множество событий, присоединяемых по принципу цепочки (например, «Старый, бродячий рыбалт», «Коллоквиум Яппаса Кнутля»). Исчезновение анекдота, лежащего в основе драматического сюжета, свободную композицию часто отмечают и исследователи новейшей драматургии. Подобно тому как это происходит в рыбалтовских комедиях, драматический конфликт в ряде современных комедий переносится в сферу языка, слова, выполняющего доминантную функцию. В высказывании персонажа современного диалога это перенесение акцента с действия на слово предстает как новый закон драматургии: когда героиня употребляет слова, относящиеся к иной стилистической конвенции, он объясняет ей, что таким образом она уничтожает «всю внутреннюю структуру этой пьесы, которая основана не на дурацких конфликтах, а исключительно на слове!», и что, если она не воздержится от этого, «все рухнет не только в драматургии, но и в жизни... одним словом, все датское королевство рухнет с грохотом и треском».

При этом показательно, что реализуемый здесь языковый конфликт носит негативный, «нигилистический» характер: так, рыбалтовский автор осмеивает, отрицает, снижает, как бы ничего не предлагая взамен. На глубинном уровне здесь ощутимо генетически обусловленное сходство, основанное на универсальности комического, на стремлении к снятию оппозиций через то-

тальный смех. Как у рыбалтов, так и в позднейшем развитии польской комедии обнаруживается стремление не противопоставлять пародируемым стилевым уровням какой-либо прямо выраженной правды, а усиливать, пагромаждать их особенности и свойства, приводя их таким образом к демаскированию, обнажая их помпезную пустоту, конвенционально-поверхностное знание о человеке, мире, красоте. Говоря об этой традиции, М. М. Бахтин писал: «Истина восстанавливается путем доведения лжи до абсурда, но сама она не ищет слов, боится запутаться в слове, погрязнуть в словесной патетике»¹⁰⁵. Первенство же здесь — в духе шлегелевского комического идеала — отдается естественному, натурально-биологическому человеческому началу (это может быть и маленький герой, серый человек, страдающее человеческое существо), противостоящему мистификациям.

Основная оппозиция комедий этого направления: высокий — низкий, проявляющаяся в бурлескном характере высказываний, приобретает оттенок иного смысла: важное — неважное. Их авторам присущи сходное понимание коллизии естественного и искусственного, общая установка на естественную приращенность добра, близость к идее, сформулированной Гете: «Наивное, будучи натуральным, находится в кровном родстве с правдивым»¹⁰⁶. Это находит отражение в характере и функции центральных персонажей. Как правило, именно восприятием аутсайдера, носящего маску дурака, шута, поверяются ценности времени, существующие «языки» культуры в комедиях этого направления. «Дурак нужен автору, — писал М. М. Бахтин, — самым своим непонимающим присутствием он остраивает мир социальной условности»¹⁰⁷. Ведь в пределах одной языковой конвенции, при условии всеобщего согласия относительно принятых основ жизни и ее осмысления, невозможно обнаружить ошибочное, неистинное, мнимое.

Можно заметить также, что новейшая комедия возвращается к той пространственно-временной конструкции, которая была присуща рыбалтовской комедии с ее так называемой открытой формой. Неопределенность времени подчеркивается в авторских ремарках ряда современных драматургов. В современных исследованиях новейшей комедии указывается на применение симультанного времени, разрастающегося вширь и не

продвигающегося вперед, на использование растущего пространства, поглощающего все новые и новые области реальных пространств, т. е. на те элементы драматической структуры, которые были присущи рыбалтовской комедии.

Трактовка действия многих рыбалтовских драм также находит свои аналогии в последующем развитии польской комедии. Характерно здесь свидетельство одного из современных комедиографов: «Мой театр — это живой организм, он подобен человеку, инвалиду, который потерял на войне левую ногу, но все еще чувствует боль в этой ноге. Ибо этот театр потерял драматическую акцию».

Таким образом, те особенности рыбалтовской комедии, которые могли оцениваться некоторыми исследователями как ее недостатки, незрелость (трактовка времени, пространства, действия), на новом этапе развития комической драматургии оказываются результатом осознанного выбора, становятся значимыми составляющими новой драматической формы, способствуют жизнеспособности и плодотворности старой традиции.

Наследие рыбалтовской драмы можно обнаружить и в последующем использовании отдельных ее мотивов и тем.

Таким образом, традиция польских рыбалтов не угасла и после прекращения их творчества, оказав плодотворное влияние на последующее развитие комедии в Польше.



Переводные романы

Эпоха польского Возрождения была, как отмечалось выше, благотворным временем для активизации творческих потенций плебейских кругов общества, ранее к письменной литературе не причастных. Целая группа бакалавров из мещан в первой половине XVI в. выступает на литературную арену, участвует в издательской и переводческой деятельности, знакомит польского читателя с западноевропейской литературой, опережая этой своей деятельностью высокородных представителей старопольского общества. Плебейское происхождение, обусловленные им тип сознания и художественный вкус, специфические интересы и пристрастия первых польских литераторов из мещан не могли не повлиять на выбор произведений для перевода,— как правило, это были популярные народные книги европейского Средневековья.

Связанная своим происхождением с эллинистической Грецией «История Александра Великого», одна из самых популярных, распространенных и любимых книг средневекового европейского читателя, стала благодаря мещанскому переводчику Леонарду из Бончи первой переводной польской книгой. Рукописный перевод, выполненный Леонардом в 1510 г., недоступный для широкого читателя, сменился в 1550 г. другим — анонимным переводом, который был издан в Кракове вдовой знаменитого владельца типографии Ф. Унглера и многократно переиздавался в течение последующих двух веков (1611, 1628, 1690, 1701, 1745, 1751, 1766)¹, что свидетельствует о неслабевшей популярности романа. В латинском оригинале — «*Historia Alexandri Magni de proelis*», — названном в польском переводе «*Historia o żywocie i znamienitych sprawach Aleksandra Wielkiego*» — «Историей о жизни и славных делах Александра Великого», — излагалась биография и необычайные приключения легендарного полководца. Роман увле-

Rozmowy króla myśli Król Salomon ma
 dy z marcholcem grubym a sprosznym / 19 - 20
 wssakoz iako onym potybedala bar
 to zivymotomym figuram
 h agadkami slybessymy

i Zom...
 ed. amier Jaroslav, Kapitulou Wymysly, Kofity, Karyeck, ancyfny, 21 koby, 1
 nocny



w Krasne u Beromun Victor 1526
 Hic scriptum est adhaec esse scriptum, quod Solomus Rex
 nata Paoria prudens, seu (senides et in Polonia) fuit
 ne imago fuit. Rex, sed, ill.

«Беседы царя Соломона с Мархолтом»
 Титульный лист издания 1521 г.

кал читателя экзотикой, фантастикой, удовлетворял его
 интерес к загадочному и неведомому, к дальним стран-
 ствиям. Оказалось, что эти читательские вкусы весьма
 стойки и то, что волновало читателя эллинистической
 эпохи, продолжало волновать средневекового европейца.
 Герой книги не только предпринимал свои знаменитые
 походы и завоевывал далекие страны, но поднимался

в небо («...грифы... поднялись с Александром ввысь. И поистине на такую высоту взлетели, что Александру виделась земля, как будто гумно, на котором молотят урожай, а море виделось ему как свернувшийся в клубок змей. Потом божественная сила ослепила грифов так, что когда они намерились лететь выше, то опускались ниже»²), спускался на морское дно («чтобы увидеть там различные виды рыб и морских диковин»³), сталкивался с таинственными явлениями. Эта традиция фантастического повествования, начатая в польской литературе «Историей Александра», принесла впоследствии свои плоды и в популярной мещанской юмористике, что будет рассмотрено ниже в связи с жанром совизжальских «ловин».

Огромна заслуга в первых шагах печатной польской книги типографа Иеронима Ветора, объединившего вокруг своей типографии ряд замечательных переводчиков и редакторов из мещан. По его инициативе выходит один из интереснейших памятников средневековья «Беседы, которые вел мудрый царь Соломон с грубым и дерзким Мархолтом, при этом, как о нем говорят, очень красноречивым, с фигурами и со смешными спорами» (латинский оригинал — «*Collationes, quas dicuntur fecisse mutuo rex Salomon sapientissimus et Marcolphus facie deformis et turpissimus, tamen, ut fertur, eloquentissimus, sequitur cum figuris*»⁴, польское название — «*Rozmowy, które miał król Salomon mądry z Marchołem grubym a sprosnym, a wszakoż, jako o nim powiedają, barzo z wymownym, z figurami i z gadkami śmiesznymi*») в переводе мещанина Яна из Кошичек в 1521 г.⁵

В своем посвящении-предисловии Иероним Ветор прямо указывает на растущий спрос на польские книги, как на одну из побудительных причин, заставивших его обратиться к их изданию, несмотря на то, что «это дело имело в себе великую трудность». Показательно и объяснение выбора именно этой книги для перевода и издания: «И вот я, обуреваемый этой великою жаждою, когда уже приготовил буквы и все, что для печати потребно, задумавшись, что бы мне такого развлекательного сначала напечатать, выбрал смешного и развлекательного Мархолта пререкания с Соломоном»⁶. Талантливый организатор издательской деятельности, опытный предприниматель и знаток рынка, Ветор пытается завоевать широкую аудиторию, избрав

для начала популярное юмористическое произведение, чей успех можно было предсказать заранее (Ветор не ошибся — в ближайшие после выхода три десятилетия книга переиздавалась шесть раз) ⁷. «Оценивая „Мархолта“ с точки зрения издательской инициативы Ветора, следует видеть в этом произведении прежде всего проявление процесса становления национального характера культуры и свидетельство сознательных усилий, направленных на создание некоего синтеза культурных цепностей, который соединил бы подлинно гуманистические тенденции и античную традицию с элементами народной культуры — не только польской, но и зарубежной» ⁸. Эти элементы народной культуры интересны в данном случае прежде всего — они лежат в основе некоего первоначального текста, возникшего на иудейском Востоке, они пронизывают средневековые списки произведения о Мархолте, осужденного на соборе 496 г. С подобным же отношением столкнулась и более ранняя по сравнению с польской русская версия этой народной книги ⁹ — «О Соломоне цари басни и коцуны и о Китоврасе»: занесенная в церковные индексы, она подлежала запрету как «богомерзкая», «неполезная», «небожественная» уже в XIV в.

Такое отношение официальной культуры (разных эпох) к различным вариантам и редакциям произведения смехового жанра, темой которого является победоносное противостояние хитроумного плебея «божественному мудрецу» царю Соломону вполне понятно. Мархолт (=Морольф) средневековых европейских легенд, низкородный, уродливый, бедный, выходит победителем из состязаний в мудрости, находчивости и сообразительности с олицетворением премудрости — библейским царем Соломоном. Мархолт видоизменяет, подвергает сомнению и осмеянию целый ряд положений Священного Писания, а именно той его части, где собраны свидетельства высшей мудрости Соломона, «сына Давидова, царя Израильского», т. е. «Книги притчей Соломоновых», которая была создана, «чтобы познать мудрость и наставление, понять изречения разума; усвоить правила благоразумия, правосудия, суда и правоты; простым дать смысленность, юноше — знание и рассудительность; послушает мудрый, и умножит познания, и разумный найдет мудрые советы, чтобы разуметь притчу и замысловатую речь, слова мудрецов и загадки их» (Прит. I, 2—6). И все это



«Беседы царя Соломона с Мархолтом»
Гравюра из издания Иеронима Ветора, ок. 1535 г.

скомпрометировано и перевернуто с ног на голову в шутовском зеркале плебейского остроумия, которое представляет Мархолт. Простак, он сметлив и находчив в гораздо большей степени, чем царь, которого он побеждает во всех дискуссиях, давая свой — смеховой — дублет всякой возвышенной сентенции царя, заземляя и профанируя любое дидактическое правоучение. А поскольку притча в библейском смысле «означает всякое сочетание слов, для создания и восприятия которого требуется топкая работа ума: это „афоризм“, „сентенция“, „присказка“, „игра слов“, наконец, „загадка“ и „ипосказание“»¹⁰, и Мархолт ни в чем здесь не уступает мудрому царю, остроумно и ловко спижая его возвышенные высказывания, то в результате мудрости царя противостоит не глупость (=отсутствие мудрости), но особый — плебейский — тип мудрости. Однако в «Беседах» комической перелицовке подвергается не только мудрость, отраженная в «Книге притчей Соломоновых», но и такие признанные ценности, как красота, знатность происхождения, богатство, книжное знание. Таково, например, описание внешности Мархолта: «А ростом Мархолт был коротковат, приземист и коренаст, голова у него была большая, лоб широкий, красный и морщицистый, уши косматые и свисающие на пол-лица, глаза выпуклые и слезящиеся, нижняя губа совсем как у мерина, борода вонючая и косматая, как у козла,

руки как чурки... поги кривые... лицо как у осла...»¹¹. Благородному происхождению Соломона, стоящего на самой вершине социальной иерархии, в изнаночном мире шутовской эстетики противостоит комически-поземная родословная и самого Мархолта, и его жены. В его «генеалогии» представлено «12 колен крестьянских», в ее — «12 колен уличных девок»¹².

Два эпизода из «Бесед» представляются существенными для народной смеховой традиции, унаследованной позже совизжалскими авторами. Один связан с буквальным пониманием переносного смысла высказывания (когда приговоренный к повешению Мархолт получает разрешение выбрать дерево себе по вкусу, однако пайти таковое оказывается невозможным)¹³, второй — с игрой в спичечные (свободная замена верха — низом)¹⁴.

Все эти эстетические принципы построения сюжета и образа, его идейные основания, предполагающие сведение возвышенного содержания в материально-спущенный план, замену серьезного — смеховым, отражающие оппозиции типа красота — уродство, богатство — бедность, верх — низ, сложность — простота, ум — глупость, т. е. определяющие плебейскую картину мира и систему ценностей, находят свое отражение в последующем развитии польской плебейско-мещанской литературы. То же самое можно сказать и о русской литературе соответствующего направления, которой известны «кощуньи», «построенные на тех же философских и эстетических принципах, что и сказания о Соломоне и Китоврасе»: и в России, и в Западной Европе «это сказание было основой основ смеховой культуры (наряду с легендарной биографией Эзопса)»¹⁵.

Важное значение в процессе усвоения складывающейся национальной культуры сыграл и новый польский облик народной книги. Ян из Кошичек «оказался перед лицом невероятно трудной задачи, ибо латинский текст изобилует различными особенностями, вводит весьма забавные имена, использует игру слов и разнообразны шуточки, изысканным фразам короля противопоставляет грубые мужицкие поговорки. Со всеми этими трудностями великолепно справился переводчик Ян, благодаря чему дерзкая, порой богохульная народная юмореска стала подлинным триумфом польской художественной прозы начала XVI в.»¹⁶.

Патрон польских совизжалов —
Эйленшпигель.
Потери и находки

Хронологически следующим переводным прозаическим памятником, оказавшим значительное влияние на развитие совизжаловской литературы, воспринявшей от него и свое название, стал «Совизжал веселый и смешной» («Sowizzał krotofilny i śmieszny», ок. 1530—1540 гг.)¹⁷. Его немецкий оригинал — народная книга о ловком пройдохе Эйленшпигеле «Ein Kurtzweilig lesen von Dil Ulenspiegel» (ок. 1500 г.)¹⁸ — представлял собой шутовскую биографию героя, объединявшего цикл историй анекдотического характера. Этот шутовской роман в переводах и переделках на многие европейские языки приобрел чрезвычайную популярность вплоть до XIX в., превзойдя в этом отношении Мархолта и Эзопа. Светский сюжет, занимательные похождения плебейского героя, его замысловатые проделки, грубоватый юмор, фривольный, порой циничный и непристойный, остроумие и находчивость, родственная Мархолту способность выкрутиться из любых ситуаций, обвести вокруг пальца и священника, и ремесленника, и профессоров, и сапожника, и князя, и кузнеца — все это способствовало успеху романа. Его исследователи справедливо отмечают, что не существует народной книги, которая пользовалась бы большим признанием во многих европейских странах и что никакой другой герой не перешел так же, как Эйленшпигель, в сознание других народов¹⁹.

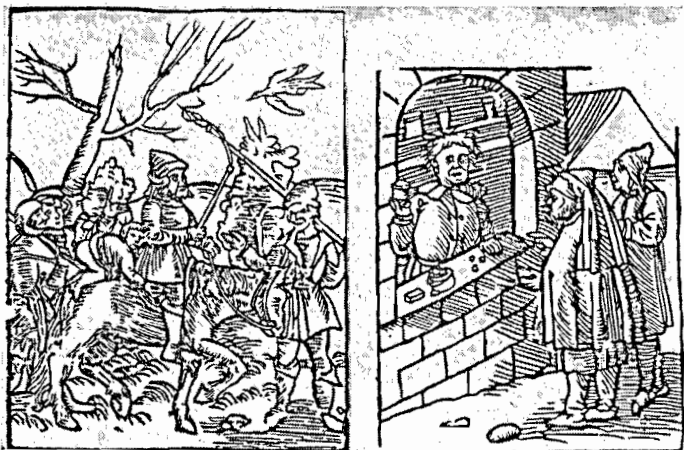
Первым переводом «Эйленшпигеля» на иностранный язык стал анонимный польский перевод, предположительно датируемый исследователями 1530—1540 гг. (сохранились лишь небольшие фрагменты отдельных листов) и вышедший в типографии того же Иеронима Ветора²⁰. В этом утраченном переводе герой назван *Sownosyardlko*, в отличие от последующих изданий XVI и XVII вв. Уже немецкие ученые предлагали различные варианты значения имени Эйленшпигель — от самого нейтрального (чистильщик зеркал) до непристойного (с формой императива: *Ul(d)en spiegel — verge podicem*)²¹. Возобладала, однако, интерпретация этого имени как состоящего из двух значимых частей: *ule* — сова и *spiegel* — зеркало, что отражено также и в поль-

Ein lantzweilig lesen von Dill Ellen
 Spiegel geboren vß di land zu Dill puet. Wie er
 sei lebē volbracht hat, v. l. seiner geschickten.



*Гравюра из страсбургского издания 1519 г.
 книги об Эйленшпигеле*

ской традиции: Sowi-zdrzał. (Уже упоминалось, что русский переводчик этого памятника в XVIII в., основываясь на польском тексте, а не непосредственно на немецком, избрал прием омонимии.) На гравюрах первых польских изданий²² Совизжал изображается с зеркалом и совой в руках, что могло пониматься как сочетание символа отражения человеческих слабостей и символа мудрости и знаний²³. Изучению «Совизжала», приобретшего в Польше едва ли не большую популярность, чем у себя на родине, уделено внимание в ряде серьезных трудов прошлого века²⁴. Одному из первых исследователей романа даже представлялось, что его герой имеет славянское происхождение и является предшественником легендарного папа Твардовского²⁵. Эта идея не встретила поддержки со стороны других ученых²⁶, однако она представляется показательной для того процесса ассимиляции, который претерпел Совиз-



Гравюры из польского издания «Совизжала» XVI в.

жал в Польше. И А. Брюкпер, и Ю. Кшижаповский²⁷ отрицали реальное существование такого исторического лица. В своих трудах они освещали источники некоторых анекдотов, а также влияние романа на дальнейшее развитие польской литературы.

Таким образом, в истории Эйленшпигеля-Совизжала есть немало вопросов, на которые не дано определенных и окончательных ответов (происхождение и имя героя, автор произведения, соотношение текстов оригинала и переводов, количество переводов и др.). В польской науке нет единства мнений и относительно количества ранних изданий «Совизжала» и их датировки. Это объясняется в первую очередь тем, что экземпляры изданий XVI в.²⁸ практически не сохранились²⁹, издания же XVII в. имеют дефекты и в связи с ними также возникают разногласия. Так, например, К. Бадецкий описал три экземпляра XVII в.: первый из них (№ 136 его библиографии) он считал самым старшим из известных и датировал первой половиной XVII в.³⁰, в то время как Я. Миськовяк относит его к началу XVIII в. (№ 7 его описания)³¹, а современный библиограф польского романа Я. Рудницкая считает его третьим по возрасту из сохранившихся и датирует серединой XVII в. (№ 737 ее библиографии)³².

SOWIZRZAŁ

Krotoklny y Smieszny.

W ródzenie, żywot, postępki, y do
Konanie iego dzwons.

W Brandeburku na Bramie taką osobę y
Polskio iest wbiłowany.

Z'popisów. Słowy wybornieyszemi do Druku

PODANY.



Sowizrzal Stary. Zeydzie się w dery

«Совизжал»

Титульный лист издания конца XVII в.

Датировка К. Бадецкого изданий «Совизжала» встретила критику со стороны Ю. Кшижановского³³ и Я. Миськовьяка³⁴, в свою очередь Бадецкий критиковал датировку В. Мацевевского³⁵. Кроме того, и само количество изданий XVII в. определяется учеными различно: Согласно Бадецкому (№ 136—138) и Миськовьяку (№ 4—6) их было три, а согласно К. Будзьку³⁶ и Рудницкой (№ 735—740) — шесть³⁷.

В. А. Мацевевский описал не целиком сохранившийся экземпляр из собрания Ю. Лукашевича в Познани, датируемый им серединой XVI в.³⁸ Хотя К. Бадецкому этот экземпляр был недоступен, исходя из описания он тоже склонялся к этой датировке³⁹. Судьба этого экземпляра интересна: он был на долгое время утрачен, его безрезультатно разыскивал Р. Поляк и лишь в 1934 г. обнаружил Ст. Кот в Оксфордской библиотеке⁴⁰. По мнению Я. Миськовьяка⁴¹ и Я. Рудницкой⁴², это издание относится к началу или середине XVII в. и является старейшим из сохранившихся. До сих пор считалось, что в настоящее время существует лишь неполный экземпляр — упикат — этого издания в собраниях Бодлеянской библиотеки Оксфорда⁴³. Однако я имела возможность изучить полный, хорошо сохранившийся экземпляр издания «Совизжала», хранящийся в Государственной библиотеке им. В. И. Ленина⁴⁴ в Москве и не учтенный ни одной из польских библиографий, — «Sowizrzal krotochwilny u Smieszny. Początek, żywot u dokonanie iego dziwne. W Brunszwiku na Bronie tak iest wymalowanu», 8°, s. l. s. a.⁴⁵ На титульном листе издания воспроизведена гравюра, изображающая Совизжала с развевающимися волосами, держащего в левой руке сову, а в правой — зеркало, идентичная гравюрам изданий XVI в.⁴⁶ Далее следует двустишие:

Sowizrzal stary	(Совизжал стар
Zeydzie sie w dary	сгодится в дар) —

и обращение «К Читателю» — «Do Czytelnika»:

Panowie, wiezcie starzy u mlodzi
 Krotochwile zażywaé nie szkodzi,
 Tylko pilnie czas trzeba obaczaé
 Zeby z kresu niechcial wykraczaé,
 Bo żadnemu ktory Cnotę miłuje
 Ta krotochwila nic nie uymuje.

Панове, знайте, старый и малый:
Нет вреда от шутки разудалой.
Ей минутку лишь уделите,
Раз уж долго чудить не хотите.
Добродетели вовсе не убудет
У того, кто чуток пошутит.

(Перевод А. Илюшина)

Отдельные анекдоты (истории) пронумерованы арабскими цифрами, за исключением первой, где номер назван словесно: «Napiersza historia iako sie Sowizral narodzil u trzykroć iednego dnia krzczon był, a ktorzy iego kmiotrowie byli» («Первая история о том, как Совизжал уродился и трижды за один день был окрещен, и кто были его кумовья»). Всего в книге 94 истории, палятся все листы от А до L₃, текст напечатан готическим шрифтом, преимущественно крупным (за исключением двенадцати историй — № 37, 46, 52, 53, 56, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 94 и последних двух строк истории № 40, набранных мелким готическим шрифтом). Завершает текст эпитафия Совизжалу:

Kamienia tego aby Zaden nieruszał
Aby Sowizral w pokoju odproczywał.

Давайте, чтоб сей камень никто не сдвигал,
Чтоб Совизжал под ним спокойно почивал.

(Перевод А. Илюшина)

— и авторская кощовка: A ten napis w Lumburku iest na kamieniu ryty. Kopies. (И эта надпись выбита в Люмберге на камне. Конец).

Сопоставление этого сохранного уникала с фотокопией имеющего дефекты оксфордского экземпляра⁴⁷ (отсутствуют титульный лист, истории № 31, 44, 72, 74, 80—94) позволило установить тождество издания.

Таким образом, повонайденный московский экземпляр «Совизжала», не известный польским ученым, является, насколько позволяют судить современные данные, самым старшим из существующих и единственным из целиком сохранившихся изданий XVII в. В качестве такового он имеет все основания стать основой критического издания, которое до сих пор не было осуществлено в Польше ввиду отсутствия соответствующего текста. О необходимости такого издания не раз говорилось в польской науке. Так, К. Бадецкий



*Ян Юрковский. «Высылка из Диких Полей»
Титульный лист издания 1606 г.*

в своей библиографической монографии писал: «Трудность разыскания полного старшего (первого) издания является основной причиной, в результате которой „Совизжал“ в польском переводе до сих пор не дождался в нашей литературе ни критического переиздания, ни исчерпывающего изучения его отношения к немецкому (или чешскому?) образцу. Было бы также очень интересно исследовать, как был воспринят Совизжал в Польше, и прежде всего, какое влияние он оказал своими проделками на мещанскую литера-

туру XVII в.»⁴⁸. А влияние это было весьма значительным: факт автохарактеристики плебейских авторов говорит сам за себя. Совизжал стал признанным патроном создаваемой ими литературы, они часто использовали его имя в качестве псевдонимов — Януарис Совизралис, Ян Совизжал, Януариус Совизралиус, или как нарицательное имя героев их произведений; оно фигурирует в названиях четырех стихотворных сборников и как минимум одного прозаического. Совизжал — один из главных, наряду с Мархолтом, героев гротескной сатиры замечательного писателя из краковских бакалавров Яна Юрковского «Высылка из диких полей» («Poselstwo z Dzikich Pól, od Sowizrzała do małosnotliwej drużyны», 1606); он — законодатель особого совизжалского цеха, основанного на принципах, порожденных житейской философией Эйленшпигеля (ср., напр., «Науки, необходимые для ремесла» — «Nauki potrzebne do rzemiosła»). Польские совизжалы наследуют у своего патрона и общий тон плебейской забавы, грубоватого юмора, веселых проделок, приемы переворачивания смыслов и комические мотивы, и тип героя-простака, побеждающего в любой ситуации — в споре с профессорами и в столкновениях с простолюдинами. И.-В. Гете писал об Эйленшпигеле: «Занятность этой книги главным образом построена на том, что все действующие лица выражаются фигурально. Эйленшпигель же принимает все за чистую монету»⁴⁹. Этот прием дословной реализации переносного смысла, художественного воплощения фигуры непонимания был совизжалскими писателями воспринят и широко использован.

Влияние Совизжала на развитие польской городской литературы, на становление ее специфической идеологии привлекало внимание исследователей — первоначально А. Брюкпера, Ю. Кшижановского, позднее — Ст. Гжешука. В частности он отмечал и развитие и усложнение унаследованной польскими плебейскими авторами традиции: «Литературное движение, которому он (Совизжал.— В. М.) патронировал, значительно превзошло своего родоначальника и широтой интеллектуального горизонта и глубиной охвата многих идейных и художественных проблем»⁵⁰.

Важным в этом шутовском романе, сыгравшем такую замечательную роль в развитии характера совизжалского комизма, было и его использование устной

традиции, объединение вокруг центрального персонажа фольклорных мотивов, популярных бродячих сюжетов. «Эйленшпигель» нес в себе «много ядреного, хотя и неизысканного юмора, прежде всего много ситуативной комикки, а кроме того, целый ряд тонко подмеченных и хорошо написанных оценок из жизни народных и городских масс конца Средневековья»⁵¹.

От традиции народной смеховой культуры и от ее литературного представителя Эйленшпигеля-Совизжала польские плебейские авторы унаследовали принципы грубого, натуралистического комизма, оправдываемого сентенцией — «*naturalia non sunt turpia*» («естественное не постыдно»), стремление к инверсии господствующих в обществе правил и установлений, к осмеянию их посетителей и представителей.

Образ Эйленшпигеля-Совизжала организует вокруг себя гротескную структуру повествования. При этом гротеск рождается здесь в результате вторжения в нормальный упорядоченный мир плута, который при помощи шутовских высказываний и поведения опровергает моральные нормы и иерархический общественный порядок, демаскирует напыщенную мудрость, ставит под сомнение религию, право собственности и власть⁵².

Пародия и фацеция

В системе жанров, сложившейся в польской народно-городской литературе, особое значение приобрел и жанр пародий на юридические документы. Он обнаруживает свою связь с известной традицией, отраженной в чешских памятниках, в первую очередь — в знаменитых «Законах Франты»⁵³, изданных в Чехии в 1514 г. (польский перевод — 1547 г.) и ставших популярными в Польше едва ли не больше, чем у себя на родине. Текст этого памятника построен в виде свода законов цеха пьяниц и гуляк (именуемых в Чехии франтами по имени их «наивысшего гетмана» — Иоханнеса Франты — впоследствии это наименование-прозвище распространилось и в Польше), сопровождаемого обильным анекдотическим материалом, бытовавшим как в устной традиции, так и в сборниках фацеций. «Законы» используют логику обратности, предписывая членам цеха «беззаботного ремесла» образ жизни и

действий, прямо противоположный общепринятой морали, профанируя и снижая общественные нормы и установленные законы: «...перво-паперво наделяем вас правом никакой меры в еде и питье не соблюдать, а все потому, что такой человек и не страдает долго, и умрет легко...

Item⁵⁴, во-вторых, позволяем вам жить так, чтобы вы всегда были должны и никогда из долгов не вылезали...

Item, помните о том, чтобы в нашем цехе не было такого, кто бы в воскресенье не растратил больше, чем за всю неделю заработал, да еще бы не задолжал...» и т. д.⁵⁵

Защищая свой цех, а по существу — сам смеховой мир, «закоподатель» Иоханнес Франта ссылается и на авторитет Мархолта, и на волю всевышнего, и на человеческую природу: «Ибо уж так мы однажды были созданы Богом, что никакой ткач нас по-другому не переткет, ни кузнец иначе не перекует, потому что веселые вещи всеми людьми любимы бывают»⁵⁶.

Польские совизжалы оказались и внимательными читателями, ценителями тех фацеций, которые были включены в этот сборник. Вообще на демократическую литературу Польши заметное влияние оказал жанр фацеций, анекдотов, расцвет которого приходится на XV—XVI вв. К нему относятся небольшие устные рассказы комического содержания, тематически связанные с бытом города, идейно ориентированные на прославление удачи и ловкости, обладающие определенным набором комических персонажей и художественных средств, чаще всего далекие от языкового пуризма. Первоначально бытуя в устной передаче и проповеднических прикладах, фацеции в XVI в. объединяются в рукописные и печатные сборники; стихотворные и прозаические фацеции встречаются на страницах ученой литературы — у М. Рея, Я. Кохановского, Л. Гурницкого. XVII век приносит жанру еще большую популярность в связи с распространяющейся приверженностью к остроумным сюжетам, замысловатым сентенциям и к дидактике, воплощенной в художественной форме. В это время выходят многие сборники переводных и оригинальных фацеций⁵⁷, наиболее интересным из которых считается сборник, предположительно изданный впервые около 1570 г., многократно переиздававшийся в течение XVII в.⁵⁸

Совизжалские литераторы активно участвовали в собирании факций из латвских и современных иностранных источников, из устных рассказов, а также в создании оригинальных произведений этого жанра. В идейно-тематическом и эстетическом отношении этот «низкий» жанр городской литературы близок совизжалскому типу творчества, в котором «апекдотические и юмористические элементы играют первостепенную роль»⁵⁹. Но выделение собственно совизжалской факционистики из обильного наследия этого жанра — практически неразрешимая задача. Факционистика развивала традицию реалистического отражения действительности, разрабатывала особые комические приемы и сюжетные ходы (оговорки, недоразумения, хитрые проделки, супружеские измены, переодевания и т. п.). Наиболее характерными особенностями жанра исследователи считают апекдотическую факцию, лаконичность, натуралистичность деталей, жизненную непосредственность, трезвый бытовой элемент, простонародность языка, «низменность» материала. Часто, помимо развлекательной функции, факция выполняет и дидактическую, как, например, в сборнике 1624 г., где после каждой факции следует мораль. Перечисленные особенности жанра, и в первую очередь его «демократическую простоту и наивный реализм»⁶⁰, наследуют совизжалские авторы, не пассивно воспроизводя их, а активно отбирая и разрабатывая именно те элементы, которые были им близки и идеологически, и эстетически.

Календари-прогностики

В прозе совизжалов видное место занимают юмористические гороскопы-календари — минуции. В Польше XVI в. большой популярностью пользовался жанр печатных гороскопов на год, содержащих прогнозы относительно погоды, урожая, войн, болезней, пожаров и т. п., — первоначально известный по немецким и чешским памятникам. «Со временем, когда стало очевидно, что публикуемые здесь предсказания не подтверждаются, а являются выдумкой разных псевдоастрологов, минуции стали объектом насмешек, в первую очередь совизжалских. Привычные по натуре своей к шутке, издевке, проици и дав волю своей фантазии, они стали составлять свои «совизжалские минуции» из фразек

и прозаических анекдотов» (PFM, s. 29). О популярности этого жанра свидетельствуют записи в инвентарях: так, например, в первой половине XVI в. было зафиксировано 227 подобных календарей, однако в связи с гонениями со стороны церковной цензуры, а также в результате широкого интереса к ним со стороны читателей до нас дошли лишь некоторые из них.

Показательным для пародийной совизжальской прозы является небольшой сборник предсказаний на год, относящийся к первой половине XVII в.⁶¹ и условно называемый «Совизжальскими минуциями» («Minucje sowizżalskie»), ибо титульный лист уникала не сохранился. 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 — приятня и насмешки, веры и неверия — эти моменты особенно отчетливо проявляются в совизжальской пародии, столь органичной для системы барочных жанров.

Представляя собой пародию на календарь-прогностик, «Минуции» начинаются пародийным обращением «К читателю» — *mój kwiczelniku*⁶², в котором автор пытается отвести от себя обвинения в нарушении этики верующего человека, состоявшем, по-видимому, в издании предыдущих брошюрки подобного типа, осужденных церковной цензурой. Построенное в форме защитительной речи и содержащее пародийный парадокс «Символа веры», обращение к читателю выдержано в принципах совизжальской комикки: дословное понимание переносного значения и обратная логика выступают здесь как центральный прием. Так, в ответ на выдвигаемое в его адрес обвинение, автор не только переворачивает его истинный смысл, но и направляет в сторону обвинителей: «Приписывают мне что-то нехристианское, что я шуткой грешу, а они не в шутку» (PFM, s. 269). Комический эффект достигается путем дословной реализации метафорических языковых фигур: «Близок я к святому католическому костелу, хожу около него, раз даже споткнулся и ногу разбил»; переворачивания смыслов: «Пан войт тоже добрый католик, когда однажды деньги пропил, сердечно сокрушался паутро об этом поступке» (PFM, s. 269). Выворачиваются наизнанку и дискредитируются общепринятые нормы церковной морали. Интересно в этом отношении шутовское переосмысление самого католи-

ческого «Символа веры», каждому из широко известных положений которой соответствует комический дублет. С ежедневно повторяемыми строками: «Верю в Бога Отца всемогущего, создателя неба и земли...» — пародийно перекликаются строки авторского «кredo»: «Верю, что до смерти хорошо мне не будет... Верю и в то, что на похоронах моих много плача будет, а именно, когда заглянут в сундук — а в нем ничего нет. Верю, что и псалмы даром не споют, и с этой верой, милый ржатель, умираю, — чего ж тебе еще?» Помимо чисто пародийного смысла, в этом «кredo» слышатся отголоски большого социального конфликта, в котором автор занимает педвусмысленную, хотя и иронически выражаемую позицию: «А кто хочет от нужды избавиться, получай мой совет: купи себе четыре дома на краковском рынке, а к ним фольварк или шесть, тогда можешь и с панами рядом сесть. Верю и исповедую, что оно бы неплохо было» (PFM, s. 269—270).

