



STUDIA POLONICA

К 60-летию

Виктора Александровича Корва



ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ И БАЛКАНИСТИКИ РАН

STUDIA POLONICA

К 60-летию

ВИКТОРА АЛЕКСАНДРОВИЧА ХОРЕВА

Москва

1992

Сборник посвящен известному литературоведу, доктору филологических наук Виктору Александровичу Хореву, ведущему специалисту в области польской литературы XX века, воспитавшему целый ряд полонистов следующих поколений. Сборник содержит статьи учеников и коллег В.А.Хорева, сотрудников Института славяноведения и балканистики РАН и других научных учреждений. Тематика публикуемых работ составивших три раздела, связана с историей, этнографией, историей культуры Польши, ее литературой прошлого и настоящего, с анализом отдельных творческих индивидуальностей и художественных текстов, литературных контактов и типологических схождений.

Редакционная коллегия
к.ф.н.Б.Ф.Стахеев(отв.редактор)
к.ф.н.О.Р.Медведева
к.ф.н.В.В.Мочалова

Рецензенты
к.ф.н.В.Я.Тихомирова
к.и.н.О.П.Морозова

Обложка художника П.Пивоварова
фото М.И.Ленъшиной

ISBN 5-201-00725-2

© Институт
славяноведения и балканистики РАН
1992



Mehovitiana I - II

Сочинения Матвея Меховского (Меховита) – польского историка начала XVI в., весьма популярного в прошлом и не менее известного в наше время, автора двух книг "Польская хроника" (Chronica Polonorum, Cracoviae, 1519) и "Трактат о двух Сарматиях" (Tractatus de duabus Sarmatiis Asiana et Europiana et de contentis in eis, Cracoviae 1517) служат первоклассным и в ряде случаев уникальным источником при изучении событий и жизненного уклада Восточной Европы конца XV – начала XVI в. Многие историки и филологи, и автор настоящих заметок в том числе, использовали свидетельства Матвея Меховского для освещения отдельных сторон политической, культурной и языковой ситуации в Польше и в сопредельных странах в достаточно сложную и противоречивую эпоху между двумя веками – Флорентинским собором 1439 г. и Брестской унией 1596 г. Матвей Меховский пользовался довольно значительным числом источников, на которые указывали многие ученые, обращавшиеся к его сочинениям. Один из самых внимательных и скрупулезных русских исследователей творчества польского историка из местечка Мехова, переводчик и издатель на русском и латинском языке "Трактата о двух Сарматиях" С.А. Аннинский особо выделяет приводимые автором во многих главах сведения, которые "не находят себе соответствия в известных нам письменных источниках, а в то же время, при проверке, оказываются в достаточной степени точными. Естественно предположить, что в качестве их основы были либо личные наблюдения автора, либо использованные им чужие устные сообщения. Это относится к главам, посвященным быту и нравам татар, природе и быту России, Московии, Кгры и русского Севера, а также к некоторым фактам и польско-литовских, и литовско-русских отношений кон-

ца XV – начала XVI в."¹. Избранные нами две темы относятся именно к тем частям Трактата, в которых выражается личное мнение и личные впечатления или наблюдения Матвея Меховского.

I. Славянская прародина

В главе четвертой Трактата – "Продолжение о вандалах, аланах и свевах" Матвей Меховский пишет: "Надо заметить, в четвертых, что поляки, богемы, свевы и все славянские племена от потопа до нашего времени остаются на своих местах, в коренных своих владениях, а не прибыли откуда-нибудь из иных мест, как сообщает польская хроника и хроника богемская. Корнелий Тацит это и утверждает в книге о местоположении и населении Германии, говоря: "Я полагал бы, что сами германцы коренные жители там, в весьма малой степени смешавшиеся с пришлыми и временно живущими элементами других народов". Неверно и утверждение Блонда (не в укор столь крупному историку, вообще весьма ученому, и его новейшим последователям), что славяне перешли от Танаиса и Босфора в Илирик, Далмацию и Кроацию, а государи Польши и Богемии Лех и Чех повернули к западу и вошли в земли вандалов, после ухода тех в Галлию. На самом деле славяне – в своих областях, а князья Лех и Чех – в Польше и Богемии, оставались от потопа до нашего времени, остаются ныне и дай Бог, останутся и впредь" (Мех. ТДС, 78).