По типу образности, характеру комизма «Минуции» следует отнести к гротеску, как к особому способу художественного постижения мира с его сочетанием взаимоисключающего, сближением далекого и деформацией реальных соотношений. Мировоззрение совизжальских авторов, характеризующееся пониманием всеобщей относительности, абсурдности знания, иррациональности миропорядка и общепринятых установлений, негативистским отношением к господствующей системе ценностей, естественно склоняло их к выбору именно гротеска как ведущего творческого принципа, наиболее соответствующего их картине «мира наизнанку». При этом такая художественная игра была лишена глубокого мировоззренческого смысла.

Гротескным деформациям в «Минуциях» подвергаются в первую очередь пространственные, временные и причинно-следственные связи. Специфическая концепция времени в «Минуциях» получает дополнительную отчетливость в связи с самой избранной формой — календарем, как бы изначально призванным быть посредником между человеком и временем. Автор либо иронически терзается в попытках определения времени («С чего бы новый год пачать — не вижу; уж и в печную трубу смотрел, даже глаз себе засорил... только то я увидел, что не скоро Новый год у нас будет». — PFM, s. 270), либо мистифицирует читателя невероятными связями времени с пространством («Июнь настанет с

завтрашнего дня через две недели в Ленчице», «Ноябрь наступит в Кракове, если не сегодня, то завтра». — PFM, s. 279).

Ощущение гротескной свободы и возможности нарушения устоявшегося порядка вещей проявляется в широкой картине всеобщих перемен: «Набожный станет богохульником, скупой станет щедрым, глупец — выдающимся оратором...» (PFM, s. 275), и т. д. Пародийная игра в разрушение логических связей строится на двух параллельных приемах: ложно-многозначительных предписаний в духе астрологических откровений, содержание которых, несмотря на пышно-загадочную форму, является самоочевидным: «В ад в этом году никому не советую пускаться» (PFM, s. 272), «В этом месяце плохо с башни прыгать, на голове ходить» (PFM, s. 277) — или прощических предсказаний «грядущих радостей»: «Еще та радость будет, что за товары будут деньги брать» (PFM, s. 280). Второй прием предполагает сообщение вскользь о чем-то фантастическом, как о само собой разумеющемся: «Странный, мои мшлы, это будет год. Спереди он будет влажный, посредине мокрый, а с конца будет капать» (PFM, s. 279).

Четко обозначена в «Минуциях» идущая от «Мархолта» демократическая традиция, связанная с пониманием полярной противопоставленности богатства — бедности, глупости — уму, счастья — злой судьбе, с прощическим обыгрыванием социальной несправедливости: «Людам бедным и на печи холодно будет... бедному и с лавки упасть — смертельная болезнь, пану не так». Автор прощически успокаивает своих читателей-бедняков, что «мышь, мухи, блохи, вши, гниды и клопы» будут в этом году недороги (PFM, s. 273).

Связь с мархолтовской традицией осмеяния и комических инверсий неоднократно подчеркивается в разных разделах гороскопа. Например, в разделе об урожае: «Шутов и шарлатанов будет в достатке, и все они с Мархолтом вкупе не растолстеют, ведь дожди идут постоянно, и всегда и везде на шутов будет капать» (PFM, s. 273).

«Минуции» обнаруживают свою связь с более ранним польским памятником подобного характера — «Сельскими предсказаниями» («Rurale iudicium, to jest Ludycyje wiesne na ten nowy rok 1544»), составленными Мацеєм Зайчовичем⁶³. Этот памятник, по мне-

пию исследователей,—свидетельство того, что между фольклором крестьян и городского плебса нет принципиальных различий⁶⁴. Содержащийся здесь прогностик предшествует становлению мишуций как жанра. К фольклорным традициям в «Мишуциях» следует отнести ярмарочно-балаганную рифмовку прозаического текста, связанную с раешным речитативом, поговорками, прибаутками и усиливающую комический эффект; способствующую большему воздействию комических мотивов: «Białe głowy też będą mieć swoje osobne choroby. Jako: zapalenie wątroby, więc puchlina pod bokiem, okulary pod okiem...» — PFM, s. 272 («А у баб будет много болезней особых: па печенку хвороба, значит, бок распухает, глаз фонарь украшает»).

Жанр пародийных календарей восходит к общеевропейской традиции, отраженной как в многочисленных произведениях «низовой» литературы, так и в романе Рабле, содержащем юмористический прогноз на год.

Пародии жанров деловой письменности

Следующим распространенным в польской городской прозе жанром является пародия на юридические документы. Относящиеся сюда тексты дошли до нас в виде вставок в более обширные поэтические произведения. Инкрустация прозаического, псевдоофициального текста в поэтический, по-видимому, отчасти связана со стремлением авторов к достижению эффекта правдоподобия. Бурлескные пародии этого типа появляются в Польше как в шляхетском, так и в совизжальском варианте, представляя юмористический аналог ученой, юридической литературы.

В шляхетской культуре такая тенденция к пародированию бытовала, в частности, в обширной продукции полулитературного, полусветского шутовского общества, получившего название Бабинской республики (по названию деревни Бабин под Люблином, поместья, принадлежавшего в XVI—XVII вв. роду гостеприимных Пшонков). Созданная в середине XVI в. шляхтичами Станиславом Пшонкой и Петром Кашовским веселая Речь Посполитая Бабинская (Rzeczpospolita Babińska) просуществовала более века и заняла в истории польской юмористики прочное место. Достаточно сказать, что за долгий период ее существования ее

членами были М. Рей и Я. Кохаповский, М. Сэм Шажиньский и А. Морштын. Историк Ст. Сарницкий, также принадлежавший к бабинцам и описавший шуточную республику в своих «Анналах» (1587), упоминает о том, что ее устроители комически обыграли и вопрос королевской власти, предоставив ее Зыгмунту Августу. Республика бабинцев имела попеременно или одновременно девизы: Сарницкий пазывает один из них — «Всякий человек лжец» («Omnis homo mendax»), выражавший основу и сущность шутовского общества, но известны и другие: «Смеясь, исправляем нравы» («Ridendo castigo mores») и «Пишем и пьем» («Scribimus et bibimus»). По поводу последнего Ю. Кшижаповский язвительно заметил, что бабинцы пили явно лучше, чем писали⁶⁵. Литературное наследие высокородных бабинцев довольно обширно, хотя сохранилось далеко не все, а лишь та его часть, которая относится к XVII в.⁶⁶ К нему относятся юмористические тексты, отражающие характерную для известных еще со времен Средневековья европейских дурацких обществ атмосферу, «лживые фации» — в духе первого из избранных ими девизов. Как правило, эти фации на темы еды, питья, охоты сочинялись в поэтике небылиц (о чем придется сказать ниже), а их авторы удостоивались шуточных «высоких» титулов — гетман, сенатор, маршалек, архиепископ, воевода и т. п., что отражалось в пародийно-юмористических «документах». «В этом фиктивном назначении на должности, всегда при этом имеющие свой аналог в Польше, следует видеть основной принцип организации жизни бабинцев, придающий этому светскому кружку черты учреждения. И хотя оно руководствовалось лишь соображениями комизма, по тем не менее претендовало и на управление поведением членов данной группы путем оценки их деятельности, что выражалось в назначении на соответствующую должность». И хотя ведущей тональностью бабинских сочинений была насмешливая и ироническая, однако «в Бабине как бы копировалась модель реальной шляхетской Речи Посполитой почти со всеми ее учреждениями и структурой»⁶⁷, т. е. пародирование реально существующих в государстве порядков (назначений, указов, постановлений и др.) могло обрести порой и сатирический оттенок. Творчество бабинцев «второго» периода — XVII в. — развивалось в тесной связи с расцветом в эпоху барокко игрового момента⁶⁸.

Авторы из низов общества, в отличие от аристократов-бабинцев, республики не создали, но аналогичные пародийно-юмористические жанры охотно развивали. В соответствии с иной авторской средой изменяется и тематический круг этих пародий, меньше обращающихся к темам охоты, пира, государственных должностей.

В пародировании деловой письменности доминирующим является бурлескный принцип организации литературного материала, т. е. использование официально-возвышенного стиля для передачи «низкого», перевернутого содержания. Это отражает как пустую выпренность соответствующего литературного стиля, так и закоснение той реальности, которой он соответствует. Совизжальская идейная оппозиция на литературном уровне осуществляется как стилистическая профанация.

Прозаические «Привилегия» и «Процесс» из «Женского сейма» («Sejm białogłowski», ок. 1617 г.— PSM, s. 73—81) пародируют указы, предусматривающие привилегии того или иного сословия и наказания в случае их нарушений. Здесь находит свое воплощение традиционный антифеминизм комической литературы, особенно средневековой, из которой автор черпает такие атрибуты женского образа, как вздорность, завистливость, хитрость, жадность, лесть, глупость, лживость и др. А. Н. Веселовский объяснял средневековый антифеминизм воздействием церкви: «...призванная учить, отводя язычников от плотских побуждений к жизни духа, очень естественно, что она скорее останавливалась на таких общественных явлениях, которые, казалось ей, отступали от ее идеала, были греховны; ей надо запугать плоть, и она действовала более отрицательными средствами: злые жены привлекали ее внимание перед добрыми, а средневековый склад мысли помог этим женам обобщиться в эпический тип злой жены, раздутый донельзя последующим развитием аскетизма»⁶⁹. Женская тема отражена во всех жанрах совизжальской литературы: ей посвящено восемь стихотворных сатир, два прозаических произведения целиком, а в ряде других она также затрагивается, одна комедия и множество фразек и фаций. Связанные с известным в литературе европейского Возрождения мотивом женского съезда, «Привилегия» и «Процесс», а также «Прерогатива или свобода замужним» («Prerogatywa abo wolność mężatkom», 1684) Еремiana Не-

вестийского — парафраз драматического «Женского сейма», характеризуются прощической подачей материала и бурлескной стилистикой. Комические законы, призванные урегулировать внутрисемейные отношения, а также положение женщин в государстве (право участия в войне, сеймах, рыцарских упражнениях и т. п.), выглядят пелеными и абсурдными на фоне реального уклада жизни в польском обществе XVII в. Инверсия реальных отношений становится, таким образом, ведущей идейно-стилистической особенностью этих текстов, и конструируемая в них картина получает свое гротескно-комическое звучание за счет сопоставления с реальным и укорененным в традиции положением (PSM, s. 74—76). Следующей особенностью представляется прощическая направленность произведений, написанных якобы в защиту женщин от нападок и грубого отношения мужей. Ирония авторов основана на явно подразумеваемом убеждении, что женщинам можно угодить лишь соблюдением абсурдных и фантастических требований:

«1. Всякой замужней должно быть разрешено носить оружие, какое она захочет, скакать верхом с копьём наперевес и во всех рыцарских делах упражняться.

2. Можно им среди себя и начальство всякое, как-то: бургомистров, старост, заседателей, присяжных выбирать, чтобы города хорошо управлялись.

3. Если у некоей муж состоит на государственной службе, то чтобы нап супруг не смел в ратушу идти прежде, чем своей пани не скажет, что за дела будут в тот день рассматриваться, чтобы жена ему приказала, как по какому вопросу, он должен голосовать.

4. Всякий муж должен своей пани супруге подчиняться и так ей быть послушен, что из дому ему нельзя выходить, разве что с ее ведома и позволения, да чтоб к тому же ей сказал, куда он хочет идти и сколь долго там пребывать.

5. Если откуда-либо муж деньги какие-нибудь получил, должен их все честно пани супруге отдать, себе ничего не оставляя. Однако может он у пани супруги и получить на свои нужды, если у нее покорно попросит гривну» (PSM, s. 145—146). Всего подобных параграфов в «Прерогативе» 16 — последний предусматривает наказание для всякого мужа, осмелившегося пре-

ступить любой пункт регламента. Завершает этот указ-о привилегиях обращение феминисток-руководительниц ко всем женщинам, «милым товаркам всякого состояния, как бедным, так и богатым» с пожеланиями «неизмеримого здоровья, неисчерпаемого веселья, победы над мужьями днем и ночью, неизменных удовольствий, неиссякаемой красоты и других радостей фортуны» и с призывом на съезд для решения всех срочных вопросов. Учитывая, что шляхетские сеймы и съезды (а соответственно и созывы на них) были чрезвычайно распространенной общественно-политической реальностью в Речи Посполитой, можно почувствовать тот пародийный смысл, который заложен автором «Прерогативы» в это обращение. Механизм пародирования, как это часто бывает у совизжалов, элементарно прост и сводится к подмене героя: подобно тому, как на место рыцарственного защитника отчизны в рыбалтовской драме подставляется незадачливый клирик или еврейский купец, а на место короля — крестьянин, здесь общественно активная, борющаяся за свои права шляхта заменена по существу безмолвной, не играющей никакой политической роли в обществе группой — женщинами.

Русской смеховой демократической литературе эти мотивы также не чужды. Примером может послужить текст с характерным названием «Бык не захотел быть быком, да и сделался мясником»: «Дворянин за пряслицею дома сидит, а жена его на карауле с копьём стоит»⁷⁰. Это радикальная замена, для которой выбираются противоположности, *qui pro quo*, отмена постулата «каждому — свое» или «человек на своем месте». В мире совизжаловской пародии все места обретают неожиданных «местоблюстителей», и социальная действительность — конечная цель осмеяния и острашения — предстает в шутовски искривленном зеркале.

Непосредственный же объект пародирования — деловая письменность — воспроизводится по возможности тщательно и представляет собой как бы «буквальный» перевод с одного языка на другой — с серьезного на смеховой.

Построенные в бурлескной форме сословного или цехового свода законов, где комический эффект обусловлен контрастом сознательно заземленной, семейно-бытовой темы с официально-высоким стилем и языком, подобные произведения старательно соблюдают эту до-

кументальную форму, давая каждой ее части комическое, вывернутое значение. Так, подчеркнуто шутовскими являются датировка текстов («издан в недавно прошедшем году, дня первой недели, некоего ясномордого месяца» (PSM, s. 61) или «Дан по приказу моему в замке Сисенгейм у реки Кипенгаген... дня сам не знаю которого, месяца чтоб вас дьявол» (PSM, s. 148), традиционное перечисление титулов («Мы, феминариус, высший губернатор и защитник женского поголовья... владелец широкого поля, поручик хозяйского стада, великий правитель сверху донизу...» (PSM, s. 73), а также параграфы, оговаривающие наказания за отступление от законов (PSM, s. 148). Гротескные смещения реализуются при помощи сведения к абсурду реальных отношений: пространственно-временных, причинно-следственных, логических, социальных.

Прозаические «документы» «Женского сейма» и «Прерогатива» близки к известным чешским памятникам — «Мандат, или Власть женщин» («Mandat albo vladnutí žen») и «Законы Фрапта», в которых женщинам отведена особая глава, содержащая иронические наставления, как лучше обмануть мужа. Веселые законодательства такого рода генетически восходили к сатирическому творчеству, бурно развивавшемуся на переломе Средних веков и Нового времени. «Юридически» предписывая цеховой братии противоположное существующим пормам поведение, законодатель опирался на традицию шуточных академических речей, провозглашаемых в схоластических университетах, пародировал распространенные сословные и цеховые предписания, регламентирующие социальное и профессиональное поведение человека. Нормативные кодексы, детально предусматривавшие поведение ремесленника и солдата, образцовой жены и помещика, благочестивого христианина и слуги, предельно регулировали и ограничивали социальную жизнь личности, вызывая реакцию со стороны вольнодумных плебейских литераторов, их анархический протест. Позиции жреца и моралиста они противопоставляли позицию шута, позиции патетических защитников порядка — позицию осмеяния (В., s. 88), провоцировали нечто вроде социальной дискуссии. Именно поэтому возникают пародийные памятники подобного рода, вскрывающие косный, ограничительный характер общественного порядка, стесняющего свободу человека.

При известных схождениях следует, однако; отметить и специфику семантики женского образа в «Законах Франта» по сравнению с польскими памятниками. Специфика эта сводится к установлению аналогий между такими социальными оппозициями феодального общества, как слуга — господин, бедный — богатый, жена — муж. Все эти оппозиции в чешском памятнике имеют общее значение противопоставления объекта социального унижения — власти имущему. Польским памятникам присущ последовательный, хотя и прописный антифеминизм, не позволяющий рассматривать женщину как равный объект социального угнетения.

Следующий прозаический текст — «Мазовецкое прошение» («Relacya mazowiecka» — PFM, s. 218), предваряющее «Насладительные пиры» («Biesiady rozkoszne», ок. 1615) Балтызера из Калишского уезда, корреспондирует с такими памятниками демократической русской литературы XVII в., которые представляют собой пародии на документы, «судные дела», «челобитные».

«Мазовецкому прошению» близка русская «Кализинская челобитная»: обе они представляют собой пародию на прошение, объектом иронии в обоих случаях являются сами авторы прошений (в польском памятнике — Мазур, в русском — монахи), общими являются и мотивы чревоугодия, пира, опьянения. К отличиям может быть отнесено то, что русская «челобитная» является традиционной для средневековой литературы сатирой на монахов, в то время как польская «релиция» отражает конфликт этнического характера, высмеивая «темных» и «безграмотных» мазуров. Однако в отмеченном плане сопоставления — противопоставления смеховых миров важно указать на проводимые Д. С. Лихачевым параллели между шутовским кализинским монастырем и опричным двором Ивана Грозного⁷¹. От подобной двойственности совершенно свободен польский памятник.

Используя форму прошения к адвокату, текст содержит обращение, изложение существа дела (драка на празднике у шурина) и просьбу составить жалобу на потерпевшего (утверждающего, что автор прошения выбил ему 6 зубов, в то время как на самом деле 5). Завершают прошение обещание вознаграждения, дата и титул истца. Механизмы комички действуют здесь за счет контраста, возникающего между четко соблюден-

ной формой и шутовски переосмысленным содержанием каждой из частей. Так, в обращении присутствуют абсурдные словосочетания, соподчинение неоднородных членов, пародируется псевдолатинизированная речь. В датировке и перечислении титулов использован гротескный прием словесного алогизма («Для сего между месяцами, Лета Господня CI CCCC IIIIII» и «Брат всех знакомцев с обгорелой палкой»). Большая роль отводится комической стилизации мазурского диалекта, а также речи необразованного человека, со свойственной ей тавтологией и бессмысленным пагромажением слов, искаженными юридическими терминами, каламбурами сомнительной пристойности и описательно подаваемыми ругательствами.

Мотив пира присутствует в прошении в виде краткого, по характерного перечисления блюд и напитков, и перекликаясь с многочисленными вариациями на эту тему, относится к популярным гротескным мотивам совизжалской литературы⁷². Известно, что еда, обжорство относятся к древнейшим культово-обрядовым элементам; значение слова «сатир» восходит к архаической пище, а латинская «сатира» означает фарш, культовое блюдо: О. Фрейденберг отмечает, что в фарсах-фаршах античных празднеств «главными участниками были шуты-обжоры, инкарнация архаической еды (каши-похлебки), стабильный вариант пожираемых тотемов и богов хлеба — вина и воскресений»⁷³. Еда и питье, по мнению М. М. Бахтина, «неразрывно связаны с праздниками, со смеховыми действиями, с гротескным образом тела, символизируя *встречу человека с миром*, который он вкушает, делая его частью самого себя, побеждая», что является «одним из древнейших и важнейших сюжетов человеческой мысли и образа»⁷⁴. При этом победа и торжество над миром сообщают пиршественным ритуалам и образам позитивный и радостный смысл. В устной и письменной традиции эти образы разрабатываются в связи с созданием картины счастливого мира обжор; на высоту большой литературы поднял эту традицию Рабле, описав божество гастроляторов Дермоедку и дав в IV книге гиперболический список блюд.

В творчестве совизжалов происходит заметная трансформация традиционного мотива, известная и русскому демократическому творчеству (примером здесь может послужить характерная фраза: «Отрыгается маслицем. —

видел коровой след, не вчера — уж третий день»⁷⁵). Совизжалский образ пемыслимой, непригодной еды зачастую сохраняет лишь формальную связь с мотивом пира и утрачивает свое прямое, положительное содержание.

В своем списке блюд и напитков Балтызер ставит в один ряд съедобные и несъедобные вещи: потроха с зубами вепря, острую приправу — с грязью. Кроме профанации еды, в отрывке пародируется популярная рецептурность, обилие детальных предписаний, регламентирующих приготовление пищи (ср. псевдолатинский рецепт горилки, составленный Балтызером в виде непристойного макаронического каламбура: «*apus, per-dutum i kogyski*». — РФМ, s. 218).

Исключительной изобретательностью отличается другое совизжалское меню — из «Развлечений лучших и полезнейших». Сложная, изысканная кухня магнатских дворов с ритуальной смелой блюд, с соревнованием в кулинарном мастерстве обретает здесь свой издевательский антипод, не лишенный потока авторской самоиронии. «Положительный гиперболизм» традиционных пиршественных образов народной смеховой культуры заменяется здесь богатством выдумки, изобилием абсурдных рецептов несъедобных кушаний: «Копченые дрова с армянской горчицей... борода Цицерона... нос Овидия со склонениями и спряжениями... филе шершеня... старая школа, напшигованная школярами и размоченная в бульоне... черепаший папцирь с огурцами... кувшин кипятка, а в нем новая метла (австрийский паптет)» и т. д. (РКР, s. 644—648).

Герои «Развлечений лучших и полезнейших», в отличие от поедающих и побеждающих мир персонажей Рабле, довольствуются лишь веселым списком кушаний, в котором, перефразируя определение М. М. Бахтина, можно видеть скорее отрицательный гиперболизм образов.

Здесь, как и в сходной гротескной картине «пира на весь мир» из повести «Похождения Мацека» («*Regreguņasja Mačkowa*», 1612), сквозь юмористическую форму пародирования пиршества, т. е. предельно радостного человеческого занятия, проступает горькая ирония авторов, их понимание своей социальной отчужденности, своего неучастия в празднике жизни, обреченности на столкновение лишь с ее теплыми, мрачными сторонами.

Совизжалские повести

К относительно крупным прозаическим произведениям польских совизжалов относится упомянутая повесть «Похождения Мацека», издававшаяся в XVII в. трижды — в 1612, 1614 и 1616 гг.⁷⁶ Происхождение подобных повестей в европейской литературе достаточно изучено: они испытывали на себе влияние античных источников, романской эпикки и восточных повествований. Распространенные в европейском Средневековье фацеции, латинские приклады циклизировались вокруг личности героя и начинали свое новое существование в виде романтических синтезов. Так возник Эйленшигель-Совизжал, выкристаллизовавшись в фольклоре и войдя потом в литературу. Популярны малые жанры корреспондировали не только с прозой, но и с драматургией, и с поэзией.

«Похождения Мацека» включают определенное количество анекдотических сюжетов, объединенных личностью героя, который либо участвует в них, либо выступает наблюдателем. Бродячие сюжеты в составе «Похождений» исследовал Ю. Кшижаповский⁷⁷; ученый указывает на их близость немецким *Lügendichtungen* («лживым историям»), что снижает оригинальность произведения. Однако его ценность и значение для польской литературы следует искать в свободном оперировании с заимствованным материалом, в привнесении национального колорита, в достижении мастерского соответствия художественной формы — содержанию. Несмотря на близость немецким памятникам, «Похождения», по мнению Ю. Кшижаповского, органично входят в комплекс совизжалской литературы, о чем свидетельствует и характерное для совизжалов название, и псевдоним автора, и топографическая локализация походов героя (типичная для совизжалских путешествий), и лексика, стилизующая мазурский диалект. Следует добавить, что не менее характерным является конструктивный барочный мотив произведения — путешествие⁷⁸ лентяя и «дурака», оканчивающееся возвращением домой — как сюжетный принцип организации литературного материала он встречается и в драматическом цикле, где центральными фигурами являются Альбертус и Матяш или бродячие школяры, и в прозаической «Поездке Бартоша» («*Prawdziwa jazda Bartosza, Mazura jednego do Litwy na służbę*», 1643). Безу-

словно, этот сюжет принадлежит не только совизжалам, а вообще характерен для травестаций евангельской притчи о блудном сыне (Ев. от Луки, гл. 15). Для разработки сюжета типичны следующие мотивы: побег из дома, муки скитания, обретение опыта, возвращение, радость родителей, завершаемые нравочением.

Определяющей для «Похождений» является идейно-художественная концепция, важная для понимания совизжальского творчества в целом: опрокидывая припятую в обществе систему значений, обнажая скрытый социальный абсурд, высмеивая и отрицая, т. е. выполняя негативную функцию, совизжальские авторы тем не менее конструируют свой комический идеал⁷⁹, специфическую сказочно-утопическую позитивную программу. Они создают свою юмористически окрашенную картину мироустройства наоборот, с перевернутыми пространственно-временными и логическими связями в виде утопической страны «молочных рек и кисельных берегов». Пребывание в таком земном рае, свободном от жестких закономерностей реальной действительности, воспринимается совизжалами, с одной стороны, как нечто материально-ощутимое (сытое, безбедное существование, комфорт), а с другой — как волшебное-недостижимое. Чаще всего изображение счастливого, но недоступного мира дается в поэтике гротеска. Оно близко к «страхе наоборот» Ганса Сакса:

Шлаураффия — так названа
Необычайная страна,
Лежащая от нас к Востоку,
От рожества неподалеку...

.....
Окошки там из рафинада,
Бульжники из мармелада,
Плетень, сплетенный из колбас,
Щекочет нос, ласкает глаз...

.....
Кто признан первым их лептяем,
Тот государем избираем...⁸⁰

(Перевод И. Грицковой)

Подобным образом описывается и сказочное государство Торлор во французском романе XIII в. «Окасен и Николлет». «Ячменный мир» чувственных наслаждений и постоянного праздника плоти как спе-

цифический совизкальский «идеал» трактуется в «Похождениях» иронически: становясь самостоятельной цепностью, материальное благополучие оказывается и объектом совизкальского осмеяния. Основным стимулом к созданию утопической программы было неприятие реальной действительности, которая гротескно деформируется в произведении. Сатирический топ «Похождений» несколько приглушен их юмористическим оттенком, что в сочетании со специфической фантастикой приближает произведение к типу юмористической сказки. Так, королевский замок, в который попадает герой, построен «из белых облаков, и из черных, и из красных, частично же из синих», лестницы в нем из меда, а перила «очень тонко сработаны из солнечных лучей», поручни же у кресел — «из ясеневой тени», ибо она имеет свойство убивать все ядовитое. Гротескный мотив королевского пира также подан в юмористически-сказочной условности: гости едят раков, обутых в туфли, запеченный с имбирем кузнечий молот, клюв аиста по-французски, кишки голубя, зубы воробья, а прислуга — бархат ложками прямо из печи. Сходные иррешественные мотивы совизкалы охотно разрабатывали и в драматических, и в стихотворных жанрах. Ср.:

...Из головастика и ухверток студень,
И всятку сапоги, и укус из посуды.
Еще из филипа на блюде фрикасе,
Тушенный петопыр и крот во всей красе⁸¹.

(Перевод С. Свяцкого)

При этом представляется, что радость самого сочинительства (называемую И. Гете *Lust zu fabulieren*), создания подобных юмористически-утопических образов и картин подавляет сатирические задачи (если автор перед собой их вообще ставил) и превращает «осмеяние» в «чистый» смех. Задачи же пародии и утопии выходят на первый план.

В «Похождениях» совмещаются эти характерные для совизкальского гротескного творчества тенденции — народийная и утопическая. Даже сюжетобразующие пеленицы, построенные на одном и том же приеме, функционально различны: они либо служат пародированию реальных отношений, либо создают фантастическую, нереальную картину. Если явно пародийным можно считать эпизод с доктором и его сомнительной системой врачевания (Мацека лечат «пасхальной ра-

достью», кладут под печь, кормят блюдом из целого жука, трех кабаньих зубов, жареных в масле старой мотыги, и т. п.—PKR, s. 218) или юмористический животный псевдоэпос — войну бабочек и шершней (PKR, s. 224—225), то совсем иной — фантастический характер носят фрагменты, изображающие путешествие Мацека по «ячменному миру» (PKR, s. 218—228): стада колбас, гуляющие по полям, жареные птицы в гнездах — таковы детали утопически прекрасной картины мира, картины обретенного рая. Видимо, в устной традиции подобные мотивы имели хождение в Польше и до создания «Похождений». Об этом, в частности, свидетельствует шутливое замечание, относящееся к концу XVI в.: «...теперь уже не те времена, когда... как бабы плетут, из колбас плели плетни, а салом и сыром крыли крыши, а молоко и мед текли рекой»⁸². Параллель с раем подчеркнута в «Похождениях» распространенным гротескным мотивом, известным также немецкой и английской городской литературе, мотивом пути через «чистилище», в данном случае — море экскрементов. Гротескное сочетание пародии с утопией становится смысловым центром повести.

Шутовская повесть типа «Похождения» отличается от плутовского романа, поскольку плутня здесь не играет сюжетообразующей роли. Центральный персонаж соотносим скорее с русским Иванушкой-дурачком: автор ставит его вне общества, вне социальных категорий как странника и бродягу, как незадачливого простака. На языковом уровне этому соответствует распространенный у совизжалов прием — стилизация мазурского диалекта, вызывавшая у старопольского читателя ассоциацию образа со «слепыми мазурами» (польский аналог присущего многим национальным фольклорным традициям представления о некоей географически локализованной группе, состоящей из темных и скудоумных людей). Характеризуя героя, прием стилизации диалекта усиливает и эффект комизма.

«Похождения Мацека» дают богатый материал для анализа художественных приемов совизжаловской прозы, совокупность которых Ст. Гжешук назвал «поэтикой реализованного абсурда»⁸³. Одним из наиболее распространенных представляется прием комического алогизма, т. е. умышленного нарушения логических связей с целью подчеркнуть внутреннее противоречие данного положения вещей. Комический эффект может

при этом усиливаться за счет контраста между невозмутимо-спокойным повествованием и нереальностью, абсурдностью описываемого. Такой контраст прослеживается во фрагменте встречи Мацека с четырьмя попутчиками — слепым, глухим, хромым и голым, поведение каждого из которых противоречит его основному атрибуту (PKR, s. 217); в описании фантастического приключения с преодолением вплавь «высокой горы». Алогизм как стилистический прием символизирует подразумеваемую алогичность действительных соотношений в мире. В русском фольклоре примером алогизма могут служить конструкции типа: «Ехала деревня мимо мужика...». Аналогичным приемом пользовался Франсуа Вийон («Лентяй один не знает лени,/На помощь только враг придет,/И постоянство лишь в измене./Кто крепко спит, тот стережет,/Дурак пам истину песет») ⁸⁴. (Перевод И. Эренбурга).

Прием оксиморона близок алогизму и заключается в соединении контрастных, вступающих в отношение противоречия слов, фраз, оборотов — в одно целое. Так, например, описывает Мацек своего попутчика: «Piękny jak wciornascy djabli, twarz miał prawie ślachecką, gładką jak brzoskwiniowa kostka» (PKR, s. 219 — «Красив, как все дьяволы разом, лицо почти благородное, гладкое, как персиковая косточка»). Оксиморон в «Похождениях» становится одной из ведущих стилистических фигур: «Wom był uziąbł uciekając, az kosula na mnie była mokra», «toć mi tam dusno było, aże zab zębu nie dolatował» (PKR, s. 218 — «Озяб я, убегая, даже рубашка на мне была мокрая», «жарко мне там было, даже зуб на зуб не попадал»). Подобное соединение противоречивых понятий в одно целое, при котором возникает новый, часто неожиданный смысл, свойственно гротескному типу образности. (П. Г. Богатырев говорит об этом же приеме в связи с русскими балаганскими действиями, раешниками, что свидетельствует об общности некоторых элементов поэтики русского и польского народного комического творчества ⁸⁵.) Очень наглядно выступает оксиморон в пространственных («usedech tego dnia mało nie poutory mile, jazem sie zmordował» — «пройдя в тот день чуть ли не полторы мили, я уморился») и временных характеристиках («noc zachodziła, ledwie było do wieczora zseść godzin» — «ночь наступала, до вечера едва оставалось шесть часов»). Наряду с этим встречается и нарочитая демон-

страция безразличия и пренебрежения к временной определенности («było do wieczora godzina abo ośm» — РКР, s. 277 — «до вечера оставался час или восемь»). Однако временные соотношения весьма точны, когда автор соизмеряет страдания и вознаграждение своего героя: длительность скитаний Мацека равна его отдыху по возвращении и составляет ровно семь дней. Идея справедливости здесь представляет собой травестированный, комический вариант евангелических надежд на награду за муки земного существования.

Семантически с оксимором связан такой распространенный в комических пародных жанрах прием, как метатеза. Опираясь на соединения в рамках одного слова несколько различных по семантике слогов, в результате чего возникает новое комическое целое, метатеза часто выступает как частный случай оксиморона. В пределах одного литературного текста оба эти приема встречаются вместе. Если оксиморон часто рассчитан на эффект непредсказуемости (например, волк в «Похождениях» растянулся на дороге, как «полтора несчастья»), то метатеза представляет пародную, совизжальскую этимологию общеупотребительных или «высоких» слов. При этом снижается лексика «высокого стиля», что типично для ярмарочно-балаганной стилистики («pan blujmister», «jakisi półgrabia», «z panem blujgrabiem», «mój tez towarzysz ukazał drzyst od rzci-rospolitej»). В тексте «Похождений» присутствует ряд так называемых народных метатез, соотносимых с русскими «канцерялия», «леригнозный» и т. п. Этот прием служит индивидуальной речевой характеристике героя, лексика которого, ошибки и оговорки обусловлены его образовательным уровнем, социальным положением и усиливают комизм его речи. Примером здесь служат частые употребления слов dowtor вместо doktor (ср. в диалоге «Солтыс с клириком» — panie koktorze), mendycyna вместо medycyna, mendacja вместо dokumentacja. Это один из наиболее популярных совизжальских приемов, встречающийся не только в прозаических (ср., например, в «Подлинной поездке Бартоша» ktory вместо ktory), но и в других жанрах. Аналогичный прием метатезы отмечает П. Г. Богатырев у чешских народных кукольников (štípí dřívát — дровить руба)⁸⁶, что свидетельствует о его характерности не только для польской комической литературы.

Такие приемы, а также гиперболы, гротескные пре-

увеличения, свидетельствуя, по словам М. Бахтина, о специфической концепции бытия в низовой культуре, способствуют созданию художественной гротескно-деформированной картины мира. Гротеск как художественный метод совизжалов сочетает элементы фантастики, юмора и карикатуры, благодаря чему реальные элементы и отношения претерпевают комическую трансформацию. Мир материальных предметов в «Похождениях» фантастически гипертрофирован и избыточен (примечательно, что литоты практически отсутствуют), и с этой чрезмерностью человек вступает в новые, неизвестные реальности отношения (так, вши и блохи объедают бока герою, который едва остается жив; сказочно огромен топор отца Мацека, который не по силам трем мужикам).

«Похождения» написаны целиком на мазурском диалекте, а форма монолога крестьянского героя сообщает языку произведения колорит простонародной речи. Автор не соблюдает норм словесной пристойности, вводя в письменную литературу элементы уличного языка, просторечия. Эти первые попытки сближения литературного и разговорного языка в его простонародном варианте можно поставить в заслугу Яну-арнусу Совизралуусу, стремящемуся к максимальной эмоциональности и экспрессии. Языковой нуризм вообще не свойствен совизжалским авторам плебейского происхождения, ориентировавшим свои произведения на близкую им публику. Выбор именно такой языковой стилистики представляется наиболее адекватным общей идейной задаче — оппозиции официальной культуре и ее языку. Совизралуус не останавливается перед употреблением грубых выражений, непристойностей («*oś w dupie miała*», «*psewoziłem się psez główniane morze na uszany świat*»), в целях усиления экспрессии он часто вводит в текст проклятие («*bodaj go Walanty trząś!*», «*dajże go Walantemu*»⁸⁷ — «Чтоб его Валентий тряс», «побери его Валентий» и т. п.).

Нередки в «Похождениях» случаи пародийно-бурлескного словоупотребления, каково, например, использование приема польско-латинской контаминации, известной жанру *фацеций* (ср. в *фацеции* «О солтысе, сын которого учился»: *widlatus, gnojatus, wozatus* — *вилус, павозус, телегус*⁸⁸). Как и в этой *фацеции*, в «Похождениях» при помощи полученных от соединения польских корней с латинскими окончаниями слов

описываются пизменно-бытовые действия: «Wziąwszy w ręce widłatus to ja z obory ten gnojatus na wozatus» (PKR, s. 230 — «Взявши в руки вилус, давай из коровника этот навозус на телегус»).

Эффект комизма достигается контрастом якобы учебной формы с пизменным содержанием. Подобное пародирование школьной латыни, распространенной в то время среди духовенства, а особенно среди студенчества, имеет давнюю традицию. Найденные в Польше списки латинских вагантских песен (*Cantio Bacchanalis*)⁸⁹, где также использованы соответствующие приемы изменения латинских грамматических форм ради комического эффекта, свидетельствуют о живучести этих традиций на польской почве.

Пародийно-утопическая художественная идея «Похождений» реализована на языковом и собственно литературном уровнях произведения в тесной сопряженности со смехом как организующим началом. Объектом этого смеха является не только окружающая повествователя действительность, но и он сам. Стороннего наблюдателя, сохраняющего дистанцию по отношению к происходящему и серьезность, в произведении нет. В «Похождениях Мацека», одном из наиболее репрезентативных произведений совизжальской литературы, ярко выступает универсальность этого смеха, в отличие от некоторых совизжальских произведений более позднего периода, где смех, присущий пародийной культуре Средневековья и Ренессанса, уже утрачивает подобный характер. Создавая гротескную картину причудливо деформированного мира, мира наоборот, Совизралиус одновременно и пародирует мир реальный, его пиришествия и войны, его чины, должности, его пропорции и порядки, закономерности и связи, и даже сами мечты о благословенных краях. Создавая Совизралиусом гротескная картина с присущими ей смещениями, изменениями форм и размеров, переворачиванием логики событий, их последовательности и причинно-следственных связей является цельной в художественном отношении, демонстрирует соответствие замысла воплощению.

Гротеск «Похождения Мацека» может интерпретироваться не как «чистый», но в значительной степени мотивированный глупостью и наивностью героя, что еще более последовательно проведено в «Подлишней поездке Бартоша Мазура»⁹⁰.

Издавшая через 30 лет после выхода «Похождений Мацека» гротескно-фантастическая новелла «Подлинная поездка Бартоша, Мазура одного, в Литву на службу» (PSM, s. 271–278) имеет с ними много сходений. Оба памятника роднит центральная фигура простака-мазура, форма путешествия в поисках лучшей жизни (исключение здесь составляет тот факт, что Бартош попадает не в сказочную страну, а в реальную Литву), мучения, поджидающие героя в чужих краях, замыкающее повествование обращение героя к соседям и друзьям с призывом оставаться дома, наконец, применение специфических совизжальских приемов комизма. Будучи написанной на мазурском диалекте, «более аутентичном, чем в „Похождениях Мацека“» (PSM, s. XXXVII), новелла о Бартоше относится (наряду с «Похождениями Мацека») к ценнейшим памятникам старонольского диалекта. Несмотря на хронологическую разделенность обоих памятников, в них использованы одинаковые приемы: алогизм, оксиморон, метатеза («niziuški, że wierzchołków nie widać było» — «низенький, так что верха не видать»). Чаще всего эти приемы служат пародированию речи простака, пытающегося говорить грамотно и несколько выспренне, что напоминает известные русские оксимороны типа «я дико извиняюсь» («srodze błdziłem», «okrutnie grzeszna» — «строго заблудился», «жестoko благодравная»). Стилистически точно и экспрессивно передан «голос» крестьянского героя, печальный в письменной литературе, говорящий о народных верованиях и предрассудках, представлениях о жизни и человеческих отношениях, надеждах и горестях. Если Мацек отправляется в свое путешествие в поисках удивительных приключений, то Бартоша гонит безысходная нужда и тяжкий крестьянский труд. Новелла о Бартоше содержит в себе элементы структуры позднейшего «романа воспитания», представленные в комическом плане. Тематической основой повести являются перипетии крестьянского героя в поисках службы, его становление в процессе столкновения с миром и обретения опыта. «Мир» здесь локализован в образе шумного города — Вильно — с его праздниками и судами, разодетыми слугами и «господами депутатами». Полифония этого мира ярче проступает на фоне монотонности прежнего опыта Бартоша, одиссея которого служит автору для создания юмористически колоритного образа времени. На стра-

ницах небольшой совизжальской новеллы механизм комки основан на столкновении «слепого мазура», темного деревенского простака, с новой и чуждой ему действительностью, на неадекватности описаний Бартоша — реалиям городской жизни. Бартош описывает и интерпретирует неизвестный ему быт города, исходя из своих прежних представлений, в привычных для себя категориях. Так, Вильно представляется ему обнесенным плетнем из красного кирпича, костел — «красивая халупка Божья» — обмазан белым молоком, музыкант «кусает козий рог, а тот вопит» и т. п. С одной стороны, этот прием служит дополнительной характеристике героя, помещая его в контекст его привычек и представлений даже в условиях новой, непривычной обстановки, изменившихся обстоятельств. С другой — благодаря этому приему реальная картина городского быта получает новое измерение, перемещается в гротескно-фантастическое пространство повеллы.

Впервые в совизжальской литературе встречается такой богатый и разносторонне охарактеризованный, хотя и комический человеческий образ. Будучи своего рода маской, шутовским персонажем, выполняя конвенциональную роль крестьянского простака, Бартош значительно колоритнее, живее заданной роли и полностью не укладывается в нее. Пытаясь создать более полнокровный образ, автор наделяет его такими чертами, как трогательное отношение к родителям, любовь к старостиной Маргоське, чувство собственного достоинства, хозяйская рачительность, любовно-бережное отношение к помощникам в крестьянском труде — лошадям. Образ Бартоша проникнут теплым юмором, придающим произведению дополнительную эмоциональную окраску. Таким образом, в новелле о Бартоше присутствует двойной источник комического: действительность в восприятии простака (известный юмористический принцип, основанный на представлении свежего, наивного взгляда на вещи, хорошо известные читателю) — и протак в восприятии старопольского читателя.

На значение подобного подхода к изображению в становлении жанра романа указывал М. М. Бахтин: «Современная действительность, текучее и переходящее, „низкое“ настоящее — эта „жизнь без начала и конца“ была предметом изображения только в низких жанрах... Настоящее, современность как таковая, „я сам“, и „мои современники“, и „мое время“ были

первоначально предметом амбивалентного смеха — и веселого и уничижающего одновременно. Именно здесь складывается принципиально новое отношение к языку, к слову»⁹¹. Новое отношение к языку литературного произведения в данном случае выразилось не только в употреблении мазурского, осмысляемого как простоародный, диалекта, не только в широком использовании грубоватой народной речи, площадных форм словесной экспрессии, но и в попытках создания эффекта непосредственного присутствия при рассказе-монологе героя, эффекта достоверности, аутентичности его искреннего и пафвного повествования. Это достигается при помощи приема непосредственного обращения Бартоша к «друзьям и братишкам», завершающего монолог. Еще более усиливается этот эффект в самом конце повеллы, когда после смыслового конца обращения, подчеркнутого прощанием Бартоша со слушателями-читателями, он неожиданно, как бы имитируя реальную ситуацию «вспоминает» еще некоторые события своего страивия, «оставлявая» будто бы собирающихся расходиться слушателей словами: «Постойте-ка еще пемпожко, забыл я еще страную вещь вам сказать, какой сколько живу — не видал» (PSM, s. 276).

Бесспорное литературное мастерство автора повеллы о Бартоше, содержащей хронику свежих впечатлений в сочетании с элементами психологизма, стилистические достоинства произведения и смелая трактовка литературного языка позволяют считать «Подлинную поездку Бартоша Мазура» шагом вперед в развитии художественной прозы на польском языке.

Третьим относительно крупным прозаическим произведением польских совизжалов является макароническая повесть «Баба, пли старый инвентарь» («Baba albo stary inwentarz») второй половины XVII в., подписанная двумя прощическими псевдонимами — Прокон Матлашевский из Бабожеиц и Мауриций Пепшицкий. В духе барочного универсализма эта повесть представляет собой компендиум женских пороков, своеобразную энциклопедию совизжаловского антифеминизма.

«Баба» написана в форме монолога главного героя (примечательно, что именно монологическая форма используется во всех более или менее крупных прозаических произведениях совизжалов, что может свидетельствовать о генетической связи с карнавальными монологами гистрионов), жевившегося ради де-

нег на старой вдове и повествующего о горестях своей семейной жизни. Дополнительным указанием на связь с антифеминистски ориентированными текстами⁹² служит воспроизведенная во всех изданиях «Бабы» ксилография, изображающая лежащих в постели мужа и жену: муж счастливо улыбается, в груди жены — книжка.

Выше уже отмечалось, что антифеминистские тенденции присущи совизгальской литературе вообще как литературе городских низов. Они обнаруживаются в многочисленных сатирах на женщин, в рассмотренных «Женском сейме» и «Прерогативе», в рыбалтовской комедии. Однако здесь в них, как правило, затрагивались лишь отдельные пороки и недостатки женщин. «Баба», в отличие от этих произведений, отражая традиционный взгляд на женщину как на вместилище всяческого зла, порока и греха, претендует на полную исчерпанность темы. Автор сводит воедино большое количество пословиц и поговорок о женщинах («Кто зол, со временем становится все злее», «Вол рогами, баба злым языком пропзает», «У плохого старосты и в полдень солнце заходит», «Креста не мшовать никакими тропками», «Тысяча наслаждений не стоят одной муки» и т. д. — PSM, s. 188), совершает комические экскурсы в область этимологии (PSM, s. 180). Рассказ героя о личной неудаче подкрепляется и усиливается цитатами из произведений древних авторов (Сенека, Катулл), исторических сочинений, латинских и польских стихов, объединенных по принципу мозаики. Такая композиция предполагает включение цитат из древних авторов в новый содержательный контекст⁹³, благодаря чему создается напряженное поле их взаимодействия, взаимного влияния инкрустаций и контекста, характерных для эстетики барокко. Сквозь отдельный, частный сюжет просвечивает общая, более абстрактная идея, она же в свою очередь приобретает реальность и осязаемость за счет конкретной истории женитьбы героя.

Принципом осмысления и подачи материала, сгруппированного таким мозаичным образом, становится антитетичность. Мышление автора характеризуется четкой бипарностью и поляризацией оценок: один из полюсов оппозиции признается безусловно плохим, второй — безусловно хорошим. Этой общей установке соответствует художественная концепция автора, обусло-

вившая и трактовку образов, и обработку литературного материала. Общее противопоставление добра — злу (бога — дьяволу) отражено в «Бабе» через оппозицию мужа — жене. Жена в «Бабе» олицетворяет спонтанное зло и как воплощение идеи женщины вообще, и как конкретная представительница пола. Муж в «Бабе», напротив, репрезентует добро, несмотря на грех корыстолюбия, толкнувшего его на этот брак⁹⁴, поскольку он, по мнению автора, уже искупил свою вину раскаянием. Кроме того — «*Qui ergo habet malam mulierem, sciat se iam recipere suae iniquitatis*» («У кого плохая жена, тот уже наказан за свои грехи») — чтением подобных септенций утешает себя герой, описывая свои страдания: «Что Прометей на Кавказе, что Сизиф в Ахеронте — то я вынес» (PSM, s. 176). Вокруг оппозиции: безусловно хорошее — безусловно плохое — организуется весь художественный материал. Неразрешимый, непримиримый антагонизм мужа и жены реализуется в их постоянных спорах и перепалках, в диалогическом латинском фрагменте, построенном на приеме «эхо» и состоящем из вопросов и односложных ответов омерзительной старухи (*Anus gaucida, foeda*), в конструкции монолога героя, основанного на барочных контрастах, соответствующих в семантическом отношении основному противопоставлению добра — злу (молодой — старая, постель — гроб, клубника — гриб, огонь — вода, жизнь — смерть, мясо — кости, тишина — крик, тело — колода, мать — мачеха, чистота — грязь, наряд — тряпье, еда — тошнота, здоровье — болезнь, сон — бдение). Прямым и метафорическим противопоставлениям соответствует и прием разрыва причинно-следственных связей, призванный подчеркнуть антагонизм героев, дисгармонию их совместного бытия. Действие оказывается разорванным между героями как носителями противоположных начал: «Я болею — она лежит; встаю — из нее песок сыплется. Я думаю — она говорит» (PSM, s. 176). Если поведение героев однотипно, их антагонизм подчеркивается количественными характеристиками: «Я одного дьявола помяну, а она сотню; я тысячу, а она всех рогатых адских, тьму тысяч и больше». Чаще, однако, используется описание диаметрально противоположных действий героев: «Хочешь что сказать — она молчит; погулять — она сидит; ты смеешься — она плачет. Ты веселый — она грустная. Ты печальный — она веселая. Ты хочешь покоя — она не-

пременно драться. Ты трубишь к войне — она призывает мир. Ты хочешь вкусно поесть — она постится. Ты хочешь поститься — она на зло есть. Хочешь спать — она сидит, не спит. Ты хочешь не спать, а она — спать поскорее... Такой бывают извращенной натуры, что то, что мы ненавидим и презираем, они любят; а что мы любим, к тому большой ненавистью пылают» (PSM, s. 190—191).

Не останавливаясь на уровне конкретного частного случая неудачной женитьбы героя, автор устанавливает — в духе барочной поэтики — его связь с уровнем абстрактной идеи — зла в мире, связанного с женским, приближенным к демоническому, началом. Стремление к универсальному охвату темы заставляет автора не ограничиваться статикой присущего женщине зла, но показать его динамическую роль в мире, влияние на человеческие отношения, отразить противостоящие силы зла и добра. В духе идейно-эстетических требований эпохи «Баба» выполняет очевидную дидактическую функцию, несет в себе следы влияния идей высокой литературы с ее программным осуждением погони за мирским благополучием, забвения истинного духовного пути, с ее изображением иллюзорности счастья и неизбежности кары за грехи. Поэтому наряду с обличительной филиппикой в адрес женщины и распространяемого ими в мире зла дидактическая направленность, нравоучительность (усиливаемая вводимыми в текст комментариями и поучительными «прикладами») и наставление мужчинам-корыстолюбцам составляет второй смысловой узел произведения.

Уже назидательный зачин повести построен по принципам негативного жития. В свернутом виде в нем содержится и доминирующее в произведении осуждение погони за преуспеянием в этом мире, и противопоставление истинного пути — ложному: «Прожив свои молодые годы, в 25 лет... я принялся выбирать себе должное положение; к духовному званию пикто меня не побуждал и достоинств его не описывал. Поэтому я слепо повиновался фортуне и мирской прелесть, желая жить (не утруждаясь) хорошо и пользоваться чужим трудом» (PSM, s. 175). Совершив грех корыстолюбия и предавшись иллюзорным мирским радостям, которые достигаются не иначе, как сделкой с совестью и забвением души, герой справедливо наказан и осознает это: «О боже, ты покарал». Воспри-

нимая женщину как проводника соблазна, как дьявольское наваждение, герой осознает свой крах как заслуженный, поскольку человек активен в своем выборе пути и «*quisque faber suae fortunae*» (PSM, s. 179 — «каждый сам делает свою судьбу»). Он несет ответственность за свою душу, и потому виновен перед богом в забвении ее ради материального благополучия. Таким образом, сюжет повести развивается по линии грех — кара.

Раскаявшийся грешник осознает свою судьбу как негативный пример для других, что побуждает его обратиться с проповедью-предостережением ко всем тем, кто, подобно ему, способен встать на ложный путь мирского счастья (а таких, по убеждению героя, — тысячи). Дидактическое воздействие текста усиливают риторические приемы: наращивание синонимических рядов («то пререкания, то гнет, то отвращение, то проклятья», «ничего не сделает, не чертыхнувшись, ни за что не возьмется без крика, гнева и и проклятий». — PSM, s. 184), аналогии — например, между магической семантикой четырех «М»:

М	М	М	М
Mulier	Mala	Mors	Mariti
Женщина	Зло	Смерть	Брак ⁹⁵ ,

нагромождение метафорических образов, связанных со смертью («Часы остановились. Лампа догорела. Созревший плод на землю упал. Ручка оторвалась — кувшин оземь». — (PSM, s. 190)).

По своему идейному замыслу и типу образности «Баба» тяготеет к дидактической мещанской повести с ее интересом к интимным, личным переживаниям, к проблемам «маленького человека», благодаря чему в литературу вводится семейно-бытовая тематика, разрабатывается простой сюжет, используется разговорный простонародный язык.

Повесть относится к тому постепенно расширяющемуся кругу произведений, в котором Д. С. Лихачев предлагает различать элементы реалистичности, отмечая, что «особенно интересен с этой точки зрения XVII век с его сатирической и демократической литературой». Еще не составляя особой стилистической системы, эти элементы способствовали возникновению более широких возможностей⁹⁶. В «Бабе» тенденции бы-

товой мещанской повести сочетаются с элементами духовной дидактики, а реалистические элементы — в барочном духе — с абстрактностью.

Жанр новин — пародия и утопия

Особое место в литературном наследии польских плебейских авторов занимает гротескно-фантастический жанр новин⁹⁷. В отличие от реалистической ориентации фаций, их анекдотического пафоса, конкретности, иногда дидактичности, их сюжетной связи с определенным историческим событием, фактом, лицом, метким изречением, хитрой проделкой, новины представляют собой совершенно иной тип повествования, в котором элементы фантастики граничат с *pure nonsense*, традиции волшебной сказки пародийно совмещаются с принципами деловой письменности.

Происхождение этого жанра связано с возникновением в Польше изданий периодически-публицистического характера, публиковавших сведения о разного рода событиях в мире, сенсационных происшествиях, — прообраза современных газет. Их популярность в старопольском обществе, а также сомнительность ряда сообщений, жадно усваиваемых легковерным читателем, явились, по-видимому, одной из побудительных причин создания пародий на этот деловой жанр.

Такого рода литературная практика вполне соответствовала эстетическому умонастроению эпохи «кунсткамер и раритетов, монстров и диковин»⁹⁸, когда одним из показателей «раскрепощения» мысли явился рост элементов «несерьезного», развлекательного в культуре. Занимательность стала критерием отбора произведений для перевода, серьезные жанры — объектом сатирической пародии, вещи прозаические и скучные переводились в забавные и курьезные. Курьез, необычность, отступление от нормы как в сфере искусства, так и в жизни стали определять и структуру массового сознания⁹⁹. Наиболее отчетливым свидетельством этих тенденций эпохи барокко и стали сборники абсурдных, фантастических новин польских совизжалов, вышедшие в 40-е годы XVII в.: «Почтовая сумка с новинами» («Z nowinami torba kursorska», 1645, PSM, s. 279—298), подписанная псевдонимом Юзефом Пепкпожицким (т. е. Прекраснозадным) из Моптвилаец; «Сборник разных анекдотов и смешных рассказов типа „Почтовой

сумки“ Юзефа Пепкпожицкого»¹⁰⁰ («Zbiór różnych anekdot i śmieszających przypowieści na kształt Torby z nowinami Józefa Pięknorzyskiego», около 1645 г.— PSM, s. 299—320) и «Переметная сума, в которой не для лошадей, а для людей, которые любят новины, занимательная и редкая пища, приготовленная Кадасыланом Новограцким на Кремпаке» (т. е. в Татрах — «Sakwy. W których, nie dla Koni, ale dla Ludzi tych, którzy nowiny lubią, smaczne y osobliwe Obroki. Urobione Od Cadasyłana Nowohrackiego Na Krempaku», 1649—1650,— PSM, s. 321—343). Судьба этих изданий близка судьбе совизжальских брошюр вообще — они пользовались чрезвычайной популярностью, соперничая с календарями-прогностиками, их запрещали, и они очень плохо сохранились, поэтому, как правило, датировка и место издания (Краков) указываются условно.

Произведения этого жанра были известны и до изданий середины XVII в. Еще Лукаш Гурницкий, издавший в 1566 г. свою переработку «Придворного» Б. Кастильоне (изд. 1528 г.), назвал здесь такие повествования — «грубой ложью». У Кастильоне в качестве примера приводилась история о купце, пытающемся заключить сделку с московскими купцами во время польско-русской войны. Переговоры велись сторонами, стоящими зимой по разным берегам Днепра; поэтому слова, которые приходилось кричать, замерзали на середине реки, по польские переводчики, разведя костры, отогревали их, и они таким образом попадали на другой берег¹⁰¹. Этот же сюжет известен и по роману Рабле: 55 глава IV книги повествует «О том, как Паптагрюэль в открытом море услышал разные оттаявшие слова», 56-я — «О том, как Паптагрюэль среди замерзших слов открыл непристойности», он же использован и в комедии «Маслепица» (PKR, s. 435). Гурницкий, считавший, что «грубая ложь» более всего способна рассмешить человека, заменяет эту историю — другими, не менее показательными: об обезьяне, игравшей в шахматы, о помещике, ездившем на карасе, а в щуке нашедшем ястреба¹⁰².

Юмор такого типа характерен и для упоминавшихся уже шляхетских весельчаков из Бабинской республики, присуждавших титулы и звания за сочинение такого рода пецылиц, например: «Его Высокородие Пан Стапислав Яповский пазначен славным бабинским чиповником по той причине, что Е. В. видело таких по-

рок в предгорье, которые, раз пырнув, целый день и почь не показываясь из воды, там пребывают и форелям головы отламывают, да под камень кладут, а потом постепенно вынимают»¹⁰³.

Немецкой литературе этот жанр, развившийся в знаменитые мюнхгаузениады, известен как «лживые истории»¹⁰⁴, русской демократической сатире — как небылицы, «форма „открытой лжи“, пропикавшая в литературу под влиянием народного творчества»¹⁰⁵. Большое значение в развитии этого малого фантастического жанра имели соответствующие фрагменты «Истории Александра Великого», содержавшей сведения о диковинных предметах, странных животных и необычайных людях, которые якобы существуют в Индии (отсюда — название для такого рода повествования — «индийские чудеса»).

Непосредственно в совизжальском творчестве жанр новин впервые появляется в составе стихотворных сборников. Так, Ян из Киян публикует в своих «Новых совизжальских фразках» («Fraszki nowe Sowizgzałowe», 1615) прозаические абсурдные повины, например: «В Пльзно искушение горилку шинкует», «Пьяница сделал органы, пройдоха ему помогал, а Совизжал всех резвей на них играл», «В Дембнице паук с кропильницей по городу ходил» (РГМ, s. 213). Подобного рода тексты обнаруживают свою явную связь с известной фольклорной традицией:

Sikora się oźrzebiła przed miastem na chwaście,
Porodziła trzysta dziadów i bab jednaście...

Синичка ожеребилась в сорняке предместий,
Родила с десяток бабок, а дедушек — двести.

(Перевод А. Илюшина)

Эта древняя традиция уходит в глубь веков и связана с недифференцированным отношением человека к природе. В соответствии с нею «человек сплошь и рядом изображался неотчлененным от природы: образы людей-зверей, людей-растений... антропоморфных гор, головоногих и многоруких существ настойчиво повторяются на протяжении Древности и Средневековья, достигая своего апогея в фантастических творениях Босха и Брейгеля», отражаясь в гиперболических формах литературы и фольклора, в массовых празднествах и карнавалах эпохи средних веков и Возрождения¹⁰⁶.

В то же время жанр новин имел и чисто литературную обусловленность, будучи пародийным по отношению к соответствующему жанру публицистики. Показательно, что, когда в России при Посольском приказе стали выходить вести-куранты¹⁰⁷, т. е. известия и сообщения из европейских стран¹⁰⁸, не замедлили появиться и рукописные пародии на эти «вестовые письма», причем в социально близких польским создателям совизжальской литературы писательских кругах. Между польскими совизжальскими новинами и русскими юмористическими курантами существует определенное типологическое сходство. Выберем для примера юмористические куранты, тематически связанные с Польшей: «Из Варшавы. Варшавскую дорогу за негодность переверотили с правой руки на леву и пугвицы пашли на дорогу французским маниром до подолу», «Из Гданска. Город Гданск ныне выкопатыли весь и вывели на море, стоят на якирях, а дожидаются способных ветров итти в Галандию»¹⁰⁹. Образцы этого жанра — «забавные ведомости», «новизны» помещены переводчиком и в русском «Совест-Драле», следовательно, изначальная близость традиции шутовского романа и малого юмористического жанра достаточно осознавалась.

В новинах пародируется не только стиль сенсационных сообщений, но и их содержание, рассчитанное на доверчивого и пассивного читателя. И все-таки «традиционные задачи пародии отступают здесь на второй план, и в очередных рассказах трудно отделать насмешку над фантастическими сведениями от увлечения возможностью создания картины мира, основанной на неправдоподобности. Наперекор принципам подражания»¹¹⁰. Приблизительно в полутораэта прозаических новинах польские совизжалы дают себе полную свободу от правдоподобия. Гротескные новины, находящиеся в тематическом отношении вне пределов вероятного, в плане авторской интенции обнаруживают явный игровой момент. Их художественное воздействие, основанное на нарушении естественной логики, отвечает общему постулату барочной эстетики — удивить, поразить и развлечь.

Одним из наиболее распространенных мотивов новин является «необузданное гротескное анатомическое фантазирование»¹¹¹, при котором исчезают границы между человеческим и животным миром и анатомиче-

ские, биологические, зоологические формы свободно переходят одна в другую. Разнообразные темы повин — врачебный рецепт, фантастический пир и др. — можно считать вариантами одной и той же гротескной темы¹¹². Свободное фантазирование охватывает и географию, и мотив чудесных творческих способностей человека, благодаря которым последний присутствует в повинах не только на правах паритета в кусткамере, но и как создатель самых диковиных элементов фантастического мира. В результате возникает гротескно деформированная картина мира, значительное место в создании которой занимает гиперболизм, барочное изобилие предметов, поражающее воображение преувеличение.

По своим жанрово-типологическим характеристикам повинны стоят на грани сказочно-фольклорной стихии и письменной литературы. Прежде всего близость к области волшебного, сказочно-чудесного проявляется на уровне мотивов, далее — на уровне сюжетных конструкций и ходов. Так, авторы нагнетают описания диковин — колдуньи, волшебные превращения, магические перстни, загадочные предметы; эти мотивы могут складываться в миниатюрные фантастические повеллы, волшебные легенды. Такова повина 13 «Переметной сумы» о заколдованной в дракопа девице, ждущей своего освободителя; 46-я повина «Сборника анекдотов» о поляке, узнике турецкого царя Мустафы, поражающем властелина своим искусством: он простреливает из пушки оба глаза комару, сидящему на башне мечети, и награждается свободой и золотом. Однако подобные законченные, хотя и краткие сказочные сюжеты не типичны для повин, как правило, лишенных развитого сюжета.

В повинах разработан принципиально важный для совизжальского художественного мира мотив, впервые встречающийся в «Похождениях Мацека», широко известный в средневековой и ренессансной литературе Европы — мотив земного рая (повина «Новый свет» «Переметной сумы»), именуемого в немецкой литературе *Schlaraffenland*, во французской — *Pays de Cocagne*. Русской литературе также известны вариации этого мотива — «Сказание об Индийском царстве», сказочно изобильной стране пресвитера Иоанна, и «Сказание о роскошном житии и веселии». Заметная близость последнего памятника с польским «Новым светом»,

возможно, имеет генетический характер¹¹³ и свидетельствует о существовании соединительных звеньев между «смеховым антимиром» России и Запада¹¹⁴. Оба они носят одновременно пародийный и гротескно-утопический характер: польским «чудесам или абсурдам» соответствуют русские небылицы, пародия на дорожник, возведенные в ранг литературного жанра и открывающие перед литературой новые возможности.

С одной стороны, в этих памятниках реализован утопический идеал счастливой жизни в стране «жареных колбас», с другой — высмеиваются (например, при помощи указания абсурдного маршрута в страну счастья и безделья) мечты и надежды на подобное мироустройство. Чем красочнее описывается райская жизнь, тем явственнее проступает ее реальный антипод; демонстрируется «общая нищета человеческого существования в формах и знаковой системе богатой жизни. Нищета иронически представлена как богатство»¹¹⁵.

Поскольку принцип создания комического антимира — инверсия реальности, то ее образ легко реконструируется путем аналогичной процедуры, только проведенной в обратном направлении. Реальный мир с его основными для той среды, в которой создавались эти памятники, параметрами (тяжкий труд, голод, холод, нищета) составляет фон для комического антимира.

В польском тексте их противоположность оговаривается уже с самого начала: «Большая разница между тем светом, на котором мы живем, и новым. Ведь нужда, бедность, стон — как зимой, так и летом, заботы и печали безмерные на свете. На том же свете, о котором я пишу, нет ничего горестного, потому что там каждый день хорошая погода, весело, приятно, не надо ни о чем печалиться, не надо работать» (PSM, s. 340—341). В русском памятнике такого прямого противопоставления нет — для него избирается отрицательная форма: «А кроме там радостей и веселья, песень, танцования и всяких игр, плясання, никакие печали не бывает». Подобное противопоставление проводится в «Сказании» при помощи перечисления тех порядков и явлений, которые отсутствуют в чудесной стране: здесь торгуют без пошлин, «не бывает снегов, не знают дождя, грозы не видеть, и что зима — отнюдь не слышать»¹¹⁶. Аналогично этому и понимание свободы выступает у русского автора как от-

существование запретов, порицания и наказания: «...и никто не оговорит, ни слова молвит», «не попретит ни в чем». В обоих памятниках несчастья и страдания реального мира, горе, лишения, болезни и пужда исключены из повествования, заменены на свою противоположность.

В свою очередь то, что в реальном мире принято считать ценным или редким, в мире фантастическом никакой ценности не представляет и не вызывает желания обладать. В польском «Новом свете» это «шкапулки, полные денег и золота, да к чему они там, когда и так все есть»; в русском «Сказании» — «перцу валяется, что сорю, а корицы, инбирю — что дубова коренья; а онис и гвоздика, шаврань и кардамон, и изюмныя и винные ягоды, и виноград на все стороны лопатами мечут, дороги прочищают, чтобы ходить куды глаже. А никто тово не подбирает, потому что всего там много».

И польский, и русский автор уделяют значительное место отсутствию труда в утопической стране, при этом в русском памятнике акцент ставится на сказочном мотиве самоисполнения всякой работы — «само древесие человеческому праву самохотне служит», рыбы «сами под дворы великими стадами подходят», «все самородно». В польском памятнике подробно описываются наказания за «великий грех» труда: разумеется, в соответствии с законами прекрасной страны преступник «карается» едой, питьем, отдыхом.

И, разумеется, в обоих памятниках представлено гастрономическое изобилие как антипод реального голода. Польский автор перелицовывает дидактизм поговорки «Pieczone gołabki same nie wleca do gabki»¹¹⁷, рисуя в своей сказочной картине и печеных голубей, и печеное мясо, и даже печеных рыб, плавающих в пруду и готовых к употреблению в пищу. Основные свойства гиперболических образов еды, в нагнетании и нанизывании которых изощряются и польский и русский создатели положительного комического идеала мира, — изобилие и доступность. При этом оба автора не создают какой-либо новой концепции, а воспроизводят здесь устойчивое представление о благополучии и счастье, известное и фольклору¹¹⁸. Например, аналогичный мотив известен и «Сказке», приведенной А. Н. Афанасьевым: «...встал я, доброй молодец, отряхнулся, на все четыре стороны оглянулся, побрел

по берегу, по берегу все не нашему. Стоит река — вся из молока, берега из киселя. Вот я, добрый молодец, киселя наелся, молока пахлебался... Пошел я по берегу, по берегу все не нашему: стоит церковь — из пирогов складена, оладьями повершена, блином накрыта... Вошел я в церковь, в ней все не по-нашему: паникадило-то репяное, свечи морковные, образа пряничные... Пошел я по берегу, по берегу все не нашему: ходит тут бык печоный, в боку нож точоный. Кому надо закусить, изволь резать да кроить»¹¹⁹. Здесь при помощи повторов подчеркиваются характерные для этого мотива элементы: отграниченность сказочного пространства от реального мира (берег) и отличия в их устройстве (все не по-нашему).

Образ готовой еды — бык с ножом в боку — содержится и в архапгельской «Прибакулоцьке-прибасе-ноцьке»: «На мори, на кияни, на острове на Буяни стоит бык кормленой, в правом боку нож точеной, приди ножом режь и говядицу ешь, помалкивай и закусывай»¹²⁰.

Этот же фольклорный мотив лег в основу сюжета картины Питера Брейгеля Старшего «Страна лентяев» (1567), на которой утопический земной рай представлен со всеми его традиционными аксессуарами: жареная дичь, дерево из булок, валяющаяся на земле снедь, крытый блинами дом и т. д. Брейгель не обходит и упомянутый неперемный элемент традиционного изображения земного рая — бегающую жареную свинью с воткнутом в бок ножом. Персонажи картины, представляющие различные сословия нидерландского общества, ведут себя в соответствии с законами блаженной утопии: кто ждет с открытым ртом падающих с неба яств, кто проедает себе путь через гору каши, кто предается сладким снам или мечтам. И хотя все упомянутые произведения в той или иной степени обладают сатирическим оттенком¹²¹, тем не менее справедливым представляется указание на то, что «современная и политически четкая сатира связана здесь с утверждающим, положительным, праздничным мироощущением», а изображенные персонажи — «как бы омертвелые, оставившиеся члены вечно живого, веселого и динамичного „гротескного тела“»¹²². Комический идеал, создаваемый здесь путем народно-смеховых форм прославления биологического начала, обретает программный статус.

Плебейская утопия «Нового света» соседствует в сборниках новин с фантазирующим во вкусе «индийских чудес». Так, с фантастическими легендами из «Истории Александра» перекликается новина 1 «Почтовой сумки», повины 28, 72 и 73 «Сборника анекдотов», с сообщениями Геродота¹²³ — повины 26 и 44 того же сборника; пародийной фантастике Рабле, описавшего в XXX гл. 5-й книги путешествие Пантэрюэля и Панурга в Атласную страну, соответствует новина 14 «Переметной сумы».

Пародийная ориентация повин обусловила разработку богатого арсенала литературной мистификации, оттеняющей контраст между псевдодостоверной формой сообщения и неправдоподобным содержанием его. Так, автор может сослаться на очевидцев описываемого («это многие люди видели», «и сейчас это там происходит, я видел, проезжая», «мне это говорили, как достоверную вещь»), на реальных людей, якобы причастных к данным чудесам («а делал часы тот знаменитый ремесленник Альбрехт Дюрер»), на письменные источники информации (новин «Почтовой сумки» оформлены в виде писем, повествующих о чудесах в географически близких областях — Украина, Вильно, Рига, Москва, повины «Сборника», повествующие о заграничных событиях, отсылают к авторитетным источникам: «Antonius Bongard.: lib. 4, cap. 3», «Balduinus Calemba de Asia: libro 5, capite 6», «Ex nonalib. Eusebii Carafae libro 3, cap. penultimo», «Переметная сума» якобы найдена с письмами). Тотальная мистификация охватывает пространство — топографическую локализацию повествования («Из Хвытова в Вылятов»), время (ср., напр., «Из Дрогобыча в последний вторник»), адресата и адресанта сообщений («Семпербореломилловский к Капиносоровичу»), их истинность («Все, кто это видел, померли»). Разрабатываемый совизжалами механизм литературной мистификации был подчинен прежде всего пародийно-юмористическим задачам. В совизжальской фантастике, широко использующей фольклорные мотивы, преодолевающей закрытость, неизменную данность и обязательность свойств и форм объектов реального мира, различимы момент игры и эскапизма, продиктованного глубинным неприятием феодальной действительности. Сочетание юмора и фантастики, литературной пародии и утопии обусловили возникновение

нового, совизжальского типа барочной прозы. Особое место заняла в ней средневековая по духу фантастика: «Средневековье, особенно позднее, знало и порождения прихотливого вымысла, как бы порвавшего все связи с реальностью (например, многие картины Босха). Впрочем, и в этом случае подобный „антимир“ создавался из деталей мира действительного», а «рассказ считался тем интереснее, чем он был неправдоподобнее», хотя фантастическое, благодаря разным способам введения его в повествование, могло подаваться как правдоподобное¹²⁴.

Совизжальские писатели, отдавая ведущую роль в новинах фантазии, отходя от реальной событийности, фактографичности, способствовали введению в литературу фикции, вымысла, создали новый, фантастико-утопический тип прозы.

Заключение

Анализ прозаических произведений польских совизжалов свидетельствует об их значительном вкладе в развитие старопольской литературы, которая получила новые возможности за счет расширения идейных, тематических и художественных границ. Благодаря совизжальской прозе литература на польском языке впервые становится носителем новых качеств, выразителем умонастроений тех слоев общества, которые никогда ранее не прибегали к литературным формам самовыражения. Идеиная ориентация этой прозы связана с критикой, дискредитацией господствующей системы ценностей, установленного миропорядка. Создавая относительно крупные прозаические произведения, совизжальские авторы отстаивают позитивные функции смеха, связанные с традицией сакрального осмеяния действительности. В «Похождениях Мацека», впервые представивших совизжальский «идеал» совершенного мира, фантастическая утопия сочетается с тотальной пародией феодального миропорядка. В идейном аспекте это течение в целом играло существенную роль, создавая внутри литературы поле напряжения, противопоставляя свою ниспровергательскую программу апологетически ориентированной официальной культуре.