Немалое значение этого фрагмента трактата Матвея Меховского состоит в том, что автор, вопреки мнению многих его современников, настаивал на автохтонности славян на польской земле. Современная наука об этногенезе славян и о славянской прародине выдвигает три наиболее вероятные и достоверные гипотезы, в принципе близкие друг к другу – висло-одерскую, висло-днепровскую и одерско-висло-днепровскую. Во всех этих концепциях польские края входят в пределы славянской прародинности. Важно осознать, что мнение Матвея Меховского противостояло широко распространенным и для многих авторитетным легендам, выводившим славян (и поляков) из библейской Сенаарской равнины, а затем Паннонии (Ян Длугош,

1480), или из Азии, а затем Черноморья и Болги (Матвей Стрыйковский, 1582; Станислав Сарницкий, 1587), или с Кавказа (Ян Кохановский, 1585). Специально выраженное несогласие с мнением итальянского историка Флавия Блонда (1388-1463), считавшего, что славяне происходили с Дона (Танаиса), а затем Восточного Босфора, оказалось возражением тем польским историкам, которые считали, что славяне происходят из земель, находящихся в северной части Московской Руси (Бернард Ваповский 1450-1535) или Северной Сарматии (Григорий из Санока, ум. 1479).

Впрочем, сам Матвей Меховский был достаточно непоследователен, и в своей книге, вышедшей через два года после Трактата о двух Сарматиях, назвал Паннонию славянской прародиной ("Кто же не знает, что Паннония, прародина Славян, разорена и занята скифскими Гунами, которые ее держат и доныне?") и выводил род и племя славян от потомков Иавана (сына Иафета, который был третьим сыном Ноя): "Потомки Иавана и Гелиса - славяне поселились на юге рядом с греками после вавилонского столпотворения. Там они автохтонны на своих землях и живут с древнейших времен в Македонии, Далмации, Албании, Истрии, Хорватии. Из южных же славян от города Псар вышли внуки Иавана поколения Гелисы братья Чех и Лех, а позже Рус и заняли все земли на севере и на востоке до тех пор пустынные; их народы назвались Чехи, Лехи, Русы. <...> Язык Далматинцев, Сербов и их соседей не один и тот же самый, что русский, хотя Русские, Москвитяне и Болгаре, отправляют богослужение на сербском языке, то все-таки народ его не понимает, и он представляет много затруднений для их духовенства, владык и "батьков" (т.е. священников: - Н.Т.)"².

Таким образом, Матвей Меховский, с одной стороны, как будто не возражал против легенды о происхождении западных и восточных славян от Чеха, Леха и Руса, а с другой стороны, в другом, более раннем произведении, в "Трактате" эту легенду отрицал. Такое своеобразное "двоеверие" было характерно для эпохи "сарматизма", опиравшегося на мифологичес-

кую историю не в меньшей мере, чем на историю в современном смысле этого слова, на историю научную. Следует отметить, что польский историк Мартин Кромер, выступивший со своими сочинениями несколько десятилетий после Матвея Меховского (см. его "De origine et rebus gestis Polonorum," 1555) решительно отвергал легендарные построения о Чехе, Лехе и Русе, известные еще чешскому хронисту Далимилу (XIV в.) и о исторических корнях славян, относящихся ко времени вавилонского столпотворения; он отрицал глубокую древность этнонима Slavi или Slavini (Słowacy, Słowianie, Sławianowie), возводя его лишь к VI в., отрицал возможность ранних переводов Священного Писания на далматинско-славянский язык св. Иеронимом, также как и реальность существования грамоты Александра Македонского, пожалованной славянам. Со всеми этими критическими положениями Мартина Кромера современная славистика согласна, но в XVI в. большинство историков и литераторов, писавших свои сочинения после Кромера, продолжали пользоваться мифологической канвой, старательно выписывая историко-мифологические узоры и орнаменты, касающиеся самой ранней истории славян (Мартин Бельский, Матвей Стрыйковский, Станислав Сарницкий, Александр Ободзинский и др.). Таково было время и таковыми были историко-литературные вкусы у авторов и читателей в период развития и расцвета культурно-политического и художественно-исторического движения в Польше, известного под названием "сарматизм"³.

Нам представляется весьма любопытным свидетельство Матвея Меховского в его "Польской хронике" о том, что русские, московиты и болгары отправляют богослужение на сербском языке, которое дополняет и подтверждает его же сообщение в "Трактате" о том, что "в русских церквах при богослужении читают и поют на сербском, то есть славянском языке, а в армянских церквах на армянском языке". Здесь в обоих случаях под словом "русский" понимается "западно-русский" — не великорусский язык, в отличие от "Московитского" — великорусского. Речь идет о периоде до Брестской унии 1596 г., т.е. об одинаковом православном богослужении у восточных и

южных славян. Церковнославянский язык определяется как славянский, как сербский по своей народной основе, о чем уже мне приходилось писать⁴.