Общей идейной оппозиции соответствовало литературное новаторство совизжальских авторов, против-

поставленность эстетике ученой литературы. Так, тематическое обогащение старопольской литературы осуществлялось путем введения нового материала, игнорируемого обычно литературой ученой: городской и крестьянский быт, жизнь плебейских слоев общества, народные верования и предрассудки, фантастика, социальные отношения, положение женщины в обществе, быт семьи. Совизжальская проза выдвигает своих простонародных персонажей: крестьянских простаков, злых жен, полунищих бродяг, шумную городскую толпу, наивных мещан. В литературе возникает новый типаж, неизвестный ей ранее характер, требующий особых реалистических принципов построения, включающих грубоватую комикку. Элементы стихийной, наивной реалистичности, поиски психологической достоверности позволяют создать динамический образ современности и современника.

Основным художественным вкладом совизжальской прозы в литературный процесс представляется разработка поэтики гротеска с его богатыми познавательными, идейными и эстетическими возможностями. Соединяя в себе элементы юмора, фантастики и карикатуры, пародийно-сатирические и фантастико-утопические тенденции, совизжальский гротеск существенно расширил возможности литературы как вида искусства, будучи соотнесен с отечественной и общеевропейской традицией народной культуры. Проза на родном языке обогащается новыми гротескно-комическими приемами иронии, пародии, бурлеска и буффопады, ярмарочно-балаганной комикки, снижений. В юмористических календарях-минуциях и пародиях на юридические документы вырабатываются комические пространственные и временные характеристики, подвергаются художественной деформации причинно-следственные и логические связи, устанавливаются новые соотношения литературного текста с действительностью. Карнавализация литературного материала затрагивает прежде всего архетипические мотивы верха и низа, цикличности времени, еды и питья. Заслугой совизжалов следует признать расширение рамок литературного языка за счет введения диалекта, уличной речи, пословиц.

В целом совизжальская проза стала своего рода ферментом, одним из динамических факторов развития старопольской прозы, а одновременно с этим — одной из ее ярких страниц.

СТИХОТВОРНЫЕ ЖАНРЫ



Эпоха барокко была отмечена расцветом стихотворных жанров разного рода, как эпических, так и лирических. Польская поэзия XVII в. достигает своего значительного расцвета в творчестве таких выдающихся поэтов, как Ян Анджей Морштын, Даниэль Наборовский, Себастиан Грабовецкий, Веспасиан Коховский и др. Наряду с этим заметно растет и число стихотворцев, порой слабо наделенных поэтическим талантом, но страстно преданных сочинительству, которое стало для них насущной потребностью. Присущая эпохе эстетизация жизни, жеста, поступка, мысли, слова находила свое отражение и в распространяющемся стремлении придать самому разнообразному содержанию стихотворную форму. В такую «поэтическую» эпоху, как барокко, когда в культурном сознании заметное место занимает именно эстетическое отношение человека к миру, возникают не только шедевры национальной поэзии, но и массовые формы стихотворства, граничащие с графоманией, с потоком рифмованной продукции. На это сетовал видный барочный поэт Вацлав Потоцкий¹:

Что-то пынче поэты ох дешевы стали —
Пишут все, даже дети и те бы писали.
Хоть она и не главна забота поляков —
Лишь поэзин учат бакалавры жаков.
Тут вишо не поможет — кто чужд сей науке,
К стихотворчеству тщетно прикладывать руки.
Особливо же к польску, строку несогласну
Исхитряет порою иной понапрасну².

(Перевод А. Эппеля)

На фоне этой массовой устремленности к стихотворчеству особое место занимает польская городская совизжальская поэзия.

В области поэзии польская городская литература оставила значительное наследие. Как и у вагантов, здесь господствовали две основные темы — любовная и сатирическая³. В настоящее время известно 13 сборников популярной любовной лирики — песен, «танцев», «падуанов» XVII в., связанных с народной песенной традицией или испытавших на себе влияние иностранной лирики, особый интерес к которой проявился в эпоху Ренессанса в Польше.

Новая любовная поэзия, родившаяся в среде краковских бакалавров и рыбалтов, «отвечала духовным, а прежде всего светским запросам самых широких кругов» старопольского общества и носила не индивидуальный, а коллективный характер⁴. Чрезвычайная популярность поэтических сборников, жесткие цензурные гонения на светскую лирику, а также бурные события польской истории не способствовали их сохранности⁵. Иногда трудно на основании частично уцелевших экземпляров установить точную датировку и место издания, хотя имеющиеся данные свидетельствуют о том, что эти брошюры выходили в течение всего XVII в. в небольших краковских типографиях.

В этой поэзии можно обнаружить известную связь городских лириков эпохи барокко с поэтами польского Ренессанса, что подтверждает концепцию преемственности этих эпох. Прежде всего речь идет о воспевании радостей жизни, наслаждений любви, привилегий молодости, перипетий чувств, плотских утех, правил любовной игры. «Здесь, в противоположность метафизической поэзии, горизонтальное время, время протекания земной жизни, становится высшей ценностью» (В., с. 65). Такова эпикурейская тональность многих стихотворений:

Kompania spoutliwa niech ochoty zażywa,
Teraz, przy dobrym trunku, nie po żadnym frasunku.
Póki nam czas służy, abo i wiek płuży,
Potrzeba zażyć świata, póki nam służą lata.

(PLM, s. 310—311)

Честная компания имеет желанья
Отведать напитки и не быть в убытке.
Покуда паше время, всех забот сбросим бремя;
Вкусим прелестей света в младые наши лета.

(Перевод А. Илюшина)

Гневное осуждение развлекательной совизжальской поэзии, предназначенной для «krotochwili», звучит в «Сатирах, или Предостережениях, относящихся ко исправлению порядка и обычаев в Польше» («Satyry albo prezestrogi do naprawy rządu i obyczajów w Polsce należące», 1650) Кшиштофа Опалинского:

Myśliłem, co by pisać pod te czasy w Polsce,
Historiją czy gumy, czy co do zabawy?
Czy sielanki, czy fraszki, czyli *sowizrałów*,
Albertusów, czy bajki (...)
Czy pęsy albo pienia godne nie wiem czegoś...⁶

О чем и как писать поляку в наше время?
И прозой иль стихом? и только ль для забавы?
Идиллии средь рощ? Язвительные фразки?
Смешить лукавством слуг? (...)
(...) Иль для плясок
Непритязательные сочинять попевки? ⁷

(Перевод А. Щербакова)

Но несмотря на осуждения со стороны церкви и «правовверных католиков», деятелей официальной культуры, городская лирика продолжала существовать и издаваться, попадала в рукописные сборники, перемешиваясь там с произведениями современных поэтов «высокого» барокко — певцов «мирских наслаждений». Тот факт, что городскую лирику современник мог «приписать» Иерониму или Яну Анджею Морштыцам, включить, как Я. Т. Трембецкий, в свою антологию «Поэтический сад» («Wirydarz poetycki», 1675) наряду с поэтическими текстами совершенно иного происхождения, свидетельствует как о бесспорной общности барочной поэзии — в ее высоком и низовом варианте, так и о вкусах и пристрастиях этой эпохи⁸, способствовавших совмещению несходного. Безусловно сходным же здесь представляется ориентация на мирскую тематику, внимание к кратковременному, но не лишённому известных радостей пребыванию человека на земле, интерес к чувственному аспекту его существования, гедонизм, сепсуалистическая доминанта. Совизжальская поэзия не развивалась изолированно от других течений старопольской поэзии, — здесь можно говорить о взаимных связях, переходных явлениях, влияниях. Так, стремясь передать всю сложную гамму

душевных переживаний влюбленного — от надежды, ожидания до разочарования и отчаяния, совизжальские лирики обращались и к традиции народной песни, и к куртуазным образцам, отражая и простонародный, простодушно-безыскусный и придворно-изысканный тип любовного поведения. На протяжении XVII в. популярная лирика выступала посредником между придворной и деревенской культурой, формируя вкусы нескольких поколений. Она удовлетворяла самые разные культурные запросы: шляхетское пристрастие ко всему исконному, придворную тягу к примитиву, интерес низших слоев к образцам придворной элегантности — и таким образом способствовала сближению уровней национальной культуры. Старинные обороты и метафоры проникали в фольклор, а при дворах, в свою очередь, возрастал спрос на народную песню. Благодаря этим двусторонним взаимопроисхождениям формировались важные внутрикультурные связи (В., с. 66). Репертуар сборников популярной лирики разнообразен: здесь и лирические песни, и диалоги влюбленных, и забавные анекдоты, и парафразы лирических произведений Кохаповского, и отдельные стихотворения из «Роксоланок» («Roksolanki», изд. 1654) Шимона Зиморовича, являющихся жемчужиной польской мещанской лирики; и переводы французских курантов и итальянских падуанов, вывезенных польскими школярами, уезжавшими учиться за границу; и польско-украинские песни, возникшие на стыке двух этнических культур.

Этому разнообразию соответствует и стилистическая неоднородность произведений, объединяемых в одном сборнике. Так, поэтика сельской песни, например:

Przydźże, miły, do mnie, do ogroda,
Będziesz kosił, gdy będzie pogoda.
Lecz, nieboże, gdy już pocznieś kosić,
Kośże dobrze, a nie mów, już dosyć.

(PLM, s. 126—127)

Ладно, парень, приходи в садочек,
Будет ведро — выкосишь лужочек.
Только помни, раз уж попросился,
Не ленись, мол, «хватит, накосился»⁹.

(Перевод А. Эппеля)

соседствует с галантностью падуана —

Już dobra noc, moje jedyne kochanie,
Pan Bóg ci daj jutro szczęsne rane wstanie.
Mnie nie lża jedno od ciebie z płaczem spać iść,
Moje smutne serce spaniem uspokoić.

(PLM, s. 118—119)

О любовь ты моя, доброй тебе почи!
Дай бог завтра тебе бодро открыть очи.
Мне ж — в слезах от тебя отходить ко сну, знать:
Успокоится ль грусть во сне? — о том думать.

(Перевод А. Илюшина)

Ренессансные образцы лирики выступают наряду с барочной метафорикой, произведения с выраженным влиянием вагантской поэзии —

Mówiłaś do niego po łacinie,
Siedzący z nim na pierzynie:
Nic mecum eris, cuius generis ta moja kokoszka?
Twoja kokoszka communis generis...

(PLM, s. 129—130)

Ты говорила ему на латыни,
Сидя с ним на перине:
Ничего с тобой не буду, чей породы эта моя курочка?
Твоя курочка общепородная...

(Перевод А. Илюшина)

стоят в одном ряду с жапром крестьянских жалоб на тяготы жизни:

Ach biada mnie już na te nędzne lata
Czyż już koniec świata?
Omal że z głodu już nie pozdychamy,
Bo nic nie mamy.
Biednyż mój obiad, nędzneż me wyspanie,
Niestetyż na nie.

(PLM, s. 172—173)

Ой, куда деться в эти злые лета,
Не копец ли света?
С голоду просто чуть не колею,
Гроша не имею.
Сплю на рогожке, ем, что в спедь пегоже.
Господи боже!¹⁰

(Перевод А. Эппеля)

В лирических сборниках совизжалов отражены противоположные типы любовного поведения — и куртуаз-

ный и простонародный, обретая соответственно либо изысканную форму, ориентированную на античные и современные европейские образцы, например:

Wenus mi każe, bym znosił cierpliwie
Strzały Kupida, któremi gniewliwie
Zranił serce me, Kasienku, ku tobie,
Ratuj, nie mogę rady dać sam sobie.

(PLM, s. 153)

Велит Венера мне сносить вседневно
Стрелы Амура, которыми гневно
Израшил сердце оп мое, о Кася,
Когда любовь в нем так страстно зажглася.

(Перевод А. Илюшина)

либо форму, обусловленную ориентацией на народную культуру:

Kazałaćmi pani matka jabłuszceczka trząśc,
Wleciałcimi pod koszulkę niecnotliwy chrząszcz
Jam od strachu poblądła,
Z gałęzim na sęk padła.
Co rozumiecie,
Mówia, tam dziecię.

(PLM, s. 266—267)

Мне велела моя мама яблоньку трясти,
Изловчился ж мне под юбку гадкий жук вползти.
Я от страха бледнею,
Устоять не умею.
Как жить на свете?
Ведь будут дети!

(Перевод А. Илюшина)

Все это также роднит польских совизжалов с европейскими вагантами, в чьей лирике различимы и «вклад средневековой народной культуры» (выразившийся, в частности, во введении природы как фона любовной поэзии), и литературные традиции, причем вопрос об определяющем влиянии того или иного компонента остается открытым¹¹.

Смешение разных традиций, жанров, стилей, присутствующее поэтическому творчеству совизжалов, обусловило и отсутствие непроходимой границы между их лирикой и сатиро-комическими жанрами, часто объединявшимися авторами-составителями в одном сборнике. Так, например, «Песнь о бабе с горилкой»

(«Pieśń o babie przy gorzałce»), изданная первоначально в совизжальской брошюре «Водка, или горилка» («Wódka albo gorzałka», 1614 — PSM, s. 25), перепечатана в 1620 г. в сборнике любовных песен «Колокольчик сердца» («Dzwonek serdeczny». — PLM, s. 171—172); совизжальские фацеции соседствуют с любовной лирикой в сборнике «Пражуха¹², или Навар» («Prażonka albo Nawaga», 1615); виднейший совизжальский поэт Ян из Киян (или Ян из Выхилловки)¹³ в своей «Деревенской ярмарке» («Kiermasz wieśniacki», 1613—1615) объединяет как любовную лирику, так и комические эпиграммы-фрашки, «ярмарочные шутки». Любовная лирика включена и в состав таких «программных» для совизжальской поэзии сборников, как «Новый Совизжал, или лучше Новизжал» («Nowy Sowizrzal», 1614)¹⁴ того же Яна из Кияна. Такая разнородность сборников соответствует вагантской традиции¹⁵. Вообще между вагантским и совизжальским творчеством есть ряд аналогий, возможно имеющих и генетическую обусловленность. Известно, что во времена немецкой колонизации в средневековую Польшу прибывало большое число немецких вагантов, клириков, шпильманов; А. Брюкнер нашел в краковской рукописи XIII в. отрывок о встрече Примаса с Голиафом и их стихотворном состязании¹⁶; сохранились и другие отголоски вагантского творчества в Польше¹⁷. При этом исследователи справедливо пытаются взглянуть на этот вопрос шире, учитывая не только непосредственные текстуальные свидетельства близости совизжальской поэзии к вагантской. Средневековых европейских вагантов роднит с совизжалами и философия жизни, юмор, прославление радостей жизни и любви, протест против социальных и моральных ограничений, и социальная позиция («интеллигентский пролетариат», просвещенный, но пеймуций, с шатким общественным положением), и идейно-эстетические установки творчества. Ст. Гжещук полагает, что для литературной и идейной генеалогии совизжальского творчества наиболее существенны аналогии той школярско-бродячей среды, которая породила и вагантский и совизжальский варианты шутовской литературы, сходство атмосферы, потребностей, идеалов, отношения к миру.

Из традиции голиардов, к которой относятся смеховая доминанта, бунтарство, провокационный аморализм и др., из традиции вагантской и народной пар-

дии можно вывести основные элементы художественного метода совизжалов, тотально пародийный характер их юмористики¹⁸. Житейский, земной идеал, как и его эстетическое воплощение, например, в программном «Чине голиардском», равно характерны и для вагантского и для совизжальского творчества:

Школьника с учителем, клирика со служкой
И студента праздного — всех встречаем кружкой...
Возбращает ордеи наш раннее служенье —
Встав, мы ищем отдыха, ищем угощенья,
Пьем вино и кур едим, судьбам в посрамленье:
Это нам угодное времяпровожденье¹⁹

(Перевод М. Гаспарова)

Если патроном любовной вагантской поэзии был Овидий, то и в совизжальских текстах мы обнаруживаем следы знакомства с ним, его влияния. Так, упоминания Овидия мы встречаем в прозаической «Переметпой суме»: герой 13-й новины выкапывает из-под груды камней Овидиевы книги, повествователь 21-й новины признается, что не верил «Метаморфозам» Овидия, пока сам воочию не убедился в возможности подобных превращений людей в животных (PSM, s. 329, 335). Прямой парафразой «Притирапля для лица» Овидия является «Краска для украшения девичьего лица» («Barwiczka dla ozdoby twarzy panienskiey», 1605) псевдонима Радонатшека Гладкотварского т. е. нечто вроде Любосмотрельца Красиволицкого). Вслед за Овидием, призывавшим: «Женщины! Прежде всего и всегда добронравье блюдите! Внешность пленяет, когда с правом в согласье она» (Перевод С. Ошерова)²⁰, польский автор ставит добродетель выше красоты; но советует сочетать и то и другое: «Добродетель украшает человека», «Красота при добродетели весьма почитается у людей» (PSM, s. 55); оба поэта противопоставляют свою современность нравам прошлого, когда женщины не заботились о внешней красоте, оба приводят подробнейшие рецепты приготовления мазей и притираний для достижения и сохранения красоты, свежести и привлекательности лица. Сходен и сам художественный интерес авторов к теме — «переложить в стихи как можно менее поэтический материал, воспользовавшись этим для игры в парафразы и т. п.»²¹

Можно различить хотя бы косвенное, отдаленное влияние «Героид» Овидия — по крайней мере в сюжетном плане (страдания покинутой возлюбленной, ее просьбы и призывы к любимому, тема разлуки, наступившей не по ее инициативе) — в «Беседе юноши с девушкой» («Rozmowa młodzieńca z panną», 1607) Адама Владиславия²².

Вагантскую традицию в польской совизжалской поэзии можно проследить с самого начала ее, с первых стихотворных произведений краковских поэтов из мещан. Некий Йодко Литуанус²³ издает в Кракове макароническую «Польско-латинскую песню питейного цеха» («Carmen polsko-latinum seshu pijackiego», 1600), вскоре попавшую в первый же индекс запрещенных книг (1604). В ней звучат отголоски знаменитой «Исповеди» Архиппиту Кельнского (XII в.)²⁴ с некоторыми модификациями. Так, Архиппиту пишет:

Tertio kapitulo memoro tabernam:
illam nullo tempore spreui neque spernam,
donec sanctos angelos venientes cernam,
cantates pro mortuis «Requiem aeternam»²⁵.

В-третьих, в кабаке сидеть и доселе было
И дотоле будет мне бескопечно мило,
Как увижу на побе ангельские силы
И услышу петье их пад своей могилой²⁶.

(Перевод О. Румера)

А польский поэт вторит ему, изменяя, правда, порядок предпочтения мирских радостей и называя кабак и попойку на первом месте, да и вообще посвящая именно этим удовольствиям всю «Песню»:

Prae ceteris na świecie diligo tabernam,
Neque illam deseram, nec do śmierci spernam,
Donec pro mię monachos venientes cernam,
Cantates mi z weselem: «Requiem aeternam».

(PSM, s. 4)

Больше всего на свете почитаю кабак,
Никогда его не покину, до смерти презирать не буду,
До тех пор, пока не увижу приходящих за мной монахов,
Поющих мне весело «Вечный покой».

Исследователи отмечали и другие попытки совизжалов перефразировать вагантские песни, например «Тапец о мужике» («Таніес о chłоріе»):

Vexit ad urbem semina
Rusticus cum femina
Respexit retro ille
Excepit passus mille.

Jachał chłop do miasta
Spadła mu z wozu niewiasta
Obejrzał się po chwili,
Ali niewiasta w mili.

(PLM, s. 130—134)

Мужик в город покатил,
Бабу с воза уронил.
А когда поворотился,
На версту уж отделился.

Польская редакция «Танца» в три раза больше латинского оригинала, при этом генетическая связь обоих текстов очевидна.

К вагантской традиции относится тема, которой польские совизжалы посвящают свои «вакхически-франтовские сатиры», (PSM, s. 1—50), чей цикл был начат «Песней» Литуануса. (Специфическая трансформация «вакхической» темы известна и русской демократической литературе, где она получала разработку, близкую к соответствующим вагантским образцам — ср. «Всеписьнейшую литургию» вагантов и русскую «Службу кабаку».) Псевдоним Юрек Потапский издает упомянутую остроумную барочную поэму «Водка, или горилка», воспевающую ценность, целебную силу этого напитка, ритуал его употребления. Поэма представляет собой шуточный компендиум сведений о водке (этимология названия в разных языках, рецепты, примеры со ссылками на священную историю), в ней заметна связь с барочными эстетическими принципами. Соотношение знака и значения в поэме сводится к нейтрализации антипомни вещь — знак, при которой знак ставится во «взаимно-одпозначное соответствие с обозначаемым объектом»²⁷: свойства водки отождествляются с ее наименованиями в различных языках или социальных группах, значение выводится из многообразия знаков, означаемое суммируется благодаря количественному паразитиванию означающих. Здесь применен характерный барочный прием, согласно которому единичности на одном полюсе соответствует обильное многообразие — на другом, а поэт «накапливает множество различных слов, сводившихся в итоге к одному значению»²⁸.

Смешение вещественности и знаковости очевидно и в концовке поэмы, где сама она приравливается к свое-

му предмету, признается таким же «источником здоровья». Автор шутовски перелицовывает и постулат правоучительности, обращаясь к авторитетным текстам (Священное Писание), иронически обыгрывает риторические приемы, постоянно обнаруживая свой ведущий принцип комической инверсии.

Другой пример свободной интерпретации знака, произвольного установления необычных значений — анонимное макаропическое «Толкование до, ре, ми, фа, соль, ля» («Wykład Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La», 1633) того же вакхического круга. Здесь музыкальная гамма становится основой шуточного сюжета: название каждой ноты значимо и неизбежно обуславливает определенные действия и состояния музыкантов. Благодаря произвольной этимологии латинских названий нот создается комический эффект, не лишенный оттенков авторской самоиронии.

Репрезентативной для сатир этого круга является шутовская «Погребальная песнь, или Траурный стих на смерть Вельможного пана Матиса Одлюдека»²⁹ («Naema³⁰ abo wiersz żaloszny Na śmierć Wielmożnego Pana, I.E. M. P. Matysa Odludka, Książęcia Ultajskiego, Wielkiego Hetmana Lotrowskiego», ок. 1614), связанная с традицией карнаваловых увенчаний-развенчаний, — один из блестящих примеров совизжальской обработки архаического мотива. Герой этого произведения — «князь гуляк», «великий гетман мошенников», «славный шляхтич-эпикурец» — умер так, как хотел Архишита (ср.: «В кабаке возьми меня, смерть...»), — на пирушке. Безутешный автор «Погребальной песни» — сотоварищ покойного — воссоздает перед читателем его комический портрет, шутовскую генеалогию, все жите Матиса, сконструированное по принципам аптижития. Анонимный автор ни в чем не отстает от законов совизжальской поэтики, напротив — в этом сравнительно небольшом произведении (всего 173 стиха, написанных 13-сложником с парной рифмовкой), состоящем из предисловия-обращения «К читателю», самого текста, венчающего его акростиха на имя и прзвище героя, и эпитафии ему, в сконцентрированном виде представлены типичные для совизжалов приемы — сочетание возвышенной формы с комическим содержанием, оксюморонное построение фраз, алогизм. В духе «эстетики наоборот», «в идущей от Мархолта традиции изображена внешность героя:

Ze to był człek nadobny, jak dąb nasiekany,
Uroda by u wilka, sam jak malowany.
Oko bazyliżkowe, mowa by u sępa,
Z głową koczkodanową, chodzil jako stępa.

(PSM, s. 9)

Он человек был видный — словно дуб трухлявый,
Красавец — впрямь картинка, что твой пес шалавый.
Глаз как у васлииска, говорил, как коршун,
Головка — обезьянья, двигался, как поршень.

(Перевод А. Илюшина)

Отмечено и «благородство» его происхождения («рос среди свиней»). Подобный портрет совизжальского антигероя, его антидобродетели и антиподвиги, уничижительное прославление варьируются в целом ряде других стихотворных текстов.

Важной представляется и пародийность произведения: совизжальский поэт обращается здесь к особо значимой в искусстве барокко теме смерти, выбирает один из специально зарезервированных для нее жанров, заведомо предполагающих скорбную, серьезную, трагическую тональность, превознесение достоинств усопшего с тем, чтобы еще более оттенить горечь утраты, увековечение его памяти в таких литературных формах, как акrostих и эпитафия, — и все это представлено в комически извращенном облике, в кривом зеркале шутовства. После описания дурацкого, разгульного жития того, кто «погиб у жбана горилки», кто был «держикружкой цеха гуляк, мошенником пад мошенниками мошеннического братства», особую проничность приобретают и заимствуемые из «высокой» поэзии барочные приемы ритмических повторов («плачь, оплакивай друга.../плачьте и вы, которые слушаете.../плачьте те, кто любит кутить,/плачьте...») и распространенные темы тщеты и скоротечности жизни:

O ty, świecie zdradliwy, na cóż sie rodziemy?
Dni swoich nie przeżywszy, tak marnie schodzimy.
Lito nam nie leda jak swej wiernej drużyny,
Ustawicznie o śmierci slychamy nowiny.

(PSM, s. 13)

О ты, свет вероломный, на что мы родимся?
Как будто и не жили, в ничто превратимся.
Друзей мы самых верных что ни день теряем —
Вестям о чьей-то смерти то и зпай внимаем.

(Перевод А. Илюшина)

Пародию иного рода — на жанры деловой письменности, в частности на тексты, связанные с судопроизводством, — издает в 1636 г. Тимофей Мочигембский (т. е. Макайрыльский) — «Процесс между Бродягой Актером и Табаком-ответчиком» («Proces między Włóczęgą Aktorem, a Tabakiem pozwany» — PSM, s. 45—50). Сюжет этого стихотворного диалога в суде между сторонами и судебным старостой, написанного 13-сложником с парной рифмовкой, комичен и прост. Актер обвиняет Табак в причиненном его здоровью вреде. Табак пытается решить дело полюбовно — за кружкой пива. Защищаясь, он указывает на свою пассивность в нанесении вреда чьему-либо здоровью, на свою безобидность — и выигрывает «дело». Комизм здесь — в пародировании судебных выступлений истца, ответчика, судьи, самой формы процесса, участниками которого оказываются бродяга и смешная аллегория одного из грехов — курения.

К этой пародии на суд примыкает стихотворный диалог, написанный динамичным шестисложником в духе средневековых прений антагонистов (воды и вина, души и тела), — «Ссора Табака с Горилкой, где достаточно описываются их обоих свойства и эффекты» («Poswarek Tabaki z Gorzałką», 1636 — PSM, s. 35—44) анонимного автора, попытавшегося соединить в своем произведении развлекательную и дидактическую функции. Очень живой диалог, написанный близким к разговорному языком, полным просторечий, представляет собой грубоватую перепалку в простонародном духе. Монолог каждого из спорящих состоит из двух частей — в одной заключается славословие самого говорящего, в другой — резкие обвинения слушающего.

Все эти произведения на вакхическую тему в той или иной степени обнаруживают связь с литературной традицией, причем не только отмеченной здесь вагантской (к ней, кстати, следует отнести и часто используемые совизжалами макаронизмы как еще одну возможность обыграть конфликт стилей). Существовала и отечественная традиция, с которой совизжалы чувствовали себя связанными, о чем свидетельствует по крайней мере ряд их текстов. Например, образцом для «Польско-латинской песни питейного цеха» К. Бадецкий считает «Carmen macaronicum de eligendo vitae

генере»³¹ Япа Кохановского — макароническую сатиру на духовенство и придворных³². Это не исключено, тем более, что совизжалы относились к первому поэту польского Ренессанса с большим пиететом, безусловно испытывая его влияние в своем творчестве. Наиболее известный и плодовитый среди совизжалевских поэтов — Ян из Киян³³ — посвящает Яну из Чернополья свое стихотворение «Яну Кохановскому на его сочинения», где великий поэт назван недостижимым образцом для других³⁴:

Najslawniejszy poeta między poetami,
Ty nigdy nie umierasz, zawsze jesteś z nami.
Bo zawsze, poglądając na twój wiersz wspaniały,
Musimy się dziwować, że był rozum cały.
By nas kilka tysięcy stało z wierszami.
Zaden taki nie będzie, musim przyznać sami.

(PFM, s. 187)

Поэт непревзойденный! К нашей высшей чести,
Стяжав себе бессмертье, ввек ты с нами вместе.
Свидетельством тому есть стих твой вдохновенный,
Что в мире существует разум совершенный.
И сколько б ни было нас с нашими стихами —
Никто тебе не равен, признаем то сами.

(Перевод А. Илюшина)

Близка совизжалевским авторам фразек и та подчас игривая, подчас автоироничная тональность, грустная рефлексия по поводу мира, жизни и самого себя, которая присуща Кохановскому (ср. перифраз его фразки «О жизни человеческой» —

Fraszki to wszystko, cokolwiek myślemy,
Fraszki to wszystko, cokolwiek czyniemy³⁵.

Фразки — все то, о чем мы помышляем,
Фразки — все то, что в жизни вытворяем.

(Перевод А. Илюшина)

во «Встрече Яппаса с Грегориасом»:

I ktemu na świecie cokolwiek baczemy,
Wszystko żarty a fraszki słusznie zwać możemy

(PKR, s. 70)

И что б нам ни пришлось увидеть в мире сем,
Все верно шуткою и фразкой назовем).

Zi mot Ezopa Zev-

ga Wdrcá obycjawnego / p. 3. Przy-
powiesciami tego: z mettorvmi tez innych fl-
ownych Medceow Przykladz osobliwy-
mi / a bärzo śmiešnyimi i tez
krotokwilynymi. 16,



W Drukarni Siedmislav Szarszenb. Roku 1575.

*«Жизнеописание Эзопа» Верната из Люблина
Титульный лист издания 1578 г.*

К. Бадецкий склонен относить мещанскую фразку к традиции не Рея, а именно Кохановского, под «обаянием поэзии которого пребывали почти все безраздельно»³⁸. Но эта традиция — высокая. Рассматривая же стихотворные жанры совизжалов, следует учитывать скорее традиции, более им близкие в идейном и эстети-

ческом отношении: вагантскую поэзию и польский стихотворный перевод «Жизнеописания Эзопа» Берната из Люблина (ок. 1510), изданный Ветором в 1522 г. (это издание не сохранилось, известно следующее — 1578) — «Żywot Ezopa Fryga mędrca obuczajnego z przurowieściami jego»³⁷. Эзоп, уродливый раб и «обыкновенный мудрец», становится наряду с Мархолтом и Эйленшпигелем символом и литературным образцом для совизжалов.

Будучи «умным рабом глупого хозяина» — а это положение сходно с отношением ученых бакалавров и их работодателей в старопольском обществе, — Эзоп вступает с ним в постоянные коллизии, из которых «пизменно выходит победителем». Его образ, семантически чрезвычайно близкий, почти синонимический образам двух других патронов совизжаловской литературы — «это народный вызов всему аристократическому, „аполлоническому“ представлению об идеале человека: варвар — он благороднее эллинов, безобразный — он выше красавцев, неуч — он мудрее ученых, раб — он посрамляет свободных»³⁸. Именно ему принадлежат слова, ключевые для понимания плебейской литературы, сказанные в ответ на вопрос, чем занят Зевс: «Делает высокое низким, а низкое высоким»³⁹.

Бернат из Люблина не только удачно выбрал произведение для перевода. Вообще в таком выборе проявлялась закономерность литературного процесса: не случайно в начале века польского Ренессанса из мирового литературного наследия выбираются три идейно весьма сходных пародных книги и переносятся на польскую почву учеными выходцами из народа, а в конце этого века в Польше возникает оригинальная литература, создаваемая таким же «интеллигентским пролетариатом» и по духу своему чрезвычайно близкая этим трем книгам. И хотя заимствованное предшествовало оригинальному, здесь, как представляется, более оправданно говорить не о прямой зависимости или влиянии, а о том, что на разных этапах развития польской литературы оба эти факты литературной истории по-своему отвечали одной и той же потребности, одной и той же задаче. Новая культура (или контркультура), специфическое миропонимание искали возможности выхода в сферу словесного искусства, заявить о себе в категориях и на языке культуры уже существующей.

Исторической заслугой Берната в развитии польской литературы стала его смелая попытка дать стихотворный перевод прозаического оригинала, — причем тогда, когда поэзии на национальном языке практически не существовало, — его значительное участие в становлении польской национальной версификации⁴⁰.

По меткому выражению критика, он был «первым, кто в гуще латыни протоптал польскую тропу». Бернат явился создателем новой формы силлабического стиха, сломавшим средневековую схему соотношения стиха и предложения: «Оперируя все еще средневековым восьмисложным стихом и четырехстрочными строфами, он разрушил прежнюю систему, помещая в одном стихе до трех предложений либо заканчивая предложение в середине стихотворной строки... Он противодействовал тому правилу, которое закрывало перед польским стихом пути развития, превращая его в мертвое, завершенное орудие»⁴¹. Бернат в лице своих позднейших мещанских собратьев по перу нашел достойных восприимчивых преемников пачатой им традиции: они не только с большим вниманием и сочувствием отнеслись к введенному им в польскую литературу герою, но и проявили вкус и способность к поискам в области стихотворной формы. Используя самые разнообразнейшие размеры, совизжальские поэты, особенно в своем лирическом творчестве, создают множество вариантов ритмического рисунка стиха, в частности обусловленного близостью к народным, музыкально-танцевальным формам. Они не прошли мимо бернатовской смелости в сочетании предложения со стихом, что придало их поэтической речи большую свободу, живость, богатство эмоциональных оттенков, приблизило стихотворную строку к разговорной речи.

Традиция Берната ощутима и в обширном корпусе совизжальских комических и юмористических фразок, собранных в нескольких сборниках пачала XVII в. Автору нескольких из них — Яну из Кияп принадлежит смелая идея создания польского образа плебейского героя.

По сравнению с плутом и весельчаком Эйлепшигелем-Совизжалом польский герой гораздо пессимистичнее, его судьба отнюдь не весела, а его шутовской колпак — скорее разновидность оппозиции, чем признак беспечной забавы. Сопоставляя свою эпоху с

временами Эйленшпигеля, Ян из Киян пишет горькое обращение «К старому Совизжалу»:

Nie umiałbyś teraz nic, stary ancukryście,
Nie stał byś i za figę, baczę ja to czyście.
Mógi byś wonczas być nad mię trochę foremniejszy,
Ale teraz tych czasów był byś prawie mniejszy.
Ale tu u nas, w Polsce, nie godzien byś strawy,
To najwiętsze misterstwo, iżeś był plugawy.

(PFM, s. 123)

Ни фи́га бы не сумел ты, старый безбожник,
Износившихся остро́т основоположник.
Ты в прежние времена кое-чего значил,
Однако уже давно выдохаться начал.

(Перевод А. Илюшина)

Говоря о ситуации в современной ему Польше, Ян из Киян с грустью признается, что роль шута, весельчака, беспечного пройдохи, каким был Эйленшпигель-Совизжал в свое время, т. е. век назад, теперь и неуместна и невозможна:

Ja teraz z tym frantostwen muszę sie w kąć schować,
Kiepstwo u mnie, nie chce sie czasem i błaznować.

От плутовских веселий я подальше спрячусь:
Уж больно скверно мне, что я, как шут, дурачусь.

(Перевод А. Илюшина)

Ян из Киян подписал своим псевдонимом лишь один известный сборник⁴² — «Фрашки пового Совизжала» («Fraszki Sowizrzała powego», 1614), по, по всей вероятности, ему же принадлежат анонимные сборники «Совизжал новый, или лучше Новизжал» («Sowizrzał nowy, abo raczej Nowyżrał», 1614), «Новый Совизжал или лучше Новизжал» («Nowy Sowizrzał abo raczej Nowyżrał», s. a.) и «Новые совизжалские фрашки» («Fraszki nowe sowizrzałowe», 1615), поскольку помещенные в них тексты близки по своей поэтике. Сопоставление этих сборников с другими поэтическими изданиями того времени показывает, что совизжалские авторы последовательно придерживаются принципа анонимности, благодаря чему создается анонимная триада: автор — читатель — герой. Из 13 лирических сборников подписано три, из четырех сборников Яна из Киян — один. Ни в одном из сборников нет — в отличие от произведений поэтов «высокого» барокко —



*«Новый Совизжал»
Титульный лист издания после 1614 г.*

именного посвящения или обращения: они адресованы всегда просто «к читателю», «ко всем», «к читателю-паскуднику». Авторы лирических сборников ориентировались на самую широкую аудиторию, состав которой ограничен, может быть, лишь возрастным крите-

рием. Это подчеркнуто в названии самого раннего из известных сборников, вышедшего в начале XVII в. и включающего произведения, возможно существовавшие и в XVI в. Этот сборник некоторые исследователи считают вообще первым изданием эротической лирики у славянских народов⁴³, — «Дама, или Увеселительная игра для увеселения юпошам и девушкам» («Dama abo gra ucieszna dla uciechy młodzieńcom i pannom», s. a.). Последний сборник XVII в. — «Прекрасное и веселое развлечение» («Piękna i wesoła uciecha», s. a. s. l.), также адресован «изысканной молодежи», также анонимен и не имеет посвящения. Ян из Киян, понимая, что он делает нечто нетрадиционное для барочного поэта, объясняет отсутствие именного посвящения в своем «Новизжале», кстати, в этом новом названии — указание на связь, но не тождественность старого Эйленшпигеля-Совизжала и современного персонажа: «Я не смотрю, как сова, — заявляет он, — но смотрю довольно хорошо своим чудным оком, совсем как василиск, убивающий взглядом» (PFM, s. 109, 115):

Jeślibyś sie dziwował, że nie przypisuję
Nikomu prace mojej — wszystkim ją daruję.

(PFM, s. 153)

Тому, что никому свой труд не посвящаю,
Не удивляйся, ибо всем его вручаю.

(Перевод А. Илюшина)

Ян из Киян не пипет «панегириков, не ищет мцената, вознаграждению предпочитает независимость мысли, свободу рыбалта» («Никто не смеет посягнуть на мою свободу» — PFM, s. 154) и непосредственную связь с читателем, минуя органы контроля и одобрения» (В., s. 107). Цензура, однако, пыталась встать между читателем и автором совизжальских произведений, во многих отношениях выходивших за допускаемые ею пределы. В частности, это касается известной вольности в обращении к темам, обычно обходимым печатной литературой, и к языковым средствам их воплощения. Известны те издательские трудности, с которыми сталкивался еще Рей и Кохановский, публикуя свои «Фиглики» и «Фрашки», проникнутые ренессансной свободой обращения к любым, включая физиологические, эротические, аспектам человеческой жизни. Совизжалы в этом отношении продолжали ре-

D A M A

Abo

Grá vćieszna, dla vćiechy Młó
 dziencom y Pánnom, wktorey sie zámy-
 kaia Tance; teraz nowo wydána.

D O C Z Y T E L N I K A :

W Szytko staranie moje natymem záložyl /
 A Gasa niepochybnie / nie małom odłożyl
 Na to / żebym byl Tancę / zaraz y z Piesniami
 Swyn. i podal do Druku / y też z Padwanami.
 A tak każdy / Niodzianie / Kpicie te Kolašceży
 Radzicę / bo gbyé sie trafił tće do Kochaneży
 Na zalocy znalaziesz tu / Gymbysie zalecié
 Miał iey / także y miłoscę k sobie wiersza wynłecié.
 Brzykniesz co pochlebnego / ony sie Kochcia
 W takowych Koresy im to piešnie rochlebláto.
 Także y Nuzskowicę : Koresy to prágniecie /
 Co toż Wierszykow nówych / tu ich miéć będziecie.
 Tylko po Tateru dié ja nie nie žaluyéte :
 A mié chudemu chłopu przynamnley daruyšie
 Wdziecznošć za to / iżem wam te Tanešky spisał.
 Jeólł inaczey bogday taki każdy wišial.

Roku Páńskiego.

«Дама»
 Титульный лист

nessanskie традиции, однако в условиях значительно большего ужесточения цензуры периода Контрреформации. По свидетельству Бадецкого, современный со- визжалам читатель — продукт контрреформационной пропаганды — уже по собственной инициативе мог вы- резать из их сборников наиболее вольные в теме или выражениях фразки. Возможно, и поэтому совизжаль-

ские авторы стремились к анонимности, желая защититься от цензурных сапкций.

Имея перед собой в качестве литературного образца три шутовских романа, описывающих биографию и происхождения плебейских антигероев — Мархолта, Эзопа и Совизжала, анонимный автор создает в своих стихотворных произведениях собственную биографию, события которой зачастую разворачиваются в абсурдном, вывернутом наизнанку мире («Я родился в чистилище, крестился в Иордане, / Совсем недавно, уже после святого Иоанна» (PFM, s. 116). В этой стилизованной шутовской биографии — «Читателю-паскуднику» («Do czytelnika-paskudnika») — повествуется и о реальных тяготах жизни, связанных со школой, со службой при дворе, однако они могут сочетаться с описаниями, даваемыми в поэтике небылицы:

Pieklam też dobrze świadom, które już zgorzało
Tak rok w zapustny wtorek, a to się tak stało:
Diabli sie na gorzałce haniebnie popili,
Tam, strzelając z półhaków, piekło zapalili.

(PFM, s. 116)

Ад я знаю хорошо, да там все сгорело
Год уж в мясопустный вторник, вот как было дело:
Дьяволы горилкою страшно напился
И стреляли из мушкетов — а оп и зажгися.

Автор прибегает к излюбленному совизжалами оксюморонному построению фразы, служащему здесь передаче самоироничной интонации. Общая оценка той или иной житейской ситуации, нового поворота судьбы может быть положительной, при этом последующая конкретизация ситуации опровергает давшую оценку:

Zgola sie ja miał dobrze u króla Francuza,
Rzadko, gdym kijem nie wziął, abo na łeb guza.

(PFM, s. 118)

При короле-французе⁴⁴ я счастливо живал,
Дни редкие случались, чтоб битым не бывал.

Декларируя преуспевание, благополучие, удачливость, автор вслед за этим вскрывает их подлинный облик в реальной судьбе — их изнанку. В результате благополучие оказывается нищетой, удача — певезением, сытость — голодом; изнанкой восхваления становится проклятие:

I tak mi sie trafiło dobrze jednym czasem
Do królewskiego dworu, tamżem był podczaszem.
Kazano mi nalewać krowom we żłob wody,
Tom sie i sam napijał, zawsze by y gody.

(PFM, s. 117)

Однажды выпала счастливая удача
Попасть на королевский двор и быть подчашним.
Велели, чтоб коровам в желоб воду паливал,
Так я и сам пивал, и вечный пир бывал.

В результате своих злоключений автор-повествователь оказывается в сельском приходе на должности кантора, упражняясь в плутнях в духе Эйленшпигеля-Совизжала:

Potymech sie *myślistwem* jał przy szkole bawić,
Tam *myślił*, gdzie komu z'łość i sztukę wyprawić.

(PFM, s. 118)

Решил *охотою* я в школе развлекаться,
Охотно думал, как падуть и посмеяться.

Обращает на себя внимание примененный здесь барочный прием наделения омонимов синонимическим значением: знак уравнивается в правах с означаемым.

В судьбе такого героя в шутивно-ироничном ключе обобщается социальный опыт повой прослойки старопольского общества. Личность автора фокусирует в себе и выражает этот опыт, благодаря чему анонимность выполняет и функцию обобщения. «Новый Совизжал» (не тождественный Эйленшпигелю-Совизжалу) выполняет одновременно функции автора, символа и героя литературы этого направления.

Анонимный читатель, адресат совизжалевских апелляций — это человек, равный автору, его собрат по «цеху» или судьбе, по профессии или социальному классу, близкий по взглядам на жизнь, по общественному самочувствию — горожанин, кантор, пьяница, любитель женского пола, плут, обманщик, студент, ремесленник. Именно он, «другой человек» (PFM, s. 116), — предмет авторской заботы:

Ustawniem *myślił* o tym, jakbym was podzielił,
Zebym z was każdego, wszystkich uweselił.

(PFM, s. 153)

Все думал я, как вас мне разделить,
Чтоб мог я каждого и всех развеселить;

Czym że cię też jeszcze mam kontentować dalej?

(PFM, s. 158)

Чем я еще могу порадовать тебя?

Произведение в этой системе отношений воспринимается как замена непосредственного контакта («Otóż do was posyłam przewodnika mego,/Zaczynam sam stawie w dom do was kazdego») (PFM, s. 155 — «Посланца своего отправлю к вам сейчас, потом и сам приду в дом каждого из вас»), а последний рассматривается как потенциально возможный в любую минуту («A de mnie, skogo przyde, z kuflem sie rospieszcie» (PFM, s. 154) — «Ко мне же, как приду, со жбаном поспешайте»). Все это придает произведению оттенок живой непосредственности, сиюминутности общения, носящего комический характер.

Обращаясь к своему читателю во вступлении к сборнику «Фрашки нового Совизжала», Яп из Кьян проявляет и чувство писательского достоинства, и осознание ценности творчества и творца, когда — в духе вагантской «попрошайни» — просит поить его и кормить, а взамен за эти добрые дела обещает «прославить» благодетеля, причем тем щедрее, чем обильнее будет одарен: «Верь мне, что до самого неба тебя поднимет мой стих» (PFM, s. 158). Литературная условность здесь близка к условности фольклорного типа, где адресат не пассивен, а участвует в бытии текста, и его участие заведомо учтено. Отчасти этому впечатлению способствуют непосредственные обращения к аудитории (апострофы), диалог с ней, просьбы («примите от совизжала, любезные совы», «прошу вас только, будьте благосклонны»), формулы прощания или приветствия («Waszmościom służeczka naniższy,/Tylko ja, ale nie kto inszy» — «Ваших светлостей пикайший слуга/И не кто-нибудь иной, только я.» — PFM, s. 155), перебранка. В свою очередь, эта непосредственная игра с читателем отвечала и принципам барочной поэтики.

Как представляется, проблематику апоинимного героя целесообразно рассматривать в контексте общих барочных представлений о личности, существовавших в эту эпоху взглядов на место человека в мире, его цели и предназначение. Если барочному мировоззрению

нию в целом было присуще понимание быстротечности земного бытия, непрочности счастья, то в рамках этого общего понимания вырабатывались, как показывают современные исследования, три принципиальные ценностные ориентации, нашедшие свое отражение в литературе: человек должен был либо отвратиться от преходящего и временного во имя вечных ценностей (метафизическая поэзия), либо — наоборот — ловить принадлежащее ему преходящее земное счастье, ибо его земная жизнь столь же преходяща (гедонистическая поэзия); либо стремиться к золотой середине между этими крайностями (шляхетско-помещичья поэзия) (В., s. 21—86). Городская литература занимает свое особое место в этой идейно-эстетической конфронтации ценностей.

Трагическая разорванность человеческого бытия между временным, преходящим и вечным приводит поэта-метафизика Себастиана Грабовецкого к выбору в пользу смерти, к ее прославлению и экстатическому ожиданию:

Smierci, ty godność przechodzisz żywota,
Bo tobą, człek ujść może wiecznej śmierci;
Nie ma nic nad cię, święta, wieczna śmierci,
Droższego ten skarb zmiennego żywota.

Przeto i mnie zbrzydł żywot, pragnąc śmierci,
Gdyż śmierć tylko wwieść może do żywota;
Tak wielka waga w mych zmysłach tej śmierci.

Tak ja mrąc żyję, konam tak, żywota
Dochodzę i tak pożadam tej śmierci,
Ze w niej jest rozkosz mojego żywota⁴⁵.

Смерть, ты превыше мимолетной жизни —
Тобой спасемся мы от вечной смерти;
Ты неизменна, святость вечной смерти,
Ценней сокровищ изменчивой жизни.

Наскучив жизнью, я возжаждал смерти,
Смерти, ведущей к светозарной жизни;
Вот смысл великий, заключенный в смерти.

Жив, умирая, уходя из жизни,
Неутомимо вождею смерти,
Затем что в ней лишь — наслажденье жизни.

(Перевод А. Илюшина)



Гравюра из сборника
«Новые совизжалские фразки» 1614 г.

Здесь также важно барочное мерцание контрастных смыслов, ведущее к их уравниванию, что подчеркнуто в концовках каждого стиха, где последовательно проведена ритмичная смена: жизнь — смерть.

Напротив, у совизжалов мироощущение носит посясторонний характер, им чуждо духовное предвкушение смерти, по знакомо противоборство с нею перед лицом голода, неприкаянности, пужды. Земная проблематика лежит в основе их поэзии, а конфликты и драматизм обусловлены не предстоящим перед лицом вечности, а положением в обществе, государственными порядками, человеческими пороками. Эпиграфом к их стихотворному творчеству могла бы послужить эниграмма Марциала, оказавшего большое влияние на развитие соответствующего жанра в Польше — фразки: «То ты читай, где сама жизнь говорит: „Это я“./Здесь ты нигде не найдешь ни Горгов, ни Кентавров, ни Гарпий./Нет, — человеком у нас каждый листок отдает»⁴⁶ (Перевод Ф. Петровского). Действительно, обращаются ли совизжалы к теме голода и пужды («Совизжалская дума», «Если пап портки латает...»), религии и веры («Краковский цех»), несправедливости мироустройства («Что люди делают на свете»), человеческих пороков («На льстецов», «На алчных»), женских уловок («Совизжалская сфера»), профессий («О прокурорах», «О докторах», «Ткачи» и др.), национального характера («Различие наций с их особенностями»)

и т. п., — на страницах их произведений всегда присутствует человек, проблемы, тяготы, заботы и радости его земного бытия. «Здесь я живу, па земле, а не в небе», — говорит автор «Новизкала» (PFM, s. 154).

Новый герой поэзии — бродяга-школяр, кантор, описанный во всех неприглядных деталях своей нищенской жизни, во всех подробностях, включая распорядок дня, условия существования, еду, одежду, имущество, — заявляет о себе со страниц «Нового Совизкала»:

Świat im nie zagrodzony, wszędy sobie wolni,
Choć że też żon odeszli, m'odzieńcy to szkolni.
Gdy ka'amarz u pasa, a za czapką ig'a,
A parteski w tlomoczku, tylko jego byd'a.
Chustek para, ko'nierzyk, drugi ko'o szyje,
Choć ma drugi koszulę, tedy ją przepije.
Szko'a to nasze zamki, piec baszta, sień mury,
Rzadko gdzieby naciek o, w każdej szkole dziury.

(PFM, s. 144)

Им целый мир открыт, и в нем они — на воле;
Жен бросив, расшалились, как подростки в школе.
С черпильницами все и с перьями, бродяги,
Какая-то в котомках мелочь и бумаги.
И по воротничку у них, и по платочку,
И не утерпят, чтобы не пропить сорочку.
А школа — крепость; печь в ней зрится мокрой башней:
Через худую крышу — в сырости всегдашней.

(Перевод А. Илюшина)

По-видимому, название этого стихотворения — «Школьные радости» («Delicje szkolne») — свидетельство прощеской полемики автора с поэтами барокко, воспевающими мирские утехы и наслаждения. Например, Иероним Морштын недоумевает, как может человек не наслаждаться земными радостями, раз они дарованы ему свыше, и в этой связи видит свой долг в описании их: «Мое дело — описывать радости мира»⁴⁷. Совизкальский автор иронически выполняет как бы тот же долг — описание радостей, — однако в его картине они предстают радостями наоборот, удовольствиями, которых нет: «Gdyby kto chciał zrozumieć delicje szkolne,/Nic nie najdzie» (PFM, s. 143 — «Если б кто захотел познать школьные радости,/Таковых не найдёт»). С разных точек зрения смотрят два поэта на



*Аллегория Нужды
Гравюра из сборника Адама Владиславия
«Веселые развлечения и разные шутки»
1609 г.*

мир, и в их поле зрения оказываются различные объекты описания.

В духе традиции вагантской поэзии повому герою совизжалов противопоставлен в ряде стихотворений крестьянин (PFM, s. 176) — выгодный объект для сравнения, для игры контрастов:

Rybałt na łożu leży, panna do niego bieży,
Róźdzkę mu w rękę dzierży.
A chłop na gnoju leży, świnia do niego bieży,
Gównno mu w pysku dzierży.

(PFM, s. 152)

Рыбалт лежит на ложе, панца лежит с ним тоже,
Нюхать им розу гоже.
Хлоп же спит в луже лежа, пу и свипись с ним тоже.
Ну и г... па роже.

(Перевод А. Илюшина)

Здесь звучит явная сословная гордость, утверждение превосходства школяра над неотесанным и невежественным мужиком. Иногда же герой-совизжал чувствует сомнительность и своего занятия, и своего положения в обществе, стыдится этого — таково настроение «Наказа детям» («Przywilej dzieciom»):

Nie wstydzajcie sie, dziatki, na starość za ojca,
Bom niedawno sówiżrza'em, nie będę do końca.
Tytuł, by był najszpetniejszy, przesię czci nie traci,
Jeślim też co komu winien, nikt za mię nie płaci.

(PFM, s. 136)

Не стыдитесь, детки, за отца па старость:
Совизжалом-то я был лишь самую малость.
Безобразный титул? — пусть! чести не убудет,
А долгов моих никто покрывать не будет.

(Перевод А. Илюшина)

Герой-совизжал обречен на свой образ жизни самим устройством общества, экономической ситуацией, и выступает именно в этом свете, а не *sub specie aeternitatis*. Новый герой анонимен и еще в одном смысле — это «человек вообще», «просто человек», пришедший в этот мир и добивающийся своего признания, места, права в нем. Возможно, это предок того «маленького человека», который стал героем литературы три столетия спустя. Лишенный имени, не обретший славы, не совершивший подвигов, не наделенный богатством, выдающимися качествами, блеском, исключительностью, по обладающий человеческими слабостями, недостатками, пороками, испытывающий страдания и заботы, совизжалский герой сродни и «антигерою» новейшей литературы.

Совизжалская поэзия, разумеется, широко отражает жизнь, быт, повседневность города, ее частым героем становится горожанин, ремесленник, причем практически никто тут не обойден: пекари и горшечники, бондари и скорпяки, ткачи и портные, сапожники и кузнецы. Шумная, пестрая жизнь старопольского города вторгается на страницы этих сборников, звучат голоса улиц, перебранки. Все профессии, ремесленники, представители разных цехов увидены сквозь совизжалскую

призму, осмеяны и вышучены. Например, во фразке «Всякий человек лжив» («Omnis homo mendax») дан их обобщающий, собирательный образ:

Owa wszyscy rzemieślnicy łąć się drzewiej ucza,
A potym pić, potym robić — ustawicznie huczają.
Cechowych nie wspominam, jedno co partacze,
Co zarobi a utraci, potym na się płacze.

(PFM, s. 110)

Всяк ремесленник горазд врать, и врет на славу;
Пить обучен, мастерить — согласно уставу.
Я о них не говорю, кто в цеху портачит:
Заработал, промотал и, бедняга, плачет.

(Перевод А. Илюшина)

В большинстве других фразек каждая профессия представлена отдельно, как, например, в «Псалме в честь сапожников, во хвалу им, ибо они врушы» («Psalm szewcom ku czci, ku chwale, bo łągarze» — PFM, s. 149—150). Помимо прочего, здесь интересна и избранная форма псалма, жанра религиозной поэзии, перенесенного в поэзию не просто светскую, но и комическую. Написанный восьмисложными четверостишиями с рифмовкой *aabb*, этот псалом имеет свой формальный прототип в «Псалтыри Давида» («Psałterz Dawidów») Яна Кохановского⁴⁸, использованный в пародийных целях.

Примечательно, что для одной профессии сделано исключение, и она не представлена в комико-сатирических тонах. Это — по понятным причинам — работники типографий, в которых набрались совизжальские издания. Так, на титульном листе «Фразек нового Совизжала» читаем посвящение, призывающее читателя цепить труд печатников, избавивший автора от труда переписки:

Jan z Kijan FRASZKI te wszystkim ofiaruie,
Kto chce mieć, niech Drukarza za pracą daruie:
Kiedy Druku nie było pewnieć sie udyszał,
Anizelić Książkę ku swoiey potrzebie spisał.

(PFM, s. 157)

Ян из Киян ФРАШКИ даст всем, кому охота.
Спасибо Печатнику: то ж его работа.
И то: кабы не Печать, ты б трудился лишку:
Переписывать пришлось бы всю эту Книжку.

(Перевод А. Илюшина)

Показательно, что слова печатник, печать и книга набраны с большой буквы: так — графически автор от-

дает дань уважения к ним. Видимо, поэты и издатели пахотились в тесных, даже дружеских отношениях. Об этом позволяет судить, например, фразка «Большое благодеяние» («Wielkie dobrodziejstwo») того же сборника, описывающая посещение Япом из Киян типографии, где как раз печаталась его книжка. Встреча печатников с автором заканчивается импровизированным пиром:

Przyjdę raz do drukarzów, a oni drukują,
«Nowego Sowizrzala» do prasy gotują.
Obaczywszy autora, barzo byli radzi,
Nie zeszło nic na chęci panu i czeladzi.
Zaprawili mię za stół. Nu każdy z swą flaszą...
...Jeden kubkiem, a drugi szklenicą mię dusi...

(PFM, s. 176)

Прихожу к печатникам: работа в разгаре.
«Нового Совизжала» уже пабирают.
Увидевши автора, его привечают:
И за стол посадили, и вином угощают.
У каждого бутылка, каждый выпить хочет...
...Кто в кубок паливает, кто просто в стакапчик...

(Перевод А. Илюшина)

Близкий к этому профессиональному кругу «мастер бумажного дела» Адам Владиславий и сам был известным городским поэтом, автором довольно большого количества произведений, в частности лирического сборника «Беседа юноши с девушкой» и двух сборников фразек — «Веселые развлечения и разные шутки» («Krotofile ucieszne i żarty rozmaite», 1609, 2-е изд.) и «Веселые приключения и дела людей разных сословий» («Przygody i sprawy trefne ludzi stanu wszelakiego», 1613). В свою очередь мастеров бумажного дела не упустит случая высмеять третий известный мещанский поэт — Балтызер из Калишского уезда, многие из своих фразек посвятивший теме человеческих недостатков и пороков (PFM, s. 239).

Печатники играли для совизжалов не только исполнительную, но и стимулирующую роль, ибо они, по-видимому, были заинтересованы в доходе от быстро раскупаемых и популярных дешевых изданий этих авторов. Совизжал Яп Дзвоповский говорит о своей готовности сочинять и впредь, ибо «этому обрадуется печатник, как я слышал от него»⁴⁹.

Делая ремесленников героями своих стихотворных произведений, совизжалы создают и пародийные предписания для них, основываясь на цеховых уставах и переиначивая их положения в духе своей поэтики «мира наизнанку». На этом построены, например, «Науки, необходимые для ремесла» («Nauki potrzebne do rzemiosła»), где предлагается поставить в мастерской таблицу с перечислением «совизжалских пауков» в области цехового поведения. Согласно этим правилам, следует постоянно бродяжничать, нигде не «нагревать места», спать до полудня, не умываться и не причесываться, красть у хозяина и т. п. — короче, делать все противоположное принятым нормам профессионального поведения, ссылаясь при этом на науку и уроки Совизжала (PFM, s. 133—134). Автор учел и возможную в действительности реакцию на подобное поведение, написав «Освобождение от ремесла» («List wolny od rzemiosła», PFM, s. 134—135) — пародию на «волчий билет», выданный разгневанным хозяином нерадивому работнику, который характеризуется здесь как «лживый, хитрый, глупый, испорченный, ленивый», т. е. обладающий всеми качествами старого Эйленшпигеля-Совизжала. Здесь вкратце, языком, не свободным от экспрессивных выражений, излагается обычная совизжалская биография плебейского героя с соответствующей генеалогией и характеристикой. Новый герой оказывается в центре жанра пародии на деловые документы — цеховой устав и постановление об изгнании из цеха.

Тексты подобного рода представляют собой параллель гробиапского сатирического течения в бюргерской литературе Германии XV—XVI вв., которое получило свое название по имени святого Гробиапа, патрона грубиянов, пезежд, плутов и т. п. Гробиап плыл на «Корабле дураков» Себастиана Бранта, был героем стихотворных книг Ф. Дедекинда (1549) и К. Шейдта (1551), подавая с их страниц советы такого, например, типа:

О ТОМ, КАК ПРОСЫПАТЬСЯ УТРОМ

Зачем вставать в глухую раць?

Ты лучше попозднее встань.

Со сна забудь надеть камзол

И нагишом садись за стол...⁵⁰ и т. д.

(Перевод И. Грицковой)

Возник в совизжальской поэзии, вероятно, по примеру упоминавшегося прозаического чешского сборника «Законов Фрапта» и стихотворный свод шутовских законов, регулирующих жизненное поведение весельчаков и пройдох, т. е. кодекс наоборот — «Статут, то есть статьи закона, как судить прохвостов и явных плутов» («Statut to iest artykuły prawne. Jako sądzić lotry i kuglarze jawne», 1611) Яна Дзвоновского. Если юмор вообще — возвышенное наоборот, *lex inversa*, как считал Жан-Поль⁵¹, то здесь этот буквально перевернутый закон, получаемый неформальным сообществом совизжалов, становится наиболее прямым воплощением их юмора. Именно им адресует Дзвоновский свой цеховой статут: «Всем франтам, мархолтам, молодым фиглярам, / Совизжалам, блевалам и старым врунам — / Обжорским, дармовщинским, нашей милой шляхте, / Что в рубахах плохих и в одном лишь платье — / Панам выпейжбанам, этим хватайкусам...»⁵², подчеркивая и принадлежность к совершенно определенной комической традиции, и читательский адрес.

Совизжальский автор, осознавая функцию своего осмеяния, шутовское предназначение своего труда («когда б не я, мир обезумел бы с печали»), соблюдает принципы карнавализации, очевидные уже в да тировке «Статута»:

Год сухо мокрый был, луца же — с полным ликом,
А зуб на зуб не попадал — все от жары великой.
В то время наводненья страшные случились,
Не утонули те, кому висеть годилось⁵³.

Помимо обращения к Читателю, «Статут» включает обширную «привилегию» цеха франтов, причем указано, что не имеющий ее должен быть осмеян «до смерти».

Общий закон цеха — исправлять испорченный мир — утешать плачущих, развлекать грустящих, веселиться с веселыми. Отголоски карнавальных шествий звучат в паказе автора: «Пусть будет веселье в нашей польской земле. Кто на дуде, на цимбалах, на гармониках, на скрипках...». Далее следуют 20 параграфов «новой конституции», заключающих в 13-сложные четверостишия и предусматривающих порядок поведения в различных жизненных ситуациях. Например, в случае, если у кого-либо что-то украли, предписывается бить пострадавшего палкой, чтобы впредь он лучше

хранил свое добро; если кто-нибудь солжет, следует дать ему выпить, чтобы он не подавился своей ложью; всякому члену цеха надлежит пить до тошноты и т. д.

В следующих затем 17 статьях, написанных 8-сложником разного объема, предусматривается наказание за разного рода преступления. Так, например, начинается статья о прелюбодеянии:

Если б кто жену чужую
Увел в сторону другую,
То поступок милосердный,
Видно, что приятель верный ⁵⁴.

Тематика и стилистика «Статута», как и других известных произведений Дзвонковского, выходили «за границы эстетики и пристойности», что послужило главной причиной их осуждения со стороны краковских духовных властей в качестве «вредных для религии и нравов», а «Статут» даже жгли на краковском рынке ⁵⁵.

Значение этого единственного в польской литературе свода совизжальско-франтовских законов можно видеть не только в развитии жанра литературной пародии на деловую письменность, но и в попытке «юридически» кодифицировать установления «мира паизнанку» и житейское поведение его «обитателей», его «граждан», в попытке добиться его признания, дать ему статус — в комическом измерении.

Наряду с «цеховым уставом», комические переворачивания которого ориентированы прежде всего на городские массы и питаются культурой города, в совизжальской поэзии пародируется и тема сейма и связанные с ней формы деловой письменности (протоколы, постановления и т. п.). Сеймы, разумеется, являлись одной из привилегий шляхты — класса, добившегося наиболее выгодного положения в обществе по отношению и к королевской власти, и к остальным сословиям ⁵⁶. Поэтому одним из основных источников комизма в этих совизжальских пародиях становится сам выбор персонажей — участников сейма. Одним из наиболее ярких образцов этого жанра является «Адский сейм» («Sejm piekielny», 1615) Януариуса Совизралиуса ⁵⁷. Однако сатирическое пародирование такой реалии шляхетского общества, как сеймы и сеймики, со-



«Адский сейм»
Титульный лист издания 1622 г.

ставляет лишь один, но не единственный смысловой уровень произведения.

Совизжальский «Адский сейм» представляет собой отголосок средневековой европейской традиции популярно-дидактической юридической литературы, к которой принадлежала серия трактатов, обобщенно именуемых «Процессом Сатаны» («Processus Sathanae», XIV—XV вв.). В произведениях этого круга детально, с соблюдением всех юридических формальностей рас-

сма­тривался предъ­являе­мый дьяво­лом иск на гос­под­ство над миром и людь­ми.

Ре­пли­кой этой раз­ви­той в евро­пей­ской латин­ской ли­те­ра­ту­ре тра­ди­ции явил­ся про­заиче­ский «Про­цесс дьяво­ль­ско­го пра­ва про­тив лю­дей» («Postępek prawa czartowskiego przeciw narodowi ludzkiemu», 1570)⁵⁸ — поль­ская пе­ре­дел­ка-ком­пи­ля­ция раз­лич­ных тек­стов это­го жан­ра⁵⁹. Среди 25 дра­ма­ти­зо­ван­ных глав этой бро­шю­ры, ши­ро­ко пред­став­ляю­щей со­вре­мен­ные поль­ские обы­чаи, пре­драс­суд­ки и наи­бо­лее рас­про­стра­нен­ные пре­гре­ше­ния, есть и раз­дел «О чер­то­вом сей­ме», в ко­то­ром Лю­ци­фер по­сы­ла­ет в мир, в том чис­ле и в Польшу, раз­но­го ро­да и на­зна­че­ния чер­тей. Они по­лу­ча­ют за­да­ние на­де­лять лю­дей обо­е­го по­ла сво­ими свой­ства­ми, «что­бы они ни в чем с бо­же­ствен­ны­ми за­пове­дями не со­гла­ша­лись и все­гда Еван­ге­лию про­тив­па­ками бы­ли». Есть в «Про­цессе» и фраг­мент, от­ра­жаю­щий офи­ци­аль­но-цер­ков­ную трак­тов­ку сме­хо­вых форм куль­ту­ры как со­пря­же­нных с грехов­но­стью: в раз­де­ле, по­свя­щен­ном «спе­ци­а­ли­за­ции» чер­тей, вы­ве­де­ц, в част­но­сти, черт Сме­шок, при­зван­ный за­ни­мать­ся шу­т­ни­ками, «ко­то­рые стро­ят пас­ме­шки над про­ста­ками, опе­кать шу­тов, ко­их ко­ро­ли и па­ны бо­лее, чем по­ря­доч­ных лю­дей, лю­бят, сам сме­ять­ся над все­ми те­ми, кто хо­чет быть остро­ум­ным, кур­ту­аз­ным, а пре­бы­ва­ет в блу­де»⁶⁰.

Совиз­жал­ский ав­тор «Ад­ско­го сей­ма» как бы про­дол­жа­ет, под­хва­ты­ва­ет те­му «Про­цесса», а имен­но — его упо­мя­ну­той «сей­мовой» гла­вы: он на­чи­на­ет с то­го, чем за­вер­шил­ся «Про­цесс», — если там чер­ти рас­сы­ла­лись по ми­ру, то здесь Лю­ци­фер ж­дет их об­рат­но с со­об­ще­ния­ми об ис­пол­не­нии его на­ка­зов. Ри­суя кар­ти­ну па­де­ния пра­вов в со­вре­мен­ном ему об­ще­стве, со­сто­я­ния ве­ры, рас­про­стра­не­ния пре­драс­суд­ков, Совиз­ра­ли­ус на­чи­на­ет свое про­из­ве­де­ние про­заиче­ским «Ука­зом Ад­ско­го Кня­зя Лю­ци­фера, по все­му ми­ру раз­ос­лан­ным» и созы­ваю­щим его слуг на сейм. Па­ро­ди­руя созы­в к сей­му, «Ука­з» («Уни­вер­сал») со­дер­жит не­об­хо­ди­мое пе­ре­чис­ле­ние ти­ту­лов Кня­зя ть­мы, об­ра­ще­ние к учас­тни­кам пред­сто­я­ще­го сей­ма, из­ло­же­ние при­чин созы­ва, за­дач и це­лей сей­ма (от­чет слуг в их де­я­тель­но­сти в свя­зи с при­бли­же­нием суд­но­го дня) и под­пись⁶¹. Це­ли, прес­ле­дуе­мые ав­то­ром па­ро­дии, яв­ля­ют­ся от­кры­то са­ти­ри­че­ски­ми, и им под­чи­не­ны ис­поль­зуе­мые худо­же­ствен­ные сред­ства.

Беря за основу мотив борьбы бога с дьяволом за души людей, Совизралиус создает неоднозначное по смыслу и направленности произведение. Один смысловой слой — это осмеяние дьявола и его слуг в духе средневековых дьяблерий, второй — та общая картина нравственного падения в обществе, которая возникает в отчетах слуг Люцифера. Оба смысловых уровня связаны причинно-следственными отношениями, поясняют и дополняют друг друга: если первый соотнесен с дуалистической интерпретацией мира как арены борьбы сил добра и зла, горнего и дольного, то второй уже регистрирует происходящее в мире греха, мрака и предрассудков. Избранная литературная форма, как и принятый угол зрения, помогает решению сатирической задачи. Критика морали феодального общества будто неожиданно раздается не со страниц шляхетской публицистики, а как бы звучит из преисподней. Совизралиус подсовывает своему современнику шутовское зеркало, смеясь и скорбя одновременно, как шекспировский шут. Авторская эмоция неоднородна: он выступает в произведении и как добрый христианин, и как скорбящий гражданин, видящий дьявольские проделки, которые приводят к сварам «между поляками», и как веселый школяр не упускающий возможности посмеяться над всеми и вся, включая верховные силы зла. Тема, сюжет «Адского сейма», непосредственно представляющего перевернутый, извращенный, греховный мир, самое преисподнюю, т. е. уже по самому определению «низ» мира, — являются предельным случаем совизраляльского стремления к снижению, выворачиванию картины мира наизнанку. Естественно, этот предельный случай благоприятствует наиболее полной реализации писательского темперамента, способствует созданию ярких картин, зарисовок, сценок, составляющих «теневую» сторону общественной морали и благочестия — мир греха, соблазнов, предрассудков, суеверий, нравственного падения, пороков. Это делает «Адский сейм» и богатейшим источником для изучения народного сознания этой эпохи, присущих ему мифологических представлений и языческих рудиментов⁶², и самой фантастической старопольской сатирой⁶³.

Традиции средневековых дьяблерий с типичным для них комизмом составляют существенный элемент в произведении, так же драматизованном, как и упомянутый «Процесс», и обладающем соответствующим набором ин-

ферпальных персонажей, каждый из которых обладает собственной функцией и персонифицирует особые грехи. Например, Вельзевул — «первейший князь и адский сенатор»; Цербер — «адский князь, обожравшийся, жирный, с брюхом»; Плутон — «великолепный адский князь с большим кортежем слуг»; Левиафан — «гневливый князь»; безымянный «школьный дьявол», изъясняющийся на латыши; Асмодей — «дьявол корчмы, появляется пьяный, в венке, а в руке держит кружку браги, а другой перед ним играет на гуслиях». К этой же традиции, кстати, относится и установление связи между музыкой, танцами, вакхическими и карнавальными играми — и сферой, подвластной дьявольским сплам. Так, в монологе черта Рогальца говорится:

В дни масленицы — мы ее особо любим —
Все сами так и рвутся к нам бедняги люди.
Спешат предаться нам и телом, и душой,
Встречать выходим их тогда большой толпой.
Из Польши лишь одной мы еле их доносим
До бездны, много их, и больше мы не просим.
Повздорят с Высшим, и костел пылает гневом,
Лишь в среду головы слегка посылят пеплом⁸⁴.

Эта тема является сквозной для совизжальских вариаций на инфернальную тему. Например, Дьявол из стихотворного диалога «Нужда с Бедой идут из Польши» говорит о своем дьявольском долге присутствовать рядом с каждым умирающим, чтобы не упустить причитающегося:

Ведь на песколько частей падо разделиться
Тем особо, кто при жизни любит веселиться.
Тело отойдет земле, дьяволу — душа,
Школяру пойдет жена, а суидук — ксендзам.

(PSM, s. 237)

В «Адском сейме» неоднократно возникает тема особой власти дьявола именно в Польше. Он — непременный спутник повседневной жизни многочисленных грешников. В страшных описаниях их житейских занятий, в частности в монологе Вельзевула, перечисляется, что люди в Малой Польше «с дьяволом ложатся, с дьяволом встают, с ним делают все дела, дьяволом украшают веселье и смех», без него не обходится ни одна комедия — в каждом акте призывается кто-либо из дьявольского семейства⁸⁵.

Эта же тема повторяется в монологе «русского дьявола» — Беса: «Z Biesem wstaty, z Biesem jesty, wsze z Biesem robity» («С Бесом встать, с Бесом есть, все делать с Бесом») ⁶⁶, присутствие которого наряду с его братом Детко, также говорящим на смеси украинского и польского языков, с «еретическим» дьяволом, использующим, как и «школьный», латынь, призвано иллюстрировать тотальность дьявольского распространения по миру. Позднейший диалог «Нужда с Бедой идут из Польши» переживает эту тему повсеместной и повседневной связи людей с дьяволом, который говорит здесь о человеческом стремлении к греху:

Очень много я тружусь, говорю вам смело я,
Никакой работы в Польше без меня не сделают.
Встать со мной, со мной работать, в путь со мной потечь,
Есть со мной и пить со мной, без меня не лечь.

(PSM, s. 235)

В этих текстах заметна тенденция к возможно более полному, исчерпывающему описанию разнообразных сфер жизни, греховных склонностей различных социальных групп. Аллегорическая персонификация зла в множественном облике дьяволов, смешение языков в пределах одного текста — все это подчинено барочному принципу единства в многообразии.

Здесь отражена также и тема женских пороков, греховной роли женщины в мире. Так, дьявол-«ухажер» называет женщин ответственными за упадок нравов: «...сколь обширен мир, сколь велики его широта и длина, столь же мало в нем добродетели, ибо всю ее целиком люди потеряли из-за женщин» ⁶⁷.

Однако целиком «женской» теме посвящены другие совизжальские пародийные тексты, в частности и относящиеся к тому же жанру «сейма». Выбор персонажей в данном случае, как и в «Адском сейме», представляет собой комическую инверсию. Сейм здесь становится не трибуной победоносного класса — шляхты, а местом выступления социально практически не значимого члена общества — женщины, которой предоставляется на совизжальских страницах говорить от своего имени.

Уже титульный лист «Женского сейма» («Sejm białołowski», до 1617) задает брошюре, которая, возможно, основана на таких образцах, как «Сенат, или

женский сейм» («Senatulus to jest sjem niewieści», 1543) или «Женский сейм» Мартина Бельского («Sejm niewieści», 1585, 1595)⁶⁸, топ совизжальской поэтики: здесь указывается, что произведение было написано «в году недавно прошедшем, для первого воскресенья, некоторого ясномордого месяца» согласно «собственно-ручному разрешению всех яснопорумяных женщин». На форзаце — гравюра с изображением двух беседующих дам и вступление, еще раз подготавливающее читателя к восприятию текста в юмористическом ключе, заканчивающееся словами: «Правдой не наешься, ложью не подавишься» (PSM, s. 62). Каждая из двенадцати выступающих на сейме женщин, среди которых присутствуют и горожанки, и шляхтянки, и крестьянки, рассказывает о недостатках своего мужа, своих страданиях и предлагает способы самозащиты.

В свою очередь, подобные способы, но уже для противной стороны, представлены в юмористическом «Сейме, или домашней конституции» («Sejm albo Konstytucje domowe», 1608) Яна Дзвоновского, в тех его партиях, которые посвящены женской теме. Возможно, это произведение написано не без влияния «Женского сейма»⁶⁹. Однако далеко не все из «статей» шутовской конституции связаны с этой тематикой. Уже первый параграф являет собой свод алогичных правил перевернутого мира:

В первой главе поставоляем вначале,
Чтобы шилом — похлебку, борц иглою хлебали;
Чтоб овсянку пекли, посадивши на вертел,
А испекши, чтоб каждый по штуке отрезал.
Чтобы жажды не зпать после этакой седи,
Пусть ее утоляют при помощи сельди⁷⁰.

(Перевод А. Носика)

Пародируя форму настоящего свода законов, Ян Дзвоновский располагает свой материал по отдельным статьям-параграфам, уделяя место различным сторонам социальной жизни. Так, второй параграф посвящен «республике», однако это домашняя республика, глава которой — несчастный муж — вынужден тяжело работать, чтобы прокормить семью. В параграфе «О врагах» самым страшным врагом объявляется жена-пияница, столкновениям с которой уступают, по словам автора, тогдашние военные конфликты Польши со Швецией и Москвой. В параграфе «О выборе послов» со-

держатся юмористические рекомендации выбирать именно жепщиц, ибо они по натуре хитры и сообразительны («ты еще и подумать не успеешь, а они уже знают»). Статья «О ремесленниках» содержит шуточные предписания, противоречащие профессиональным возможностям их адресатов и построенные на прямом переворачивании элементов реальности: портным приказывается ходить в разорванной одежде, скорнякам зимой — в кепках, мельникам — голодать без хлеба, плотникам — иметь прогнившую халупу и т. п. Использует автор и комический механизм иного рода: в других предписаниях запрету подлежит то, что и так не может быть осуществлено в силу объективных причин. Например, хромые не должны танцевать, глухие — слушать проповеди, немые — произносить громкие речи и т. п.

Здесь, как и в других пародийных текстах этого круга, происходит «резкое сталкивание заранее заданной структуры с изначально чуждыми ей функциями. Форма и материал демонстрируют свою независимость друг от друга»⁷¹. Форма протокола сейма, конституционных статей, документов, т. е. форма, заведомо относящаяся к сфере серьезного, волею совизжальских авторов облакает смеховое содержание.

Подобным образом построен и «Девичий сейм» («Sejm panienski», 1617, 1684), где каждая из 21 девиц рассказывает о своих соображениях относительно выбора мужа. В этих произведениях выступает и барочная тяга поэта к исчерпывающему описанию предмета, сопровождаемому множеством примеров. Одна и та же тема многократно варьируется, приобретая все новые оттенки. Автор, избравший себе псевдоним Ян Олеский, использует и принцип контраста, противопоставляет описания свойств и характеристик одного и того же объекта, благодаря чему одному предмету соответствует множественность качеств; прибегает к ритмообразующему повтору, который также оказывается подчинен этой цели, например (PSM, s. 99):

...Умный несчастье предвосхищает,
Умный успехов больших достигает.
Умному, коль потеряет все разом,
Быстро потери вернет его разум.
Умный навечно не умирает,
Смерть не всего его в гроб забирает.

(Перевод А. Носика)

Высказываниям этой героини «Сейма» контрастно противопоставят восхваления жениха-простака в репликах другой (PSM, s. 100):

Не может во гнев дурак распалиться,
Не может женою распоряжаться.
Не может зла содеять нимало,
Не может устроить в доме скапдала...

(Перевод А. Носика)

Принцип единства в многообразии последовательно применяется поэтами «пизового» барокко и при описании цеховой жизни, и в цикле фрапек, ориентированном на исчерпывающее перечисление человеческих недостатков, и в сатирах антифеминистического характера, к которым относятся «Женский» и «Девичий» сеймы.

Стремление охватить все мыслимое разнообразие, все элементы, детали, стороны описываемой реальности, как бы создав ее всестороннее отражение в литературном «зеркале», присуще таким антифеминистским произведениям, как «Новое зеркало, сегодняшнюю моду отражающее» («Nowe zwierciadło Modzie dzisiejszego stroju akomodowane», 1678) некоего Якуба Лончповольского. Автор прибегает здесь и к контрастной игре ракурсов рассмотрения темы, предоставляя освещать ее сначала «вечно плачущему» Гераклиту, потом — «смеющемуся» Демокриту (PSM, s. 109—143).

Компендиум сведений об уловках девиц (Трактат I), замужних женщин (Трактат II), вдов (Трактат III), старых дев или баб (Трактат IV) представляет собой «Стих о фортелях и обычаях женских» («Wiersz o Fortelach y Obyczajach białogłowskich», 1684.— PSM, s. 151—172). Барочная тенденция к классификации и систематизированному описанию отразилась и в «Иероглификоне четырех частей света женской натуры» («Czterech części świata Natury Białogłowskiej Hieroglificon», 1691), где одна часть света отведена девицам с сопутствующим им «элементом» — ветром, вторая — замужним (им соответствует огонь) и т. п.⁷² (PSM, s. 193—199).

Преимущественный интерес мещанских барочных поэтов к мирскому существованию человека, к чувственно постигаемым областям земной жизни, ориентированное на «этот мир» его описание — «что писал я для мира, то миру и отдаю» (PFM, s. 188), — стремится к

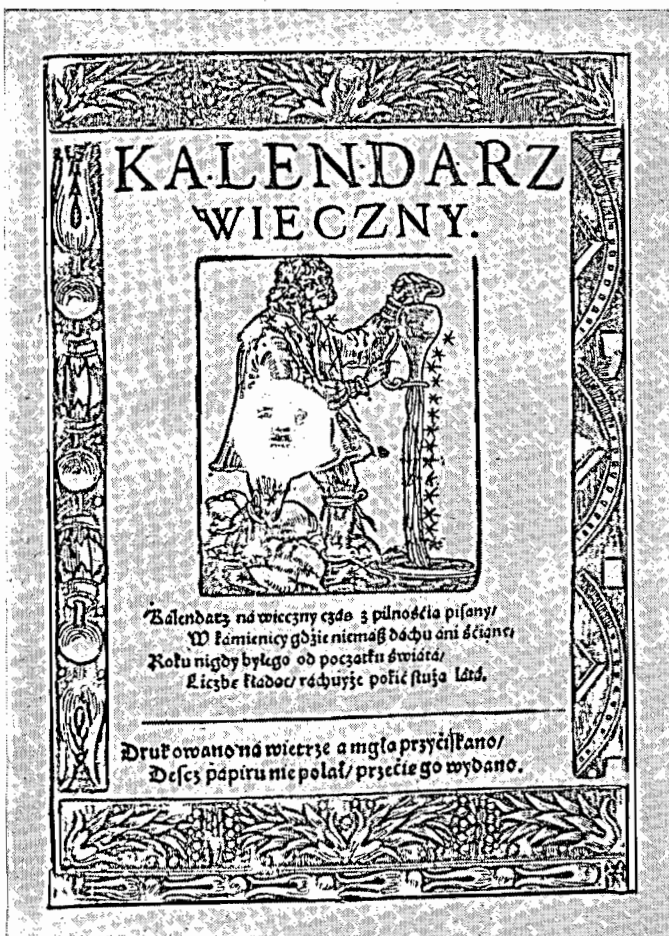
предельно возможному исчерпанию его многообразия. Это очевидно не только в рассмотренных выше тематических циклах произведений на вакхическую, ремесленную, жепскую темы, но и в стихотворных циклах, основанных на типично совизжальском гротескном концепте. Это и многочисленные абсурдные рецепты — от астмы, сердцебиения, болезни глаз, наконец, вообще «от любой болезни» (PFM, s. 111, 112, 127–130), например:

Если око болит, разбудься другим,
Но своим, а не чьим-то, к примеру, моим,
И сожги, и пасынь в заболевшее пепла,
Чтоб оно без излишних страданий ослепло.
Ногу сломись — печально на пей не хромай,
На лекарство пемедля другую ломай...⁷³

(Перевод А. Щербакова)

Правила пародирования рецептурности, предписаний аналогичны известным по русскому «Лечебнику на иноземцев»: точному исчислению и отмериванию подлежат здесь либо абсурдные, основанные на парадоксе («девичья молока 3 капли»), либо в принципе не поддающиеся псчислению, пещественные элементы («вежливаго жаравлинаго ступанья 19 золотников», «самого пепасного свиного визгу 16 золотников») ⁷⁴. Комическому переворачиванию в таких случаях подлежат язык рецепта, предписания, правила целесообразного поведения в ситуации болезни.

Совизжалы, следуя принципам барочного разнообразия, стремились к полнейшему охвату своими перевернутыми нормативами практически всех сторон житейского поведения, что особенно ярко отразилось в сборниках народийных гороскопов. Наряду с рассмотренными выше прозаическими «Минуциями», известны и соответствующие стихотворные. Вообще у совизжалов одни и те же концепты, мотивы, темы могли равно выступать как в прозаической, так и в стихотворной форме, свободно воплощаясь в различных жанрах. К стихотворным псевдоастрологическим совизжальским изданиям относятся «Совизжальские Минуции I» («Minucje sowiżrzalskie», XVI–XVII вв.) ⁷⁵, «Вечный календарь» («Kalendarz wieczny», конец XVI — начало XVII в.) Яна Жабчица ⁷⁶, «Новые минуции Совизжала» («Minucje nowe Sowiżrzałowe», ок. 1685 г.) псевдонима Мауриция Тытыштыцкого ⁷⁷.



Титульный лист «Вечного календаря» Я. Жабчица

Если в популярных в XVI в. псевдонаучных прогно-
стиках-гороскопах, которые послужили основой для
пародий, речь шла о конкретном календарном време-
ни — о данном наступающем годе, относительно кото-
рого предсказывались влияние планет, урожай, астро-
номические и метеорологические явления и т. п., то
совизжальские авторы доводили принцип предсказаний
до абсурда, заменяли время на вечность, создавая не

годовые, а «вечные» календари, пригодные на все времена:

Славный труд! Могу гордиться.
Очень вам он пригодится
На весь срок грядущих лет,
Пока будет жив наш свет...⁷⁸

(Перевод А. Щербакова)

Ян Жабчиц усиливает комизм, соединяя этот мотив «вечности» с гротескными вариациями на тему пиццеты (его календарь писался «в доме, где нет ни стен, ни крыши»), времени создания произведения («в год, никогда не бывший с начала мира») и его издания («печатали на ветре, верстали туманом»)⁷⁹.

В этих календарях, пародийно учитывающих и не чуждую астрологической науке медицинскую литературу, популярную в XVI в., есть место и для гротескных рецептов, например:

О КРОВИ

Хорошо кровопускаешь, когда упадешь,
Камнем или кирпичом голову пробьешь.
Еще лучше, коль дадут палкой по башке,
Когда с кем-нибудь повздоришь в карточной игре.
Третий случай — самый лучший, коль морды разбивают,
Руки, уши, зубы, нос в воздухе летают⁸⁰.

В гротескном ключе интерпретируется и воздействие планет на жизнь человека, даются рекомендации в области поведения:

СОЕДИНЕНИЕ СОЛНЦА

Можешь позволить шутки с королями,
С теми, что в картах. Если ты с деньгами.

СОЕДИНЕНИЕ МЕРКУРИЯ

Пусто в кармапах, так не бегай в суд:
Мигом за шею к богу вознесут⁸¹.

(Перевод А. Щербакова)

Шутовской автор, имеющий «право говорить на непризнанных языках и злобно искажать языки признанные»⁸², широко пользуется в совицкальских стихотворных произведениях этим своим правом, искажая и выворачивая наизнанку язык социального регламен-



Гравюра из «Вечного календаря» Я. Жабчица, изображающая влияние планет на здоровье человека

та, науки, медицины, духовной дидактики и др. — как на содержательном, так и на формальном уровне.

Язык возвышенной поэзии, духовной лирики также не избегает в совизжальском стихотворстве участи стать исходным материалом для игры в снижение, как, например, сонет Сэмпа Шажицьского «О войне нашей, которую мы ведем с искусителем, мирской суетой и собственной плотью»⁸³:

В покое счастье, по удел земной
 Всего людского рода ежечасно
 Вести войну и с суетой напрасной,
 И с князем тьмы, злоумным сатапой...⁸⁴

(Перевод Ю. Корнеева)

Ему пародийно противостоит шутовское поучение Яца из Княи «Три главных врага на этом свете: мир, искуситель, плоть», построенное в духе простонародного хитроумия и изворотливости. Автор лукаво признает, что человек должен вести с этими врагами войну, но советует — в духе обратной логики — «пролезть там, где

нельзя перепрыгнуть», ловко обойти трудное требование (PFM, s. 160—161).

Совизжалские поэты играют в снижение с приемами высокой поэзии, применяя их, но обращая на снижение совершенно иным целям. Так, высокой одухотворенности сонета Сэмпна Шажиньского «О непрочности любви к вещам мира сего» с его приемами перепоса, служащими мерцанию смыслов⁸⁵ —

И не любить так тяжко, и любить

Ничтожная утеха...⁸⁶

иронически противостоит совизжалская фразка «О любви». Ее автор, отнюдь не сокрушающийся, подобно Сэмпну, о том, что «плоть слепая дух вводит в заблужденье», использует такой же enjambement, но не для игры нюансами смысла, как Сэмпн, а для просвечивания непристойного смысла сквозь пристойный:

И перестать бы — да не могу, а если б мог — не захотел бы
Писать...

(PFM, s. 191)

Показательными для этой эстетики переворачивания и искажения смыслов являются жанры перевертышей, раков, где текст может читаться как слева направо, так и наоборот, причем смысл его меняется на противоположный (PFM, s. 243—244), или жанр эхо, где последнее слово стиха как бы имитирует звучание предыдущего, контрастируя с ним по значению (PFM, s. 241—242). При этом прием комической смысловой инверсии, оставаясь излюбленным совизжалским приемом, может применяться и в других жанрах (PFM, s. 210—211).

Заключение

Тематическому разнообразию стихотворной лирики и сатиры польских совизжалов соответствует и многообразие используемых ими жанров: песня, тапец, падуан, погребальный плач, поэма, эниграмма (фразка), эпитафия, стихотворные фации, шуточные двустишия, пародии на сеймы, на деловую письменность, рецепты, календари-прогностики, псалмы, стихотворные диалоги, азбуки, юмористические генеалогии, этимологии, компендиумы и др.

В стихотворном наследии польских совизжалов представлено и богатство версификационных возможностей,

метрических, ритмических, ритмико-синтаксических фигур, разнообразие силлабических размеров стиха. Их поэтика не чужда барочной метафорике и богатства тропов, нарочитого смешения стиливых уровней и макаронизмов, популярных кощептов и приема контраста, что способствовало органичности вхождения мещанского стихотворного творчества в поэзию польского барокко, хотя и на «пизовом» уровне⁸⁷.

Изучение совизгальской поэзии показывает, что она была особым образом связана с основными идейными, эстетическими тенденциями своей эпохи, внося специфический топ в полифонию литературной жизни. Если мещанская лирика относится к барочной тенденции воспевания «мирских радостей», наслаждений земной жизни, оказываясь связующим звеном между куртуазной и пародной любовной лирикой, то сатирическая поэзия, обращаясь к общественному устройству, сознанию и морали, давая широкую картину социальной жизни Польши, представляла специфический аспект этой проблематики, исходила из концепции «плебейского гуманизма», зачастую воплощенного в абсурдно-комических формах «перевернутого мира».

Поэзию польского барокко во многом обогатило творчество поэтов плебейского происхождения, внесших в литературу свой идейный пафос, осуществлявших социальную критику в непривычном — по сравнению с литературой предшествующей эпохи — аспекте, по-новому обозначивших границы между допустимым и умалчиваемым в литературе, между эстетической и внеэстетической сферами, смело использовавших и преобразовывавших ренессансные и барочные каноны, выразивших в поэтическом слове неожиданный взгляд на мир, точку зрения «маленького человека» — мыслящего и чувствующего плебея. Но и сама реальность, представшая на страницах этой поэзии, была во многом новой, ибо изменению подвергся сам ракурс видения и описания мира, сама установка художественного сознания. В поэзию вошел новый персонаж, непривычный для нее герой, заговоривший своим ярким, подчас грубоватым языком; в нее вторглись новые реалии и проблемы — незамечаемый, как бы несуществующий мир обрел здесь свои параметры, а мир признанный и привычный был увиден новыми глазами, что по существу и является смыслом всякой поэзии.

ПОСЛЕСЛОВИЕ



Завершая историко-литературный анализ пародно-городского течения старопольской литературы, следует отметить, что он далек от той полноты, которой бесспорно заслуживает. С одной стороны, эта неизбежная неполнота обусловлена причинами субъективного характера, с другой — недостаточной изученностью как всего корпуса текстов, относящихся к этому культурному слою, так и общих философских и эстетических основ анализируемого творчества. В славистике в последнее время наблюдается определенная активизация изучения «низовой», «массовой» литературы, основанная на осознании ее ценности¹. Одним из проявлений этого сравнительно недавно начавшегося и далекого от завершения процесса и является настоящая монография, где была предпринята попытка сочетать задачи описания и интерпретации. Здесь были кратко отмечены некоторые элементы сходства соответствующих литературных течений в разных национальных культурах, однако этот большой и интересный вопрос нуждается в широком и углубленном типологическом изучении.

Всякое литературное произведение (или комплекс идейно-эстетически близких текстов) представляет собственное описание, интерпретацию и оценку мира, т. е. свою «картину мира». Ценность рассмотренного совизжальского литературного течения, на наш взгляд, связана прежде всего с тем, что им была сконструирована новая картина мира, не совпадающая с существовавшими ни в «высокой» литературе, ни в так называемом «шляхетском фольклоре», ни в народном творчестве, что способствовало не только усложнению литературного процесса, но и развитию культурного сознания, обогащению его проявлений, внутренних оппозиций.

Огромная потребность в этой новой картине мира подтвердилась последующим успехом совизжальской

литературы в старопольском обществе. Юлиан Тувим, неутомимый собиратель текстов «неофициальной литературы», понимавший ее ценность, писал: «Не Кохановских и Красицких читали в прошлом массы, но именно эти дешевые брошюры Янов из Киян и Выхилувки»².

Одновременно литературное произведение всегда является и миром в самом себе, построенным по определенным законам. И здесь польские совизжалы выступили создателями новой художественной концепции «мира панзпанку», где ломались стереотипы сознания, обнажались противоречия между языком и объектом описания, сложные отношения мира знаков и мира вещей³, где плебейский негативизм сочетался с игровым моментом. Вообще потребность в игре, по мнению И. Хейзинги, — факт, тесно связанный с культурой, глубоко осознанный и потому являющийся результатом некоего выбора. А шутовская позиция — в литературе или истории — неразрывно связана с протестом, бунтом, с несогласием на официальную действительность, а также может иметь значение защиты личности⁴. Все функции этой позиции мы обнаруживаем в творчестве польских «шутков-совизжалов», что сообщает ему дополнительную ценность — гуманистический смысл.

ПРИМЕЧАНИЯ



ВВЕДЕНИЕ

- ¹ В научной литературе встречаются различные наименования этого течения: плебейское, мещанское, демократическое, рыбалтовское (от *rybałt* — страстнолюбующий актер, музыкант, певчий в костеле; ср. итал. *gibaldo* — школяр, церковный певчий, каптор, бродяга; франц. *gibaud* — развратный, *giboter* — кутить), совизжальское (от *Sowizzał* — калка имени Эйленшпигель).
- ² *Погодин А. Л.* Лекции по истории польской литературы. Харьков, 1913, ч. I, с. 207.
- ³ Характеристику раннего периода развития старопольской литературы см.: История польской литературы. М., 1968, т. 1, с. 8—76; История всемирной литературы. М., 1984, т. 2, с. 399—407.
- ⁴ См., напр.: *Odrodzenie w Polsce. Materiały Sesji Naukowej PAN.* Warszawa, 1955, t. 1; *Studia renesansowe.* Wrocław, 1956, t. 1.
- ⁵ *Фрыч Моджевский А.* Речь перипатетика правдолюбца.— В кн.: Польские мыслители эпохи Возрождения. М., 1960, с. 120—123.
- ⁶ *Логман Ю. М.* О содержании и структуре понятия «художественная литература». — В кн.: Проблемы поэтики и истории литературы. Сарапск, 1973, с. 32; см. также: *Логман Ю. М., Успенский Б. А.* О семиотическом механизме культуры. — Труды по знаковым системам. Тарту, 1971, т. 5.
- ⁷ *Hauser A.* Philosophie der Kunstgeschichte. München, 1958.
- ⁸ Здесь и далее в тексте цитируется фундаментальный, подводящий итог исследованиям в области барокко соответствующий том академической «Истории польской литературы» — *Historia literatury polskiej.* / Pod red. K. Wyki. Warszawa, 1973, s. 104. Далее название тома «Barok» будет даваться сокращенно в тексте — В.; см. также: *Лунагов А. В.* История польской литературы. — Общественные науки за рубежом. Сер. 7, 1974, № 1. Литературоведение, с. 115—119.
- ⁹ *Le Goff J.* Les intellectuels au moyen âge. Paris, 1960, p. 3—4, 9—10.
- ¹⁰ *Odrodzenie i Reformacja w Polsce.* Warszawa, 1967, t. XII, s. 29.
- ¹¹ *Budzyk K., Budzykowa H.* Dwa nurty literatury mieszczańskiej XVII wieku w Polsce. Warszawa, 1951.
- ¹² *Problemy literatury staropolskiej.* Wrocław etc., 1973, s. 357.
- ¹³ *Spoleczeństwo staropolskie.* Warszawa, 1976, t. 1, s. 186, 188.
- ¹⁴ Тридентский собор 1545—1563 гг. принял постановления, направленные на укрепление католической церкви и усиление борьбы с иноверьцами, что послужило началом Контрреформации.
- ¹⁵ *Polska XVII wieku. Państwo. Spoleczeństwo. Kultura.* Warszawa, 1974, s. 351.

- ¹⁶ Jana Długosza Roczniki czyli Kroniki sławnego królestwa polskiego. Warszawa, 1961, ks. 1, s. 169.
- ¹⁷ Цит. по: *Schudt L.* Italienreisen im 17. u. 18. Jahrhundert. Wien, 1959, S. 135.
- ¹⁸ *Wisłocki W.* O wydawnictwie Liber diligentiarum krakowskiego fakultetu filozoficznego z lat 1487—1563. Pamiętnik Akademii Umiejętności w Krakowie. Kraków, 1887, t. VI.
- ¹⁹ См.: Polska XVII wieku. Państwo. Społeczeństwo. Kultura; *Заборовский Л. В.* Россия, Речь Посполитая и Швеция в середине XVII в. М., 1981.
- ²⁰ *Kot St.* Szkolnictwo parafialne w Małopolsce XVI—XVIII w. Lwów, 1912.
- ²¹ *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.
- ²² Идея движения вообще специфична для барокко, для его мировоззрения и искусства — см. *Панченко А. М.* Русская культура в капюн петровских реформ. Л., 1984, с. 184. Эта идея находит свое отражение и в совизжальской литературе: ее герои совершают свои постоянные «peregrinacii» в основном комического характера. Мотив страстивий сочетается здесь с образами маргинальных личностей, как, например, в «Нищенской трагедии» («Tragedja żebracza», середина XVI в.) и «Похождениях пищих» («Peregrynacja dziadowska», 1612). Это движение может изображаться как выпущенное — поневоле идут на войну персонажи рыбалтовских комедий, клирики в поисках лучшей жизни спускаются с насиженных мест, обездоленные съезжают на сеймы, однако их поиски не увенчиваются обретением искомого и тема бродяжничества, страстивия предстает как бы в «чистом» виде.
- ²³ *Гуревич А. Я.* Проблемы средневековой пародной культуры. М., 1981, с. 276—277.
- ²⁴ *Морозов А. А.* Новые аспекты изучения славянского барокко.— Русская литература, 1973, № 3, с. 11.
- ²⁵ *Морозов А. А.* Основные задачи изучения славянского барокко.— Советское славяноведение, 1971, № 4, с. 61.
- ²⁶ *Sorokin P.* Social and Cultural Dynamics. Boston, 1956.
- ²⁷ Хотя «долгое время не усматривали его глубоких связей с пародной культурой, не видели его пизового варианта».— *Софронова Л. А.* Поэтика славянского театра XVII—XVIII вв. М., 1981, с. 9.
- ²⁸ См., напр.: *Krzyżanowski J.* Barok na tle prądów romantycznych.— In: Od średniowiecza do baroku. Warszawa, 1938; *Tshizewski D.* Vergleichende Geschichte der slawischen Literaturen. Berlin, 1968, B. 1, S. 25—27, 132; *Angyal E.* Świat słowiańskiego baroku. Warszawa, 1972; *Чернов И. А.* Из лекций по теоретическому литературоведению. Барокко: литература и литературоведение. Тарту, 1976; *Софронова Л. А.* Некоторые проблемы польского барокко.— Советское славяноведение, 1974, № 1; она же. Об анализе литературных произведений эпохи барокко.— Советское славяноведение, 1975, № 3.
- ²⁹ *Badecki K.* Literatura mieszczańska w Polsce XVII w. Monografia bibliograficzna. Lwów, 1925. Общую библиографию см.: Bibliografia literatury polskiej. Nowy Korbut. Warszawa, 1963, t. 1, s. 272—277 (далее — Nowy Korbut).

- ³⁰ См., напр.: *Juszyński H.* Dykcjonarz poetów polskich. Kraków, 1820, t. 1, s. 442—443; *Chmielowski P.* Historia literatury polskiej. Warszawa, 1899, t. 2, s. 34, 37; *Tarnowski S.* Historia literatury polskiej. Kraków, 1903, t. 2, s. 47.
- ³¹ Polska komedia rybaltowska / Opr. K. Badecki. Lwów, 1931 (далее в тексте — PKR); Polska liryka mieszczańska / Opr. K. Badecki. Lwów, 1936 (далее в тексте — PLM); Polska fraszka mieszczańska. Minucje sowizzrzańskie / Opr. K. Badecki. Kraków, 1948 (далее в тексте — PFM); Polska satyra mieszczańska. Nowiny sowizzrzańskie / Opr. K. Badecki. Kraków, 1950 (далее в тексте — PSM).
- ³² *Brückner A.* Cechy literatury szlacheckiej i miejskiej wieku XVII.— In: Księga pamiątkowa ku czci B. Orzechowicza. Lwów, 1916; *он же.* Historia literatury polskiej w zarysie. Warszawa, 1908, t. 1, s. 70; *Budzyk K., Budzykowa H.* Dwa nurty literatury mieszczańskiej XVII w. w Polsce; *Budzyk K., Budzykowa H., Lewański J.* Literatura mieszczańska w Polsce od końca XVI do końca XVII w. Warszawa. 1954, t. 1, 2; *Grzeszczuk St.* Błazeńskie zwierciadło. Rzecz o humorystyce sowizzrzańskiej. Kraków, 1970.
- ³³ Pamiętnik Literacki, 1934, z. 1—2, s. 2.
- ³⁴ *Лотман Ю. М.* О содержании и структуре понятия «художественная литература», с. 31.
- ³⁵ *Krzyżanowski J.* Paralele. Studia z pogranicza literatury i folkloru. Warszawa, 1977.
- ³⁶ *Рогов А. И.* Проблемы славянского барокко.— В кн.: Славянское барокко. М., 1979, с. 9.
- ³⁷ *Grzeszczuk S.* Błazeńskie zwierciadło, s. 27. Ср. «мир навыворот» вагантов.— Поэзия вагантов / Подг. М. Л. Гаспаров. М., 1975, с. 316—348.
- ³⁸ См.: *Софронова Л. А.* Поэтика славянского театра..., с. 120.
- ³⁹ См.: Русская демократическая сатира XVII века / Подг. В. П. Адрианова-Перетц. М., 1977; *Лихачев Д. С., Панченко А. М.* «Смеховой мир» Древней Руси. М., 1976; *Лихачев Д. С., Панченко А. М., Понырко П. В.* Смех в Древней Руси. Л., 1984.
- ⁴⁰ См.: *Лихачев Д. С.* Древнерусский смех.— В кн.: Проблемы поэтики и истории литературы, с. 78—79; *он же.* Бунт «крошечного мира».— В кн.: Семиотика и художественное творчество. М., 1977, с. 256, 258.
- ⁴¹ См.: Structure of texts and semiotics of culture. The Hague — Paris, 1973, p. 11—12.
- ⁴² *Piccio R.* Models and patterns in the literary tradition of Medieval Orthodox Slavdom.— In: American contribution to the seventh ICS. Warszawa, 1973. Brown University, 1973, v. 2, p. 439—467.
- ⁴³ *Лотман Ю. М.* Гоголь и соотношение «смеховой культуры» с комическим и серьезным в русской национальной традиции.— В кн.: Семиотика. Матер. всесоюз. симп. по вторичн. моделир. системам. Тарту, 1974, I (5), с. 132; см. также: *Лотман Ю. М., Успенский Б. А.* Новые аспекты изучения культуры Древней Руси.— Вопросы литературы, 1977, № 3, с. 148—168.
- ⁴⁴ *Панченко А. М.* Русская культура в канун петровских реформ, с. 137.
- ⁴⁵ *Шеллинг Ф.* Философия искусства. М., 1966, с. 273—274.

- ⁴⁶ Морозов А. А. Гриммельсгаузен и его роман «Симплициссимус». — В кн.: *Гриммельсгаузен Г. Я. К. Симплициссимус*. Л., 1967, с. 588.
- ⁴⁷ См.: *Пыпин А. П.* Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских. СПб., 1857; *Веселовский А. Н.* Из истории романа и повести. СПб., 1886; *Соболевский А. И.* Западное влияние на литературу Московской Руси XV—XVII вв. СПб., 1899; *Панченко А. М.* Русская стихотворная культура XVII в. Л., 1973.
- ⁴⁸ См., напр.: *Луппов С. П.* Книга в России в XVII в. Л., 1970; *он же.* Польская литература в русских библиотеках и частных собраниях XVII — первой половины XVIII в. — В кн.: *Книга. Исследования и материалы*. М., 1977, сб. 34, с. 47—60; *Рогов А. И.* Польская книга на Руси. — В кн.: *Конференция по истории средневековой письменности и книги*. Ереван, 1977, с. 79—80; *Лыбынцев Ю. А.* Распространение польских произведений Яна Кохановского на фоне общей реценции польской книги и литературы в России XVII в. — *Советское славяноведение*, 1980, № 6, с. 74—78.
- ⁴⁹ *Николаев С. И.* Польская поэзия в русских библиотеках XVII — первой трети XVIII в. и ее читатели. — В кн.: *Русская литература XVIII — начала XIX в. в общественно-культурном контексте*. XVIII век. Л., 1983, сб. 14, с. 173—178; см. также: *он же.* «Небездельное безделье» В. Коховского в Польском приказе. — В кн.: *Источниковедение литературы Древней Руси*. Л., 1980, с. 251—258; *он же.* Старопольская проза в России в XVII—XVIII вв. — *Русская литература*, 1984, № 3, с. 241—245.
- ⁵⁰ См.: *Державина О. А.* Фацеции. Переводная повелла в русской литературе XVII в. М., 1962.
- ⁵¹ См.: Nowy Korbut, t. 1, s. 230.
- ⁵² См.: Сводный каталог русской книги XVIII в. 1725—1800. М., 1964, т. II, с. 457—459; *Malek E.* Staropolska proza narracyjna w procesie literackim Rosji wieku XVII i XVIII. Łódź, 1983.
- ⁵³ *Пыпин А. П., Спасович В. Д.* История славянских литератур. СПб., 1881, т. 2, с. 492—493; *Щепкин В. Н.* Конспект лекций по истории польской литературы. М., 1916, с. 41.
- ⁵⁴ *Разумовская Л. В., Стагеев Б. Ф.* Литература с конца XVI до середины XVIII в. — В кн.: *История польской литературы*, т. 1, с. 88—93; *Собронова Л. А.* Польский театр эпохи Просвещения и народная театральная культура. — *Советское славяноведение*, 1976, № 6; *она же.* Проблемы художественного примитива на польской сцене XVII—XVIII вв. — *Советское славяноведение*, 1983, № 3; *Липатов А. В.* Формирование польского романа и европейские литературы. М., 1977, с. 142—146; *он же.* Литературный облик польского барокко и проблемы изучения древнерусской литературы. — В кн.: *Славянское барокко*. М., 1979, с. 49—52, 80—82; *он же.* Дреспеславянские письменности и общеевропейский литературный процесс. — В кн.: *Барокко в славянских культурах*. М., 1982, с. 20; *Мочалова В. В.* «Похождения Мацека» Януариса Совизалиуса как произведение совязальной литературы. — *Советское славяноведение*, 1972, № 4; *она же.* Рыбалтовская комедия в истории польской драмы первой четверти XVII в. — *Советское славяноведение*, 1973, № 5; *она же.*

- Miejsce anonimowej prozy plebejskiej w rosyjsko-polskich związkach literackich.— In: Tradycja i współczesność. Warszawa, 1978; она же. Гротескно-фантастический жанр повни польских совижжалов.— В кн.: Славянское барокко, с. 231—263; она же. «Низовое» барокко в Польше. Драматургия и поэзия.— В кн.: Барокко в славянских культурах, с. 102—169.
- ⁵⁵ Анонимная мещанская поэзия / Сост. Б. Ф. Стахеев.— В кн.: Европейские поэты Возрождения. М., 1974, с. 407—410; Анонимная и «совижжальская» поэзия.— В кн.: Польская поэзия XVII века / Сост. А. М. Папченко / Предисл. Б. Ф. Стахеев. Л., 1977, с. 153—182.
- ⁵⁶ Лихачев Д. С., Папченко А. М., Понырко И. В. Смех в Древней Руси, с. 204.

РЫБАЛТОВСКАЯ КОМЕДИЯ

- ¹ См.: История всемирной литературы. М., 1984, т. 2, с. 568.
- ² Аристотель. Поэтика.— В кн.: Аристотель и античная литература. М., 1978, с. 117—119.
- ³ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972, с. 178.
- ⁴ См.: Фрейденберг О. М. О древней комедии.— В кн.: Миф и литература древности. М., 1978, с. 283. Как отмечает в своем комментарии к этой главе Н. В. Брагинская, круг явлений, именуемых О. М. Фрейденберг «пародией», определялся М. М. Бахтиным как «народная смеховая культура».— См. там же, с. 562.
- ⁵ Там же, с. 285, 297, 295, 299.
- ⁶ См.: Nowy Korbut. Warszawa, 1963, t. 1, s. 204.
- ⁷ См.: Jakobson R. Medieval Mock Mystery.— In: Studia Philologica et Litteraria in Honorem L. Spitzer. Bern, 1958, p. 245—265.
- ⁸ Lewański J. Dramaty staropolskie. Warszawa, 1959, t. 1, s. 21.
- ⁹ История всемирной литературы, т. 2, с. 586.
- ¹⁰ Веселовский А. Н. Избранные статьи. Л., 1939, с. 44.
- ¹¹ Полевой П. Н. Исторические очерки средневековой драмы. СПб., 1865, с. 51—52.
- ¹² Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле. М., 1965, с. 83—112.
- ¹³ См.: Пропп В. Я. Ритуальный смех в фольклоре.— Уч. зап. ЛГУ, 1939, № 46 (здесь же приведена библиография работ по теме).
- ¹⁴ См.: Фрейденберг О. М. Въезд в Иерусалим на осле.— В кн.: Миф и литература древности, с. 491—531.
- ¹⁵ См.: Михайлов А. Д. Средневековый французский фарс.— В кн.: Средневековые французские фарсы. М., 1981, с. 7—32.
- ¹⁶ Спустя столетия Жан-Поль отнес к явлениям, воплотившим «ничтожащую, или бесконечную идею юмора», «юмористические празднества дураков, какие бывали в Средние века, — вольно перепутывая концы и начала, они на этом внутреннем маскараде духа безо всякого нечистого умысла меняли местами светское и духовное, все сословия, и состояния, — свобода и равенство радости. Но для такого жизненного юмора не столько вкус наш слишком утончен, сколько душа дурна».— Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. Вступ. ст., пер. и коммент. Ал. В. Михайлова. М., 1981, с. 155.

- ¹⁷ См., напр.: *Иванов В. В.* К семиотической теории карнавала как инверсии двоичных противопоставлений.— Труды по знаковым системам. Тарту, 1977, вып. VIII, с. 45—64.
- ¹⁸ *Джиселегов А. К., Бояджиев Г. Н.* История западноевропейского театра. М.; Л., 1941, с. 84.
- ¹⁹ См., напр.: *Рыбаков Б. А.* Язычество древних славян. М., 1981; *Афанасьев А. П.* Древо жизни. М., 1982, с. 425—446.
- ²⁰ См.: *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле, с. 86; *Historia kultury średniowiecznej w Polsce.* Warszawa, 1963, t. 1, s. 57, 59.
- ²¹ Языческий праздник, связанный со встречей весны, отмечаемый на 7-й неделе после Пасхи, известен и другим славянским народам. Так, у русских это зеленая неделя, или русальная.
- ²² Языческая игра на Зеленые святки, позднее — «собутка».
- ²³ *Jana Długosza Roczniki czyli Kroniki...* Warszawa, 1961, ks. 1, s. 166—167.
- ²⁴ См.: *Веселовский А. П.* Историческая поэтика. М., 1940.
- ²⁵ См., напр.: Мифы народов мира. М., 1982, т. 2, с. 29, 122, 390.
- ²⁶ Там же, с. 215—217.
- ²⁷ Там же, с. 122.
- ²⁸ Мясоед, т. е. время, когда христианам можно было употреблять мясную пищу, длился от Рождества до мясопуста, продолжавшегося несколько дней до начала поста перед Пасхой. Ср. отражение этого праздника в картине Брейгеля Старшего «Бой Поста с Карнавалом» (1559).
- ²⁹ *Carni(s) privium* — мясоед, его последние дни. Ср. также: *avello, velli* — отнимать, разлучать. Возможно и иное понимание названия «карнавал» как происходящего от культовой повозки — корабля на колесах (лат. *carra-navalis*) или от восклицания «да здравствует плоть!» (*carne-vale!*) — См. Мифы народов мира. М., 1980, т. 1, с. 624.
- ³⁰ Цит. по: *Lewański J.* Dramaty staropolskie, t. 1, s. 169.
- ³¹ См.: *Gloger Z.* Encyklopedia staropolska. Warszawa, 1902, t. 3, s. 15.
- ³² Цит. по: *Lewański J.* Dramaty staropolskie, t. 1, s. 170—171.
- ³³ Оpubл. там же, с. 593—623.
- ³⁴ Хотя этот персонаж и является немцем-протестантом и комедия в целом имеет антилютеранский пафос, тем не менее столкновение героев в сущности носит характер борьбы христианства с язычеством.
- ³⁵ Здесь и далее в тех случаях, когда не указан переводчик, цитаты приводятся в переводе автора работы.
- ³⁶ *Budzyk K.* Z dziejów Renesansu w Polsce Wrocław, 1953, s. 60; *idem.* Trzy kręgi komedii sowizralskiej.— In: *Studia z zakresu nauk pomocniczych w historii literatury polskiej.* Wrocław, 1956, t. 2, s. 271—314.
- ³⁷ *Grzeszczuk St.* Błażeńskie zwierciadło, Kraków, 1970, s. 279.
- ³⁸ В названии этой комедии — непереводимая игра слов, основанная на многозначности слова *pospolity* — общий, всеобщий и обыкновенный; таким образом, *niepospolite ruszenie* — и невсеобщее и необычное.
- ³⁹ *Lewański J.* Dramaty staropolskie, t. 1, s. 55—56.
- ⁴⁰ *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 466.
- ⁴¹ *Krejčí K.* Heroikomika v basnictví Slovanů. Praha, 1964, s. 169.

- ⁴² *Juszyński H.* Dykcjonarz poetów polskich. Kraków, 1820, t. 1, s. 462.
- ⁴³ *Budzyk K.* Szkice i materiały do dziejów literatury staropolskiej. Warszawa, 1955, s. 261. Особенно важен мотив покупки, а не наследственного получения вооружения доспехов.— *Mayer J.* Jantaszek z wojny moskiewskiej. Katowice, 1972.
- ⁴⁴ Автор считает своим приятным долгом сердечно поблагодарить Александра Анатольевича Илюшина за стихотворный перевод цитат, любезно сделанный им специально для этой книги.
- ⁴⁵ *Grzeszczuk St.* Blazeńskie zwierciadło, s. 159.
- ⁴⁶ *Grzeszczuk St.* Nobilitacja Albertusa Wrocław etc., 1971, s. 156.
- ⁴⁷ Pamiętnik Literacki, 1952, z. 3—4, s. 814—866; Pamiętnik Literacki, 1954, z. 1, s. 183—194.
- ⁴⁸ Pamiętnik Literacki, 1965, z. 3, s. 17—82.
- ⁴⁹ *Grzeszczuk St.* Nobilitacja Albertusa, s. 59.
- ⁵⁰ *Brahmer M.* Niektóre perspektywy porównawczych studiów.— *Przegląd Humanistyczny*, 1961, N 5.
- ⁵¹ *Baxman M. M.* Вопросы литературы и эстетики, с. 479.
- ⁵² *Jakobson R.* Co je poezje? — In: *Slovesné umění a umělecké slovo*. Praha, 1969, s. 24.
- ⁵³ *Jakobson R.* Dopis Romana Jakobsona J. Voskocovi a J. Weřichovi o poetice a sémantice švandy.— In: *Slovesné umění a umělecké slovo*, s. 300.
- ⁵⁴ Ср. мотив убийства курицы с соответствующим мотивом в польской «Гусиной войне».
- ⁵⁵ Сборник Кириши Данилова. М., 1977, с. 9, 141, 142.
- ⁵⁶ См.: *Krzyżanowski J.* Mądrej głowie dość dwie słowie. Pięć sturletniej przysłów polskich. Warszawa, 1975, t. 1, s. 33—34.
- ⁵⁷ Pamiętnik Literacki, 1967, z. 2, s. 363—385; *Grzeszczuk St.* Kariera Albertusa.— In: *Między dawnymi a nowymi laty... Studia folklorystyczne*. Wrocław, 1970, s. 23—43.
- ⁵⁸ *Budzyk K.* Z dziejów Renesansu w Polsce, s. 103.
- ⁵⁹ Впрочем, Ю. Леваньский предполагает, что издаваемые тексты рыбалтовских комедий являются последующей фиксацией театральных постановок, специально переработанной для книжного издания.— *Z dziejów Renesansu w Polsce*, s. 106; *Lewański J.* Teatry rodzime — scena komediantów sowizzralskich.— In: *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*. Warszawa, 1981, s. 360—388.
- ⁶⁰ Вообще для сатирического изображения войны в сниженном виде у рыбалтов используются два постоянных элемента: палка — вооружение «доблестного воина» и курица (гусь) — тот подлинный враг, с которым сражается этот воинок. Возможно, в заглавии иронически обыгрывается и намек на так называемую «курицую войну», первое ополчение шляхты против Зыгмунта Старого в 1537 г., во время которого у окрестных крестьян были съедены все куры.
- ⁶¹ *Lewański J.* Dramaty staropolskie, s. 246.
- ⁶² *Mayer J.* Jantaszek z wojny moskiewskiej, s. 69. См. также: *Мочалова В. В.* Неизвестный памятник старопольской литературы.— *Советское славяноведение*, 1974, № 6.
- ⁶³ См. анализ комедии в: *Arystofanes. Materiały z sesji Komitetu Nauk. o Kulturze Antycznej PAN*. Wrocław, 1957.
- ⁶⁴ *Grzeszczuk St.* Nobilitacja Albertusa, s. 126.
- ⁶⁵ *Krzyżanowski J.* Historia literatury polskiej. Warszawa, 1964, s. 239.

- ³⁶ *Grzeszczuk St. Nobilitacja Albertusa*, s. 179, 180.
- ⁶⁷ Этот значимый псевдоним — нечто вроде: Небывальский де Недоспрос — по-видимому, восходит к той же фольклорной традиции негативной опомастики и топонимии, что и некрасовские топонимы из поэмы «Кому на Руси жить хорошо». В данном диалоге есть и другие имена, образованные по тому же принципу: Невскуральский (Недостальский), Недостальский (Сожаленский) — PKR, s. 86.
- ⁶⁸ Третий, объявленный на титульном листе первого издания — «Беседа Тышаделя с Нетшпелем о хорошей женитьбе» — не сохранился.
- ⁶⁹ *Потебня А. А. Эстетика и поэтика*. М., 1976, с. 377—378.
- ⁷⁰ Ср.: «Боже, иже вечную распрю меж клириком и мужиком посеял и всех мужиков господскими холопами соделал, подаждь пам, молим тебя... о смертности их вечно веселиться». — Всепняпейшая литургия (перевод Б. И. Ярхо). — В кн.: *Поэзия вагантов*. М., 1975, с. 348.
- ⁷¹ *Le Goff J. Les intellectuelles au moyen âge*. Paris, 1960.
- ⁷² *Fascje polskie z r. 1624* / Wyd. A. Brückner. Kraków, 1903, s. 122.
- ⁷³ *Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства*. М., 1971, с. 464—465.
- ⁷⁴ *Grzeszczuk St. Nobilitacja Albertusa*, s. 50.
- ⁷⁵ Вероятно, здесь имеется в виду рокош М. Зебжидовского против Зыгмунта III Вазы, собравшийся в том же 1606 г., когда вышел «Синод», и разгромленный год спустя.
- ⁷⁶ *Grzeszczuk St. Błażeńskie zwierciadło*, s. 63.
- ⁷⁷ См.: *Nowy Korbut*, t. 1, s. 201—202. В XVI в. диалог был переведен на русский язык. См.: *Дмитриева Р. П. Русский перевод польского сочинения «Разговор Магистра Поликарпа со Смертью»*. — В кн.: ТОДРЛ, т. XIX. М.—Л., 1963, с. 303—331.
- ⁷⁸ *Зарубежная литература средних веков*. М., 1975, с. 353—354.
- ⁷⁹ *Тит Макций Плавт. Избранные комедии*. М., 1966, с. 43—44.
- ⁸⁰ *Лысенко Е. Предисловие к кн.: Ф. де Рохас. Селестина*. М., 1959, с. 10—11.
- ⁸¹ *Ф. де Рохас. Селестина*, с. 223.
- ⁸² *Смирнов А. А. Уильям Шекспир*. — В кн.: *Шекспир У. Полн. собр. соч.* М., 1957, т. 1, с. 55; *он же. «Буря»*. — В кн.: *Шекспир У. Полн. собр. соч.*, т. 8, с. 543.
- ⁸³ *Шекспир У. Буря*. — Там же, с. 192.
- ⁸⁴ Там же, с. 150.
- ⁸⁵ *Michałowska T. Staropolska teoria genologiczna*. Wrocław etc., 1974, s. 111.
- ⁸⁶ *Lewański J. Dramaty staropolskie*, t. 1, s. 55.
- ⁸⁷ *Krzyżanowski J. W wieku Reja i Stańczyka*. Warszawa, 1958, s. 192.
- ⁸⁸ *Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства*, с. 24.
- ⁸⁹ *Budzyk K. Z dziejów Renesansu w Polsce*, s. 119.
- ⁹⁰ 1622 годом датируется единственное дошедшее до нас издание, хотя из названия следует, что существовало и более раннее.
- ⁹¹ См.: *Polska proza wczesnego Renesansu* / Opr. J. Krzyżanowski. Warszawa, 1954, s. 87.
- ⁹² См.: *Wójcicki K. W. Klechdy, starożytne podania i powieści ludu Polskiego i Rusi*. Warszawa, 1972, s. 66—68.

- ⁹³ *Grzeszczuk St.* Nazewnictwo sowizrzalskie. Kraków, 1966.
- ⁹⁴ См.: *Аникст А. А.* Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. М., 1967, с. 129.
- ⁹⁵ Этот мотив, вошедший в поговорку, встречается в совизжальской литературе не однажды: он есть и во «Встрече Яппаса с Грегориасом» (PKR, s. 87), его использует не чуждый совизжальским концептам Ян Юрковский в «Трагедии о польском Сциллурусе» (*Tragedia o polskim Scylurusi*. Wrocław, 1958, s. 80). Эта известная в Польше XVI—XVII вв. поговорка о «смешной страхе, жители которой занимаются бессмысленной деятельностью», связана с широким кругом мотивов и сюжетов комически-утопического характера, описывающих перевернутый «повый свет» плебейского гротеска.— См.: *Krzyżanowski J.* *Mądrej głowie dość dwie słowie*, t. 2, s. 47—52.
- ⁹⁶ *Grzeszczuk St.* Nobilitacja antybohatera.— In: *W świecie pieśni i bajki. Studia folklorystyczne*. Wrocław etc., 1969, s. 112.
- ⁹⁷ См.: *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле, с. 499—503.
- ⁹⁸ *Lewański J.* Losy komedii humanistycznej w Polsce.— In: *Literatura staropolska i jej związki europejskie*. Wrocław etc., 1973, s. 201.
- ⁹⁹ *Fascycie polskie z roku 1624*, s. 27.
- ¹⁰⁰ См.: *Иванов В. В.* Из заметок о строении и функциях карнавального образа.— В кн.: *Проблемы поэтики и истории литературы*. Саранск, 1973, с. 37—53.
- ¹⁰¹ *Lewański J.* *Dramaty staropolskie*, t. 1, s. 59.
- ¹⁰² *Ibid.*, s. 54.
- ¹⁰³ *Софронова Л. А.* Некоторые черты художественной природы польского и русского театров XVII—XVIII вв.— В кн.: *Славянское барокко*. М., 1979, с. 217.
- ¹⁰⁴ См.: *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики, с. 114—123.
- ¹⁰⁵ Там же, с. 123.
- ¹⁰⁶ *Гете И. В.* Об искусстве. Л.; М., 1936, с. 330.
- ¹⁰⁷ *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики, с. 215.

ПРОЗАИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ

- ¹ *Nowy Korbut*. Warszawa, 1963, t. 1, s. 304.
- ² *Historyja Aleksandra Wielkiego*.— In: *Proza polska wczesnego Renesansu*. Warszawa, 1954, s. 59—60.
- ³ *Ibid.*, s. 60.
- ⁴ *Piekarski K.* *Fragmenty czterech nieznanых wydań «Marcholta»*. Kraków, 1935.
- ⁵ Хотя перевод «Истории Александра» опережает перевод «Мархолта» на 11 лет, последний был издан на три десятилетия раньше, став одной из первых печатных книг на польском языке.
- ⁶ *Proza polska wczesnego Renesansu*, s. 85—86.
- ⁷ 1526, 1529, 1535, 1540, 1553 (три последние даты предположительные, ибо ни одно старопечатное издание не сохранилось полностью. *Nowy Korbut*, t. 2, s. 400.
- ⁸ *Budzyk K.* «Marcholt» Jana z Koszyczek.— In: *Ze studiów nad literaturą staropolską*. Wrocław, 1957, s. 96.
- ⁹ См.: *Веселовский А. Н.* Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине. СПб., 1872.

- ¹⁰ История всемирной литературы. М., 1983, т. 1, с. 290—291.
- ¹¹ Rozmowy, które miał król Salomon... z Marcholtem...— In: Proza polska wczesnego Renesansu, s. 87.
- ¹² Ibid., s. 88. Ср. шуточную генеалогию Паптаргюэля в 1-й гл. II книги романа Рабле:
- ¹³ Ibid., s. 119.
- ¹⁴ Ibid., s. 118.
- ¹⁵ Панченко А. М. Литература «переходного века».— В кн.: История русской литературы. Л., 1982, т. 1, с. 363, 361.
- ¹⁶ Krzyżanowski J. Wstęp do: Proza polska wczesnego Renesansu, s. 13.
- ¹⁷ Nowy Korbut, t. 1, s. 303.
- ¹⁸ Самое раннее из сохранившихся изданий — Страсбург, 1515. Факсимильное издание — Лейпциг, 1911.
- ¹⁹ Lappenberg J. M. Dr Thomas Murners Ulenspiegel. Leipzig, 1854, S. 295.
- ²⁰ Всего обнаружено 54 польских издания. См. их подробное описание и историю изучения в кн.: Miśkowiak J. Ze studiów nad «Sowizdrzałem» w Polsce. Poznań, 1938.
- ²¹ См. обзор полемики по этому вопросу: Miśkowiak J. Ze studiów nad «Sowizdrzałem», s. 4.
- ²² Воспроизведены К. Бадецким в кн.: Badecki K. Literatura mieszczańska. Monografia bibliograficzna. Lwów, 1925, s. 501.
- ²³ Badecki K. Literatura mieszczańska, s. 360.
- ²⁴ San Marte (A. Schulz). Gross-Polens Nationalsagen, -Märchen und Legenden und Lokalsagen des Grossherzogthums Posen. Bromberg, 1842, s. 197—217; Brückner A. Powieści ludowe. Biblioteka Warszawska, 1900, t. IV.
- ²⁵ Maciejowski W. A. Sowizrzał i Twardowski. Biblioteka Warszawska, 1841, t. III, s. 1—19. Мацевский склонен полагать, что в XIV в. в полабских славянских землях существовало историческое лицо — Совизжал, прославившийся своим чувством юмора. Поскольку собранные и записанные анекдоты о нем близки к анекдотам о папе Твардовском, исследователь делает вывод, что и этот его предшественник был поляком. См. также: Maciejowski W. A. Piśmiennictwo polskie. Warszawa, 1852, t. I, II; *idem*. Polska. Petersburg; Warszawa, 1842, t. IV; Бегунов Ю. К. Сказания о чернокожнике Твардовском в Польше, на Украине и в России и повонайденная «История о папе Твардовском».— Советское славяноведение, 1983, № 1, с. 78—90.
- ²⁶ San Marte. Gross-Polens Nationalsagen..., s. 202—203; Brückner A. Powieści ludowe, s. 212—235.
- ²⁷ Krzyżanowski J. Romans polski wieku XVI. Lublin, 1934; wyd. 2 — Warszawa, 1962, s. 170—177.
- ²⁸ Считается, что их было три: Миśковьяк указывает, кроме упомянутого первого, издание, условно датируемое 1547 г. (s. I) и концом 1561 (s. I) — Ze studiów..., s. 34—35; Кшижановский — 1530, 1548 и 1562 — Romans polski wieku XVI, s. 175.
- ²⁹ Найденные фрагменты опубликованы: 1-е изд.— Piekarski K. Drobiazgi bibliograficzne. Kraków, 1924, 3-е — Miśkowiak J. Ze studiów nad «Sowizdrzałem», s. 104—111.
- ³⁰ Badecki K. Literatura mieszczańska, s. 347—360.
- ³¹ Miśkowiak J. Ze studiów nad «Sowizdrzałem», s. 41.

- ³² *Rudnicka J.* Bibliografia powieści polskiej 1601—1800. Wrocław etc., 1964, s. 268—270.
- ³³ *Krzyżanowski J.* Z dziejów Sowizrzala w Polsce.— In: I. Chrzanowskiemu uczniowie lubliniacy. Lublin, 1926, s. 92.
- ³⁴ *Miśkowiak J.* Ze studiów nad «Sowizdrzałem», s. 52.
- ³⁵ *Maciejowski W. M.* Sowizrzal i Twardowski, s. 1—19.
- ³⁶ *Budzyk K.* Sowizrzal polski XVII w.— In: Z dziejów Renesansu w Polsce. Wrocław, 1953, s. 180—196.
- ³⁷ *Rudnicka J.* Bibliografia powieści polskiej, s. 268—270.
- ³⁸ *Maciejewski W. M.* Piśmiennictwo polskie. Warszawa, 1852, t. III, s. 172—173.
- ³⁹ *Badecki K.* Literatura mieszczańska, s. 357.
- ⁴⁰ *Tomanek L.* Tajemnice Biblioteki Bodleyańskiej.— Kurier Lit.-Nauk., 1934, N 36.
- ⁴¹ *Miśkowiak J.* Ze studiów nad «Sowizdrzałem», s. 37, N 4.
- ⁴² *Rudnicka J.* Bibliografia powieści polskiej, s. 268, N 735.
- ⁴³ Bodleian Library. Oxford. Lib. Polon. c. 80.
- ⁴⁴ Пользуясь случаем, сердечно благодарю за эту возможность сотрудника отдела редких книг и рукописей ГБЛ к.и.н. Юрия Андреевича Лабынцева.
- ⁴⁵ МК шифр IV — польск. инв. IX — 9463 8°.
- ⁴⁶ См.: *Miśkowiak J.* Ze studiów nad «Sowizdrzałem», s. 81.
- ⁴⁷ Приношу глубокую благодарность за любезное изготовление и предоставление мне этой фотоконии сотрудницам Оксфордской библиотеки, Э. и А. Файфхилл.
- ⁴⁸ *Badecki K.* Literatura mieszczańska, s. 347.
- ⁴⁹ *Gere H. B.* Об искусстве. М., 1975, с. 591.
- ⁵⁰ *Grzeszczuk St.* Blazeńskie zwierciadło. Kraków, 1970, s. 35.
- ⁵¹ *Krzyżanowski J.* Romans polski wieku XVI, s. 169.
- ⁵² Przestrzeń i literatura. Z dziejów Form Artystycznych w Literaturze polskiej. Wrocław etc., 1978, s. 157.
- ⁵³ «Frantová práva». Text prvotisku norimberského z r. 1518 / Vyd. C. Zibr. Praha, 1904; см. также: Frantové a grobiáni. Z mravokárných satir v Čechách 16 v. / Připr. a uv. J. Kolár. Praha, 1959. Польские ученые обсуждали вопрос, считать ли франтов особым обществом, цехом, или отождествлять их с совизжалами. См.: *Badecki K.* Wstęp do: Pisma Jana Dzwonowskiego / Wyd. K. Badecki. Kraków, 1910, s. 9.
- ⁵⁴ Так же, а равно, таким же образом (лат.). Это начинающее каждый параграф слово служит стилизации юридического языка.
- ⁵⁵ Frantowe prawa / Opr. J. Magnuszewski. Warszawa, 1968, s. 13—14.
- ⁵⁶ Ibid., s. 11.
- ⁵⁷ *Budny B.* Krótkich powieści, które zową Apoftegmata księgi IV. Wilno, 1599. Существует и русский перевод этого памятника: Апофтегмата, то есть кратких витиеватых и правоучительных речей книги три. СПб., 1745; Prażonka albo Nawara. Kraków, 1615; Apendix albo zawieszenie wyznania. Kraków, 1615.
- ⁵⁸ Facesje polskie z roku 1624. См.: Nowy Korbut, t. 1, s. 230—231.
- ⁵⁹ *Grzeszczuk St.* Blazeńskie zwierciadło, s. 265.
- ⁶⁰ *Пуришев Б. И.* Свообразие немецкого Возрождения.— В кн.: Литература эпохи Возрождения. М., 1967, с. 241.
- ⁶¹ См.: Nowy Korbut, t. 1, s. 271.
- ⁶² Здесь обыгрывается рифма «читатель — ркатель».

- ⁶³ Nowy Korbut, t. 1, s. 277—278. Современное издание см.: *Rombowski A.* Ludycje wiesne. Zabytek literatury ludowej z poł. XVI w. Wrocław, 1953.
- ⁶⁴ Pamiętnik Literacki, 1954, N 1, s. 156—170.
- ⁶⁵ *Krzyżanowski J.* Mądrzej głowie dość dwie słowie. Warszawa, 1975, t. 1, s. 64.
- ⁶⁶ См.: Akta Rzeczypospolitej Babińskiej / Wyd. St. Windakiewicz. — Archiwum do Dziejów Literatury i Oświaty w Polsce. Kraków, 1895, t. VIII.
- ⁶⁷ Literatura staropolska i jej związki europejskie. Wrocław, 1973, s. 293—307.
- ⁶⁸ Przegląd Humanistyczny, 1972, N 3, s. 6.
- ⁶⁹ *Веселовский А. И.* Избранные статьи. Л., 1939, с. 73—74.
- ⁷⁰ Цит. по: *Лухачев Д. С., Панченко А. М., Понырко Н. В.* Смех в Древней Руси. Л., 1984, с. 265.
- ⁷¹ *Лухачев Д. С., Панченко А. М.* «Смеховой мир» Древней Руси. М., 1976, с. 61.
- ⁷² Ze studiów nad literaturą staropolską. *Studia Staropolskie.* Wrocław, 1957, t. V, s. 365.
- ⁷³ *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. Л., 1935, с. 17.
- ⁷⁴ *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле. М., 1965, с. 302.
- ⁷⁵ Русская демократическая сатира XVII в. М., 1977, с. 151.
- ⁷⁶ См.: Nowy Korbut, t. 1, s. 271.
- ⁷⁷ *Krzyżanowski J.* Paralele. Warszawa, 1977, s. 161—168, 339—370.
- ⁷⁸ См. подробнее о мотиве путешествия, в частности, и в совизжальском творчестве: *Przestrzeń i literatura*, s. 125—158.
- ⁷⁹ По А. Шлегелю, «комический идеал состоит в полной гармонии и соответствии высшей природы с животной, выступающей здесь в качестве господствующего принципа». — Цит. по: *Литературная теория немецкого романтизма.* Л., 1934, с. 234.
- ⁸⁰ Европейские поэты Возрождения. М., 1974, с. 232—234.
- ⁸¹ Польская поэзия XVII в. Л., 1977, с. 168.
- ⁸² *Podworzecki J.* Wróżki. Kraków, 1589, s. 24. — Цит. по: *Krzyżanowski J.* Mądrzej głowie dość dwie słowie, t. 1, s. 265.
- ⁸³ *Grzeszczuk St.* Nazownictwo sowirzalskie. Kraków, 1966, s. 21.
- ⁸⁴ *Вийон Ф.* Баллада истин паизнапкы. — В кн.: *Франсуа Вийон.* Стихи. М., 1963, с. 173.
- ⁸⁵ *Богатырев П. Г.* Вопросы теории народного искусства. М., 1971, с. 454—495.
- ⁸⁶ Там же, с. 461.
- ⁸⁷ Св. Валептин — властитель падучей, патрон эпилептиков. См. об этих поговорках и о возможной коптаминации святого с дьяволом: *Krzyżanowski J.* Mądrzej głowie dość dwie słowie, t. 3, s. 151—153.
- ⁸⁸ *Facacje polskie z roku 1624*, s. 32.
- ⁸⁹ *Przegląd Humanistyczny*, 1930, z. 1—2, s. 181; *Ruch Literacki*, 1961, N 1, s. 30—32.
- ⁹⁰ *Przestrzeń i literatura*, s. 156.
- ⁹¹ *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 464.
- ⁹² Эта литература в XVII в. довольно богата. Ср., напр., «*Złote jarzmo małżeńskie*», «*Zona wyćwiczona*».

- ⁹³ Estetyka — poetyka — literatura. Wrocław etc., 1973, s. 109. Вопрос о подлинности цитат здесь второстепенен, так как важна ссылка на авторитет и включение «чужого» текста. Ср.: Блаженному Августину приписываются слова: У женщины один дьявол в сердце, другой — в теле. — PSM, s. 189.
- ⁹⁴ Ср. у Себастьяна Бранта в «Корабле дураков» гл. «О жепящихся ради денег». — *Brant S. Das Narrenschiff*. Berlin, 1958, S. 117.
- ⁹⁵ Ср. в «Мархолте»: Соломон предлагает понимать *mulier* (женщина) как *mollis aer* (нежный ветер), а Мархолт — как *mollis ergo* (нежный грех).
- ⁹⁶ *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967, с. 139.
- ⁹⁷ См.: *Мочалова В. В.* Гротескно-фантастический жанр повипольских совизжалов. — В кн.: *Славянское барокко*. М., 1979, с. 231—263.
- ⁹⁸ *Морозов А. А.* Гриммельсгаузен и его роман «Симплициссимус». — В кн.: *Гриммельсгаузен Г. Я. К. Симплициссимус*. Л., 1967, с. 516.
- ⁹⁹ *Чернов И. А.* Из лекций по теоретическому литературоведению. Барокко: литература и литературоведение. Тарту, 1976, с. 158.
- ¹⁰⁰ Название дано К. Эстрайхером, так как сохранившийся экземпляр сборника не имеет титульного листа. См.: *Estreicher K. Bibliografia*, t. XXIV, s. 248; PSM, s. 299—320.
- ¹⁰¹ *Górnicki Ł. Dworzanin polski / Opr. R. Pollak*. Wrocław, 1954, s. 218.
- ¹⁰² *Ibid.*, s. 220—221.
- ¹⁰³ *Taszycki W. Wybór tekstów staropolskich XVI—XVII-w.* Warszawa, 1969, s. 130.
- ¹⁰⁴ *Müller-Fraureuth G. Die deutschen Lügendichtungen*. Halle, 1965.
- ¹⁰⁵ *Лихачев Д. С.* Человек в литературе Древней Руси. М., 1970, с. 115; см. также с. 114 о художественном вымысле.
- ¹⁰⁶ *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. М., 1972, с. 48.
- ¹⁰⁷ См.: *Вести-куранты. 1600—1639*. М., 1972.
- ¹⁰⁸ См.: *Сапунов Б. В.* Из истории международных культурных связей Руси в XVII в. («Вести-Куранты»). — В кн.: *Культурное наследие Древней Руси*. М., 1976, с. 200—205.
- ¹⁰⁹ *Адрианова-Перетц В. П.* Юмористические куранты. — Уч. Зап. Леп. Гос. пед. Ин-та им. А. И. Герцена, т. 67. Л., 1948, с. 48—56.
- ¹¹⁰ *Polonistyka*, 1966, N 4, s. 121.
- ¹¹¹ *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле, с. 375.
- ¹¹² *Ze studiów nad literaturą staropolską*, s. 367.
- ¹¹³ См.: *Адрианова-Перетц В. П.* Историко-литературный и реальный комментарий. — В кн.: *Русская демократическая сатира XVII в.*, с. 186; *Панченко А. М.* Материалы по древнерусской поэзии. IV. (Стихотворная параллель к «Сказанию...»). — ТОДРЛ, 1976, т. 30, с. 318—323; *он же.* Литература «переходного века», с. 362—363.
- ¹¹⁴ *Панченко А. М.* Русская культура в капюи петровских реформ. Л., 1984, с. 137—141.

- ¹¹⁵ *Лихачев Д. С., Панченко А. М.* «Смеховой мир» Древней Руси, с. 23.
- ¹¹⁶ Русская демократическая сатира XVII века, с. 32.
- ¹¹⁷ Печеные голубки не падают в губки. Русский аналог: хочешь есть калачи — не сиди на печи.
- ¹¹⁸ *Krzyżanowski J.* *Madrej głowie dość dwie słowie*, t. 1, s. 264—269.
- ¹¹⁹ Цит. по: *Лихачев Д. С., Панченко А. М., Поньрко Н. В.* Смех в Древней Руси, с. 261.
- ¹²⁰ Там же, с. 263.
- ¹²¹ Так, например, польский автор указывает, что Новый Свет «хорош для поляков, которые не любят работать», русский открыто издевается над мечтателями о праздной жизни: PSM, s. 342; Русская демократическая сатира XVII века, с. 32—33.
- ¹²² *Парфенов А. Т.* Гротескный реализм на рубеже нового времени.— В кн.: Типология и периодизация культуры Возрождения. М., 1978, с. 194.
- ¹²³ *Геродот.* История. Л., 1972, с. 170.
- ¹²⁴ *Михайлов А. Д.* Французский рыцарский роман. М., 1976, с. 153—155.

СТИХОТВОРНЫЕ ЖАНРЫ

- ¹ *Potocki W.* *Wodę warząc, woda będzie. Na toż szósty raz.*— In: *Poeci polskiego baroku.* Warszawa, 1965, s. 89—90.
- ² Цит. по: Европейская поэзия XVII века. М., 1977, с. 589—590.
- ³ См.: *Гаспаров М. Л.* Поэзия вагантов.— В кн.: Поэзия вагантов. М., 1975, с. 492.
- ⁴ *Badecki K.* *Wstęp do: PLM*, s. IX—X.
- ⁵ К. Бадецкий предполагает, что их было более 20. Полное критическое издание найденных им текстов — PLM.
- ⁶ *Opaliński K.* *Satyry.*— In: *Poeci polskiego baroku*, t. I, s. 608. Выделено мной.— В. М.
- ⁷ Польская поэзия XVII в. Л., 1977, с. 56. К сожалению, при поэтическом переводе потери неизбежны. В данном случае утрачены непосредственные выпады против совизжальского творчества.
- ⁸ *Badecki K.* *Wstęp do: PLM*, s. XX—XXI, XVIII.
- ⁹ Цит. по: Европейские поэты Возрождения. М., 1974, с. 408.
- ¹⁰ Там же, с. 409.
- ¹¹ *Гаспаров М. Л.* Поэзия вагантов, с. 495, 499, 480.
- ¹² Кушанье из ржаной или гречневой муки. Возможный вариант названия — «Жареное или вареное».
- ¹³ К. Бадецкий полагает, что Ян из Кляп, Ян из Выхилювки, Ян Дзвонковский — разные псевдонимы мецанипа-бакалавра Яна Юрковского (ок. 1580—1635).— См. *Badecki K.* *Wstęp do: PLM*, s. XIV.
- ¹⁴ Датировка К. Бадецкого. Существует и иное предположение — 1596 г.— См.: В., s. 106.
- ¹⁵ *Гаспаров М. Л.* Поэзия вагантов, с. 473—475.
- ¹⁶ См.: *Walther H.* *Das Streitgedicht in der lateinischen Literatur des Mittelalters.* München, 1920, S. 9.
- ¹⁷ *Ganszyniec R.* *Echa pieśni goliardowej w Polsce.*— *Przegląd Humanistyczny*, 1930, V, N 1—2, s. 181.

- ¹⁸ *Grzeszczuk St.* *Blazeńskie zwierciadło.* Kraków, 1970, s. 270—271.
- ¹⁹ Поэзия вагантов, с. 2—4.
- ²⁰ *Публий Овидий Назон.* Скорбные элегии. Письма с Понта. М., 1978, с. 185.
- ²¹ *Гаспаров М. Л.* Примечания к кн.: *Публий Овидий Назон.* Скорбные элегии..., с. 266.
- ²² См.: *Badecki K.* Wstęp do: PLM, s. XIX.
- ²³ Вероятно, этот псевдоним указывает на «литовское» происхождение автора.
- ²⁴ *Grzeszczuk St.* *Blazeńskie zwierciadło,* s. 270—272.
- ²⁵ *Langosch K.* *Hymnen und Vagantenlieder: Lateinische Lyrik des Mittelalters.* Berlin, 1958, S. 258.
- ²⁶ Поэзия вагантов, с. 34. Для наглядности сопоставления, предпочтительнее подстрочник:

В-третьих, упомяну о кабаке:

его я шикогда не презирал и презирать не буду,
до тех пор, пока не увижу приходящих святых ангелов,
поющих умершим «Вечный покой».

- ²⁷ См. об этом: *Смирнов И. П.* Барокко и опыт поэтической культуры XX в.— В кн.: *Славянское барокко.* М., 1979, с. 351.
- ²⁸ *Собрнова Л. А.* Некоторые проблемы поэтики польского барокко.— *Советское славяноведение,* 1974, № 1, с. 72.
- ²⁹ Имя антонимично по отношению к значению образа — Нелюдим.
- ³⁰ «Полонизированное» название латинского жанра *paenia, pena.*
- ³¹ Датировка песни: 1558, 1568, 1579 и 1590. См.: *Nowy Korbut.* Warszawa, 1964, t. 2, s. 341.
- ³² *Badecki K.* Wstęp do: PSM, s. VII.
- ³³ Очерк его творчества, приблизительно относимого к 1572—1612 гг., см.: *Pamiętnik Literacki,* 1953, R. XLIV, z. 1—2; В., s. 106—114.
- ³⁴ Показательно, что почитание Кохановского, его поэтический культ объединяет совизжальских авторов с поэтами «высокого» барокко. Так, Даниэль Наборовский написал «Яшу Кохановскому, поэту польскому, эпитафию»:

Почил тут, кто почил тут, ты ж не по падгробью

Суди его, прохожий, по по бесподобью

Всех доблестей. Сей Фебу ревностный радатель

Непревзойден есть в слоге, стих тому свидетель.

(Перевод А. Эппеля.— В кн.: *Европейская поэзия XVII в.,* с. 567)

- ³⁵ *Kochanowski J.* *Dzieła polskie.* /Opr. J. Krzyżanowski. Warszawa, 1972, s. 142.
- ³⁶ *Badecki K.* Wstęp do: PFM, s. XXV.
- ³⁷ Критическое издание см.: *Biernata z Lublina «Ezop».* /Wyd. J. Chrzanowski. Kraków, 1910.
- ³⁸ *Гаспаров М. Л.* *Басни Эзопа.*— В кн.: *Басни Эзопа.* М., 1968, с. 248, 251.

- ³⁹ Там же. Примечания, с. 273.
- ⁴⁰ См.: *Dluska M.* Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej. Kraków, 1948, t. 1; *Odrodzenie w Polsce.* Warszawa, 1956, t. 4, s. 146—153; *Budzyk K.* Przełom wersyfikacyjny w strofice Biernata z Lublina.— *Pamiętnik Literacki*, 1953, z. 3—4.
- ⁴¹ *Леваньский Ю.* Старое и новое в польской литературе XVI в.— В кн.: *Культурные связи народов Восточной Европы в XVI в. М., 1976, с. 20, 24.*
- ⁴² Имеется в виду сборник фразек. Выше упоминался преимущественно лирический сборник «Деревенская ярмарка», подписанный Jan z Wychylówki vel Jan z Kijan.
- ⁴³ См.: *Badecki K.* Wstęp do: PLM, s. XVI.
- ⁴⁴ По-видимому, имеется в виду король Генрих из династии Валуа, в течение нескольких месяцев 1573—1574 г. занимавший польский престол (позднее — Генрих III во Франции). Если служба при его дворе — не очередной элемент мистификации, то можно полагать, что автор родился в 50-е годы XVI в. В то же время, если его заявление, что совизжалство его «кончилось, отошло к молодым, а ему, старому выдумщику, пора на паперти четки перебирать» (PFM, s. 216), основано на реальных фактах биографии, то в 1615 г. он должен был уже быть пожилым человеком. Ср. гипотезу К. Бадецкого, приведенную в примечании 13 к этой главе.
- ⁴⁵ *Grabowiecki S.* Sonet CXLIV.— In: *Rymy duchowne.* Kraków, 1893, s. 136 (1-е изд.— 1590).
- ⁴⁶ *Марк Валерий Марциал.* Эпиграммы. М., 1966, с. 282.
- ⁴⁷ *Poesi polskiego baroku, t. I, s. 231.*
- ⁴⁸ Ср.: *Kochanowski J.* Psalm 5, 14.— In: *Dzieła polskie, s. 226, 337.*
- ⁴⁹ *Pisma Jana Dzwonowskiego.* / Wyd. K. Badecki. Kraków, 1910, s. 30.
- ⁵⁰ *Европейские поэты Возрождения, с. 277.*
- ⁵¹ *Жан-Поль.* Приготовительная школа эстетики: М., 1981, с. 152.
- ⁵² *Pisma Jana Dzwonowskiego, s. 49.*
- ⁵³ *Ibid., s. 47.*
- ⁵⁴ *Ibid., s. 63.*
- ⁵⁵ См.: *Badecki K.* Wstęp.— In: *Pisma Jana Dzwonowskiego, s. 24.*
- ⁵⁶ Недаром с самого начала XVII в. в Польше имеет широкое хождение зафиксированная в многочисленных текстах поговорка о том, что это государство — небо для шляхты и ад для плебеев.— См.: *Krzyżanowski J.* Mądrej głowie dość dwie słowie. Warszawa, 1975, t. II, s. 329—332.
- ⁵⁷ *Nowy Korbut, t. 1, s. 268.*
- ⁵⁸ *Ibid., s. 301—302.*
- ⁵⁹ См.: *Benis A.* Słowo wstępne.— In: *Postępek prawa czartowskiego przeciw narodowi ludzkiemu.* Kraków, 1892, s. 2—5.
- ⁶⁰ *Postępek prawa czartowskiego...*, s. 97, 107. Это один из многочисленных примеров, подтверждающих сходство в оценке смехового мира со стороны польской и русской официальной культуры того времени.
- ⁶¹ *Sejm piekielny.* / Wyd. A. Brückner. Kraków, 1903, s. 17—18.
- ⁶² См.: *Brückner A.* Przedmowa wydawcy.— In: *Sejm piekielny, s. 9.*

- ⁶³ *Chrzanowski I.* Historia literatury niepodległej Polski, (965—1795). Warszawa, wyd. 11, 1974, s. 289.
- ⁶⁴ Sejm piekielny, s. 49.
- ⁶⁵ Ibid., s. 22.
- ⁶⁶ Ibid., s. 64.
- ⁶⁷ Ibid., s. 61.
- ⁶⁸ См.: *Piekarski K.* Miscellanea bibliograficzne III—VI.—Przegląd Biblioteczny, 1931, R. IV, z. 4, s. 34; *Badecki K.* Wstęp do: PSM, s. XV—XVII.
- ⁶⁹ См.: *Badecki K.* Wstęp do: Pisma Jana Dzwonowskiego, s. 9; *Windakiewicz St.* Teatr ludowy w dawnej Polsce. Kraków, 1902, s. 206—221.
- ⁷⁰ Pisma Jana Dzwonowskiego, s. 31.
- ⁷¹ *Аверинцев С. С.* Византийские эксперименты с жапровой формой классической греческой трагедии.— В кн.: Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973, с. 257.
- ⁷² Полный текст «Иероглифика», вышедшего анонимно, но судя по инициалам, принадлежащего перу Якуба Бочиловица, не сохранился.
- ⁷³ Польская поэзия XVII в., с. 159.
- ⁷⁴ Русская демократическая сатира XVII века. М., 1977, с. 95—96.
- ⁷⁵ См.: Nowy Korbut, t. 1, s. 258.
- ⁷⁶ См.: Nowy Korbut, t. 3, s. 455.
- ⁷⁷ См.: Nowy Korbut, t. 1, s. 263.
- ⁷⁸ Польская поэзия XVII века, с. 171—172.
- ⁷⁹ Kalendarz wieczny. / Wyd. J. Łoś. Kraków, 1911, s. 11.
- ⁸⁰ Ibid., s. 15.
- ⁸¹ Польская поэзия XVII века, с. 173, 174.
- ⁸² *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 216.
- ⁸³ *Borowy W.* Od Kochanowskiego do Staffa. Antologia liryki polskiej. Warszawa, 1958, s. 20.
- ⁸⁴ Польская поэзия XVII в., с. 149.
- ⁸⁵ См. об этом: *Weintraub W.* O niektórych problemach polskiego baroku.—Przegląd Humanistyczny, 1960, N 5, s. 15.
- ⁸⁶ Здесь по необходимости приведен подстрочный перевод. Заинтересованный читатель может ознакомиться с двумя поэтическими переводами этого сонета: силлабическим — А. Эппеля (Европейские поэты Возрождения, с. 339—340) и силлаботоническим — Ю. Корнеева (Польская поэзия XVII в., с. 149—150).
- ⁸⁷ См. об этом: *Мочалова В. В.* «Низовое» барокко в Польше. Драматургия и поэзия.— В кн.: Барокко в славянских культурах. М., 1982, с. 123—166. Сходства различных уровней обеспечиваются и общим мироощущением, присущим эпохе, тем обстоятельством, что «барокко больше, чем стиль: состояние души, мира. Ужас не в том, что жизнь и смерть, смерть и любовь — рядом, что они находятся в постоянном противоборстве, а в том, что они сосуществуют, что они уживаются».— См.: *Гинзбург Л.* Разбилось лишь сердце мое.— Новый мир, 1981, № 8, с. 66.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

- ¹ См., например: *Мукаржовский Я.* Эстетическая функция, форма и ценность как социальные факты.— В кн.: Труды по знаковым системам. Тарту, 1975, вып. VII, с. 243—295; помимо уже цитированных можно отметить работы: *Hrabak J.* Staročeská satira. Praha, 1952; *он же.* Ze starší české literatury. Praha, 1964; *Kolár J.* Česká zábavná próza 16 st. a tzv. knížky lidového čtení. Praha, 1960; *Wollman S.* Vývoj dramatického žanru v starých slovanských literaturach.— In: Česko-slovenské přednášky pro IV Mezinárodní Sjezd Slavistů v Moskvě. Praha, 1958, s. 241—261; *Grzeszczuk St.* Konfrontacje i prowokacje sowizrzalskie.— Pamiętnik Literacki, 1969, z. 3; *Dürr-Durski J.* Od manierýsmu do baroku.— Przegląd Humanistyczny, 1971, N 1 и др.
- ² *Tuwim J.* Od wydawcy.— In: Cztery wieki fraszki polskiej./ Wyb. i wstęp J. Tuwima. Warszawa, 1957, s. XXIX.
- ³ *Jacobson R. O.* Slovesné umění a umelecké slovo. Praha, 1969, s. 304.
- ⁴ *Huizinga J.* Homo ludens. London, 1949.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Августин Блаженный 202
 Аверинцев С. С. 207
 Адриано́ва-Перетц В. П. 193, 203
 Александр Великий Македонский 31, 85, 87, 199
 Анджей Глабер из Кобылиц на 6
 Андиял Э. 192
 Анникст А. А. 199
 Аристотель 16, 195, 199
 Аристофан 197
 Артюшков А. 62
 Архиппита Кельнский 148, 150
 Афанасьев А. Н. 135, 196

 Бадецкий К. 24, 31, 42, 53, 72, 93, 95, 96, 153, 154, 160, 192, 193, 200, 201, 204, 205, 206, 207
 Балтызер из Калишского уезда 111, 113, 170
 Барыка Петр 23, 69, 72, 75, 76
 Бахтин М. М. 10, 24, 37, 81, 83, 112, 113, 120, 123, 192, 195, 196, 197, 199, 202, 203, 207
 Бегунов Ю. К. 200
 Бельский М. 65, 66, 179
 Бенис А. 206
 Бернат из Люблина 6, 154, 155, 156, 205
 Богатырев П. Г. 54, 66, 118, 119, 198, 202

 Богомолец Ф. 31
 Боровый В. 207
 Босх Иеропим 131, 138
 Бочиловиц Я. 207
 Бояджи́ев Г. Н. 196
 Брагиская Н. В. 195
 Брамер М. 197
 Брапт С. 171, 202, 203
 Брейгель Старший, Питер 131, 136, 196
 Брюкнер А. 93, 98, 146, 193, 198, 200, 206
 Будзык К. 22, 68, 95, 191, 193, 196, 197, 198, 199, 201, 205
 Будзыкова Г. 191, 93
 Будный Беяш 201

 Вайптрауб В. 207
 Вальтер Г. 204
 Верих Я. 197
 Веселовский А. Н. 107, 194, 195, 196, 199, 202
 Ветор Иеропим 87, 88, 91, 155
 Вийон Франсуа 118, 202
 Випдакевич Ст. 202, 207
 Вислоцкий В. 192
 Владислав IV Зыгмунт 76
 Владиславий Адам 6, 148, 167, 170
 Вольман С. 207
 Восковец И. 197
 Вуйцицкий К. В. 198
 Выка К. 191

- Гапшипец Р. 204
 Гаспаров М. Л. 147, 193, 204, 205
 Гашек Я. 31
 Гварипи Д. 64
 Генрих Валуа 206
 Гераклит 181
 Геродот 137, 204
 Гете И. В. 83, 98, 116, 199, 201
 Гжешук Ст. 22, 27, 30, 98, 117, 146, 193, 196, 197, 198, 199, 201, 202, 204, 205
 Гинзбург Л. 207
 Глогер З. 196
 Гомер 16
 Грабак Й. 207
 Грабовецкий С. 140, 164, 206
 Гриммельсгаузен Г. Я. К. 14, 194, 203
 Грицкова И. 115, 172
 Гуревич А. Я. 10, 192, 203
 Гурицкий Лукаш З. 100, 130, 203
 Гус Ян 18

 Данилов Кирша 197
 Дедекинд Ф. 171
 Демокрит 181
 Державина О. А. 194
 Дживелегов А. К. 196
 Дзюновский Ян 6, 42, 171, 172, 179, 201, 204, 206, 207
 Длугош Ян 19, 192, 196
 Длуска М. 205
 Дмитриева Р. П. 198
 Донской М. 64
 Дюрер А. 137
 Дюрр-Дурский Я. 207

 Жабчиц Я. 182, 183, 184, 185, 186
 Жака-Поль 172, 195, 206

 Заборовский Л. В. 192
 Зебжидовский М. 198

 Зибрт Ч. 201
 Зиморович Ш. 143
 Зыгмунт (Сигизмунд) I Старый 3, 197
 Зыгмунт (Сигизмунд) II Август 3, 106
 Зыгмунт (Сигизмунд) III Ваза 198

 Ивап IV Грозный 111
 Иванов В. В. 196, 199
 Илюшин А. А. 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 36, 40, 41, 47, 48, 50, 51, 61, 63, 67, 73, 74, 76, 96, 131, 141, 144, 145, 151, 152, 153, 157, 160, 164, 166, 168, 169, 170, 197
 Иннокентий III 18

 Казимеж (Казимир) III Великий 8
 Карповский Станислав 20
 Кастильоне Бальдассаре 130
 Катон Старший, Марк Порций 52
 Катулл Гай Валерий 125
 Кашовский П. 105
 Кемпиньская К. 30
 Кленович (Клеповиц) Себастьян Фабян 6, 51
 Колар Я. 201, 207
 Коперник Николай 8
 Корбут Габриэль 192, 194, 195, 198, 199, 200, 201, 202, 205, 206, 207
 Корпеев Ю. 186, 207
 Кот Ст. 95, 192
 Кохановский Ян 8, 51, 100, 106, 143, 153, 154, 160, 169, 190, 194, 205, 206, 207
 Коховский Веспазан 40, 194
 Красовский Е. 30
 Крейчи К. 196

- Кшижановский Ю. 93, 95, 98,
106, 114, 192, 193, 197, 198,
199, 200, 201, 202, 203, 205, 206
- Лабынцев Ю. А. 194, 201
- Лангош К. 205
- Лаппенберг И. М. 200
- Левапский Ю. 65, 76, 193, 195,
196, 197, 198, 199, 205
- Ле Гофф Ж. 191, 198
- Леонард из Бончи 85
- Лессинг Г. Э. 199
- Липатов А. В. 191, 194
- Липсий Юстус 8
- Литуанус Йодко 148
- Лихачев Д. С. 111, 128, 193, 195,
202, 203, 204
- Лончновольский Якуб 181
- Лопе де Вега 9
- Лопеский Ян 58, 60
- Лось Я. 207
- Лотман Ю. М. 13, 191, 193
- Лукашевич Ю. 95
- Луннов С. П. 194
- Лысенко Е. 198
- Лютер Мартин 34
- Магнушевский Ю. 201
- Майер Ю. 45, 197
- Малек Э. 194
- Марциал Марк Валерий 165,
206
- Матлашевский из Бабожениц
Прокоп 124
- Мацевский В. 95, 200, 201
- Миколай из Вильковеца 17
- Миськовяк Я. 93, 95, 200, 201
- Михайлов Ал. В. 195
- Михайлов А. Д. 195, 204
- Михаловская Т. 64, 198
- Мольер Жап Батист 9
- Морозов А. А. 10, 192, 194, 203
- Морштын Иероним 142, 166
- Морштын Ян Анджей 106, 140,
142
- Мочалова В. В. 194, 195, 197,
203, 207
- Мочигембский Тимофей 152
- Мукаржовский Я. 207
- Мурнер Томас 200
- Мюллер-Фрауройт Г. 203
- Наборовский Данпэль 140,
205
- Наогеорг Томас 65, 66
- Небылинский де Недопытанов
Фрайт 49, 52, 198
- Невестинский Еремман 107,
108
- Николаев С. И. 194
- Новограцкий на Кремпаке
Кадасылап 130
- Носик А. 179, 180, 181
- Ожехович Б. 193
- Олеский Ян 180
- Опалиньский Кшиштоф 142,
204
- Ошеров С. 147
- Папченко А. М. 13, 192, 193,
194, 195, 200, 202, 203, 204
- Парфенов А. Т. 204
- Пекарский К. 199, 200, 206
- Пейшицкий Мауриций 124
- Петровский Ф. 165
- Пизани Уголино 75
- Пиккио Р. 193
- Пипан Ян 50
- Плавт Тит Макций 62, 198
- Погодин А. Л. 191
- Подвожецкий Я. 202
- Полевой П. Н. 195
- Полляк Р. 95, 203
- Поньрко Н. В. 193, 195, 202,
204
- Потапский Юрек 149
- Потебня А. А. 51, 198
- Потоцкий Вацлав 140, 204
- Похлебца Мацек 23, 63, 67

- Примас Орлеанский 146
 Прош В. Я. 195
 Публий Овидий Назон 113,
 147, 148, 204
 Пуришев Б. И. 201
 Пшетоцкий Гиацинт (P.H.P.W.)
 24, 77
 Пшонка Ст. 105
 Пышиц А. Н. 194
 Пыркош В. 30

 Рабле Франсуа 9, 31, 105, 112,
 113, 130, 137, 195, 196, 199,
 200, 202, 203
 Радопатшек Гладкотварский
 147
 Рей Николай 65, 66, 100, 106,
 154, 160, 198
 Рогов А. И. 193, 194
 Рожденьский Валентий 6
 Ромбовский А. 201
 Рохас Фернандо де 62, 198
 Рудницкая Я. 93, 95, 200, 201
 Рыбаков Б. А. 196

 Сакс Гапе 115
 Сан Марте (А. Шульц) 200
 Сапунов Б. В. 203
 Сарницкий Ст. 106
 Свяцкий С. 116
 Семен В. 30
 Сенека Луций Анней 125
 Серваптеес Сааведра Мигель
 де 9
 Сипович А. 59
 Скалигер 72, 77
 Скарга Себастиан 53
 Смирнов А. А. 63, 198
 Смирнов И. П. 205
 Соболевский А. И. 194
 Соломон 70, 86, 87, 88, 89, 90,
 203
 Сорокин П. 192
 Спасович В. Д. 194

 Софропова Л. А. 2, 81, 192,
 193, 194, 199, 205
 Стапокович Я. В. 2
 Стафф Л. 207
 Стахеев Б. Ф. 1, 194, 195
 Сэмп Шажиньский Миколай
 106, 186, 187

 Тарновский С. 193
 Ташицкий В. 203
 Тирсо де Молина 9
 Томапек Л. 201
 Трембещкий Я. Т. 142
 Тувим Юлиан 190, 207
 Тытыштыцкий Мауриций
 182

 Унглеер Флориан 85
 Успенский Б. А. 191, 193

 Файфхилл А. 201
 Файфхилл Э. 201
 Фрейденберг О. М. 112, 195,
 202
 Фрыч Моджевский Анджей
 3, 191

 Хаузер А. 5, 191
 Хейзинга И. 190, 207
 Хмелевский П. 193
 Хованский И. А. 44
 Хшаповский И. 201, 205, 206

 Цицерон Марк Тулий 113

 Чернов И. А. 192, 203
 Чижевский Д. 192

 Шейдт К. 171
 Шекспир Уильям 9, 63, 64,
 198
 Шеллинг Ф. 14, 193
 Шереметев В. Б. 44
 Шимонович (Шимоновиц)
 Шимон 51
 Шлегель А. 202

- Шпитцер Л. 195
Шудт Л. 192
Щепкин В. Н. 194
Щербаков А. 142, 182, 185
Эзоп 90, 91, 154, 155, 161, 205
Эппель А. И. 140, 143, 144,
205, 207
Эренбург И. 118
Эстрайхер К. 203
Юрковский Ян 6, 97, 98, 199,
204
Юшинский И. 25, 193, 197
Якобсон Р. О. 37, 195, 197, 207
Ян из Киян (Ян из Выхилюв-
ки) 6, 56, 146, 153, 156, 157,
160, 163, 169, 170, 186, 190,
204, 206
Ян из Кошичек 6, 87, 90, 131,
199
Ян Совизгал 98
Яповский Ст. 130
Януариус Совизралнус (Януа-
рис Совизралис) 6, 98, 120,
121, 173, 194
Ярхо Б. И. 198

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

- «Агафонушка» 37
 «Адский сейм» (Януариус Со-
 визралнус) 173—178, 206
 «Амфитрион» (Плавт) 62
 «Анналы» (Ст. Сарницкий)
 106
 «Апендикс» 201
- «Баба или старый инвентарь»
 (П. Матлашевский из Бабо-
 жениц, М. Пепшицкий)
 124—128
 «Баллада истин паизнанку»
 (Фр. Вийоп) 202
 «Басни Эзопа» 205
 «Беседа Тинаделя с Нетшпе-
 лем о хорошей жепитьбе»
 198
 «Беседа юпоши с девушкой»
 (А. Владиславий) 148, 170
 «Беседы царя Соломона с
 Мархолтом» 70, 86—90, 104,
 199, 200, 203
 «Библия» 34, 88, 150
 «Евангелие» 175
 «Евангелие от Луки» 115
 «Книги притчей Соломоно-
 вых» 52, 88, 89
 «Большое благодеяние» (Яп
 из Княц) 170
 «Буря» (Шекспир) 64, 198
 «Бык не захотел быть бы-
 ком, да и сделался мясни-
 ком» 109
- «Вакхическая песнь» 121
 «Веселые приключения и де-
 ла людей разных сословий»
 (А. Владиславий) 170
 «Веселые развлечения и раз-
 ные шутки» (А. Владисла-
 вий) 167, 170
 «Вести-куранты» 203
 «Вечный календарь» (Я. Жаб-
 чиц) 182—186, 207
 «Водка», или горилка» (Ю. По-
 таньский) 146, 149, 150
 «Возвращение Альбертуса с
 войны» 22, 28, 35
 «Возвращение Матияша с По-
 дола» 23, 31, 35
 «Возвращение Янташека с
 московской войны» 23, 44,
 45
 «Всеобщая подготовка пасто-
 ров к войне в Валахии» 23,
 31—33
 «Всепьянейшая литургия» 149,
 198
 «Встреча Япнаса с Грегори-
 сом клириком» (Небылин-
 ский де Недопытанов
 Франт) 23, 49—52, 153, 199
 «Всякий человек лжив» 169
 «Высылка из Диких Полей»
 (Я. Юрковский) 97, 98
 «Вышколепная жена» 202
- «Героиды» (Овидий) 148

- «Дама, или Увеселительная игра для увеселения юношам и девушкам» 159
- «Девячий сейм» (Я. Олеский) 180, 181
- «Деревенская ярмарка» (Яп из Кияп) 146, 206
- «Духовные рифмы» (С. Грабовецкий) 206
- «Если пан портки латает» 165
- «Женский сейм» 107, 108, 110, 125, 178, 179, 181
- «Женский сейм» (М. Бельский) 179
- «Жизнеописание Эзона» (Бернат из Люблина) 154, 155, 205
- «Забавное чтение о Тиле Эйленшпигеле» 91, 92, 200
- «Законы Франты» 99, 110, 111, 172, 201
- «Затейливого Симплициссимуса Мир навыворот» (Г. Я. К. Гриммельсгаузен) 14, 203
- «Золотое ярмо брака» 202
- «Иероглификон четырех частей света женской натуры» (Я. Бочиловиц) 181, 207
- «Исповедь» (Архиинита Кельнский) 148
- «История Александра Великого» 85, 87, 131, 137, 199
- «История о благословенном воскресении Господнем» (Миколай из Вильковецка) 17
- «История о пане Твардовском» 200
- «Кализипская челобитная» 111
- «Коллоквиум Япаса Кнутля» (Яп Лопеский) 23, 58, 60—62, 82
- «Колокольчик сердца» 146
- «Комедия о Вавжеке, идущем в школу и из школы» 23, 52, 54, 60
- «Комедия о масленице» 20
- «Комедия Юстипа и Копстакции» (М. Бельский) 65
- «Компендиум о трагикомической поэзии» (Д. Гварипи) 64
- «Кому на Руси жить хорошо» (Н. Некрасов) 198
- «Корабль дураков» (С. Брапт) 171, 202, 203
- «Краковский цех» 165
- «Краска для украшения девичьего лица» (Радонатшек Гладкотварский) 147
- «К старому Совизжалу» (Яп из Кияп) 157
- «Кратких повестей, которые именуются Апофтегматами, IV книги» (Б. Будный) 201
- «Купец, или суд» (Т. Наогеорг) 66
- «Купец» (М. Рей) 65, 66
- «Лечебник на проземцев» 182
- «Мазовецкое прошение» (Балтызер из Калишского уезда) 111—113
- «Макароническая песнь» (Я. Кохановский) 153
- «Мандат, или власть жещици» 110
- «Марапция» 23, 72—75
- «Масленица, или трагикомедия на масленичные дни» 23, 68—72, 81, 130
- «Метаморфозы» (Овидий) 147

- «Мужик-король» (П. Барыка) 23, 72, 75—77
- «На алчных» 165
- «На льстецов» 165
- «Наказ детям» 168
- «Науки, необходимые для ремесла» 98, 171
- «Необычное ополчение или гусиная война» (Ян Дзюповский) 23, 41, 42, 197
- «Нищенская трагедия» 192
- «Новая рыбалтовская комедия» 23, 45, 46, 48
- «Новое зеркало, сегодняшнюю моду отражающее» (Якуб Лопчновольский) 181
- «Новые миссии Совизжала» (М. Тштыштыцкий) 182
- «Новые совизжальские фразки» (Ян из Киян) 131, 157
- «Новый свет» 133—135, 137
- «Новый Совизжал, или лучше Новизжал» (Ян из Киян?) 157, 158, 160, 162, 166
- «Нужда с Бедностью идут из Польши» 57, 58, 59, 177, 178
- «О войне нашей, которую мы ведем с искусителем, мирской суетой и собственной плотью» (М. Сэмп Шажиньский) 186
- «О докторах» 165
- «О жизни человеческой» (Я. Кохановский) 153
- «О крови» 185
- «О любви» 187
- «О непрочности любви к вещам мира сего» (М. Сэмп Шажиньский) 187
- «О прокурорах» 165
- «О пьянице, который был императором» 75
- «О Соломоне цари басни и кошуны и о Китоврасе» 88, 90, 199
- «О солтысе, сын которого учился» 120
- «Окассен и Николлет» 115
- «Ответ на «Синод подгорских клириков» (Ян из Киян) 56
- «Освобождение от ремесла» 171
- «Пасторское снаряжение на войну в Ливонию» 22, 31
- «Переметная сума» (К. Новограцкий на Кремпаке) 130, 133, 137, 147
- «Песнь о бабе с горилкой» 145
- «Письма с Понта» (Овидий) 204
- «Плебапское снаряжение» 22, 25, 31, 32, 34
- «Погребальная песнь или Траурный стих» 150
- «Подлинная поездка Бартоша Мазура в Литву» 114, 119, 121—124
- «Польские фации» 100, 101, 198, 199, 201, 202
- «Послько-латинская песня итейного цеха» (И. Литуапус) 148, 149
- «Посещение гроба» 17
- «Поход евреев на войну» 22, 23, 38—41
- «Похождения Мацека» (Януарус Совизралиус) 113—122, 133, 138, 194
- «Похождения нищих» (Януарус Совизралиус) 192
- «Похождения поваго увеселительного шута Совесть-Драга» 132
- «Почтовая сумка с новинами» (Ю. Пенкпожицкий из Монтивилаец) 129, 137

- «Поэтический сад» (Я. Т. Трембецкий) 142
- «Пражуха, или Навар» 146, 201, 204
- «Прекрасное и веселое развлечение» 160
- «Прерогатива или свобода замужним» (Е. Новестипский) 107, 108, 109, 110, 125
- «Прибакулоцька-прибасеноцька» 136
- «Придворный» (Б. Кастильоне) 130
- «Придворный сват» (М. Похлебца) 23, 63, 65, 66, 68, 72, 76
- «Притирање для лица» (Овидий) 147
- «Продавец мазей» 17
- «Про Саловья Будимеровича» 37
- «Процесс дьявольского права против людей» 175, 176, 206
- «Процесс между Бродягой Актером и Табаком-ответчиком» (Т. Мочигембский) 152
- «Процесс Сатаны» 174, 175
- «Псалм в честь сапожников» 169
- «Псалм V» (Я. Кохановский) 206
- «Псалм XIV» (Я. Кохановский) 206
- «Псалтырь Давида» (Я. Кохановский) 169
- «Развлечения лучшие и полезнейшие, нежели с Бахусом и Веперой» (Г. Пшетоцкий) 22—24, 77, 78, 113
- «Разговор Магистра Поликарпа со Смертью» 58, 59, 198
- «Различие наций с их особенностями» 165
- «Роксоланки» (Ш. Зиморович) 143
- «Сатиры» (К. Опалинский) 142
- «Сборник разных анекдотов и смешных рассказов» 129, 133, 137
- «Сейм, или домашняя конституция» (Я. Дзвоновский) 179, 180
- «Селестина» (Ф. де Рохас) 62, 198
- «Сельские предсказания» 104, 105
- «Синод подгорских клириков» 23, 54—56, 198
- «Сказание об Индийском царстве» 133
- «Сказание о роскошном житии и веселии» 133—135, 203
- «Сказка» (А. Н. Афанасьев) 135
- «Скорбные элегии» (Овидий) 204
- «Служба кабаку» 4, 149
- «Совизжал веселый и смешной» 91—99, 114, 200, 201
- «Совизжал новый, или лучше Новизжал» (Яп из Кляп?) 157, 166, 170
- «Совизжалская дума» 165
- «Совизжалская сфера» 165
- «Совизжалские минуции» 102, 103, 104, 105, 182
- «Совизжалские минуции I» 182
- «Соединение Меркурия» 185
- «Соединение Солнца» 185
- «Солтыс с Клириком» 23, 52—54, 60, 119
- «Солтыс с Клириком, к которому добавлена подобная»

- ему: Интермедия» (С. Скар-
га) 53
- «Сонет CXLIV» (С. Грабовец-
кий) 164, 206
- «Ссора Табака и Горилкой»
152
- «Старый бродячий рыбалт»
23, 58, 60, 62, 82
- «Статут» (Я. Дзвоповский)
172, 173
- «Стих о фортелях и обычаях
жеских» 181
- «Танец о мужике» 148, 149
- «Ткачи» 165
- «Толкование до, ре, ми, фа,
соль, ля» 150
- «Трагедия о польском Сцилю-
ресе» (Я. Юрковский) 199
- «Три главных врага на этом
свете: мир, искуситель,
плоть» 186
- «Фиглики» (М. Рей) 160
- «Филогения» (У. Пизани) 75
- «Фрашки» (Я. Кохановский)
160
- «Фрашки нового Совизжала»
(Ян из Киян) 157, 163, 169
- «Хроника» (Я. Длугош) 196
- «Чин голиардский» 147
- «Читателю-паскуднику» 161
- «Что люди делают на свете»
165
- «Школьная нищета» 23, 58,
60, 61, 62
- «Школьные радости» 166
- «Шлаураффия» (Г. Сакс) 115
- «Яну Кохаповскому, поэту
польскому, эпитафия» (Д.
Наборовский) 205

СОДЕРЖАНИЕ



ВВЕДЕНИЕ

3

РЫБАЛТОВСКАЯ КОМЕДИЯ

16

Комические драматургические жанры
в средние века

16

Классификация рыбалтовской комедии

21

Комедии «военного» цикла

24

Комедии о «школьной нищете»

49

Комедии «масленичного» цикла

62

Заключение

78

ПРОЗАИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ

85

Переводные романы

85

Патрон

польских совизжалов — Эйленшпигель.

Потери и находки

91

Пародия и фацеция

99

Календари-прогностики

101

Пародии жанров деловой письменности

105

Совизяжальские повести

114

Жанр новин — пародия и утопия

129

Заключение

138

СТИХОТВОРНЫЕ ЖАНРЫ

140

Заключение

187

ПОСЛЕСЛОВИЕ

189

ПРИМЕЧАНИЯ

191

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

209

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

214

Виктория Валентиновна
МОЧАЛОВА

МИР НАИЗНАНКУ



Народно-городская
литература
Польши
XVI-XVII вв.

Утверждено к печати
Институтом славяноведения и балканистики
АН СССР

Редакторы Е. В. Белова, Г. А. Гудимова
Художник И. Е. Сайко
Художественный редактор С. А. Литвак
Технический редактор И. В. Бочарова
Корректоры М. В. Борцова, Т. М. Ефимова

ИБ № 29779

Сдано в набор 03.07.85. Подписано к печати 14.10.85.
А-14131. Формат 84×108^{1/2}.

Бумага книжно-журнальная, импортная
Гарнитура обыкновенная новая. Печать высокая
Усл. печ. л. 11,76. Усл. кр. отт. 11,97. Уч.-изд. л. 12,1.
Тираж 1600 экз. Тщ. зак. 1626.
Цена 1 р. 40 к.

Ордена Трудового Красного Знамени
издательство «Наука»
117864 ГСП-7, Москва, В-485,
Профсоюзная ул., 90

2-я типография издательства «Наука»
121099 Москва, Г-99, Шубинский пер., 6.

1 р. 40 к.



• НАУКА •