II. Русское бражничество

В первой главе второго трактата книги Матвея Меховского "Трактат о двух Сарматиях" - "О Московии", после описания земель, городов и столицы, о жителях этой "страны весьма обширной в длину и ширину" между прочим говорится следующее: "Пьют они воду, а также мёд (medonem) и квас (kwassecz), то есть напитки, приготовленные на закваске. <...> Они часто употребляют горячительные пряности или перегоняют их в спирт, например, мед и другое. Так, из овса они делают жгучую жидкость или спирт и пьют, чтобы спастись от озноба или холода: иначе от холода они замерзли бы. У них нет вина и растительного масла. Во избежание пьянства, государь запрещает под страхом лишения жизни держать в домах мед или другие опьяняющие напитки, кроме двух-трех раз в году с разрешения государя" (Мех. ТДС, II4). А в главе третьей первого трактата "Об обширности Великого княжества Литовского и о находящемся там" польский хронист между прочим пишет: "Есть в Литве и Московии весьма прожорливое и бесполезное животное, не встречающееся в других местах, по имени росомаха. <...> Может быть природа создала в тех странах столь ненасытное животное в укор людям, страдающим такою же прожорливостью. Дело в том, что там, когда знатные и богатые начинают пировать, то сидят с полудня до полуночи, непрерывно наполняя брюхо пищей и питьем; встают из-за стола, когда велит природа, чтобы облегчиться, и затем снова и снова жрут до рвоты, до потери рассудка и чувства, когда уже не могут отличить голову от зада. Таков гибельный обычай в Литве и Московии, и еще более бесстыдно существует он в Татарии" (Мех. ТДС, III-II2).

Свидетельства Матвея Меховского подтверждаются немногим более поздними наблюдениями его современника царского посла Сигизмунда Герберштейна, посещавшего Россию и Москву

дважды в 1517 г. и 1526 г. и опубликовавшего свои знаменитые "Записки о Московии" в 1549 г. в Вене. В этих Записках в разделе "Праздники" сообщается следующее: "Именитые мужи чтут праздничные дни тем, что по окончании богослужения устраивают пиршество и пьянство и облачаются в более нарядное одеяние, а простой народ, слуги (*domestici*) и рабы по большей части работают, говоря, что праздничать и воздержаться от работы — дело господское. Граждане и ремесленники (*mechanici*) присутствуют на богослужении, по окончании которого возвращаются к работе, считая, что заняться работой более богоугодно, чем попусту растратывать достаток и время на питье, игру и тому подобные дела. Человеку простого звания воспрещены напитки: пиво и мед, но все же им позволено пить в некоторые особо торжественные дни, как например, Рождество Господне (в немецком варианте книги также — Масляница), праздник Пасхи, Пятидесятница и некоторые другие, в которые они воздерживаются от работы, конечно, не из набожности, а скорее для пьянства⁵.

Сигизмунд Герберштейн сделал также пространное описание обеда в кремлевских палатах в присутствии Государя, из которого для краткости мы даем лишь несколько выдержек: "В первое мое посольство мы даже обедали до первого часа ночи. Ибо, как, совещаясь о серьезном деле, они тратят зачастую целый день и расходятся только тогда, когда зрело все обсудят и решат, так и на пиршества и возлияния они употребляют иногда целый день и, наконец, расходятся только с наступлением темноты. Государь часто чтит пирующих кушаньем и напитками. После обеда он не занимается никакими важными делами; мало того по окончании обеда он, как правило, говорит послам: "Теперь ступайте!" После отпуска (послов) те самые, кто сопровождали их во дворец, отводят их обратно в гостиницу, говоря, что им поручено быть там и веселить послов. Приносят серебряные чаши и сосуды каждый с определенным напитком, и все стараются о том, чтобы сделать послов пьяными. А они прекрасно умеют заставлять человека пить; когда у них уже не остается повода поднять чашу, они при-

нимаются под конец пить за здоровье Цесаря, его брата, Государя и напоследок за благополучие тех, кто обладает, по их мнению, каким-либо достоинством или почетом. Они рассчитывают, что никто не должен, да и не может, отказаться от чаши в их честь. Пьют же таким образом. Тот, кто начинает, берет чашу и выходит на середину комнаты; стоя с непокрытой головой, он велеречиво излагает за чье здоровье пьет и чего ему желает. Затем, осушив и опрокинув чашу, он касается его макушки, чтобы все видели, что он выпил (все) и желает здоровья тому господину, за кого пьют. Потом он идет на самое высокое место, велит наполнить несколько чаш, после чего подает каждому его чашу, называя имя того, за чье здоровье надлежит выпить. Всем приходится выходить по одному на середину комнаты и, осушив чашу, возвращаться на свое место. Тот же, кто желает избежать более продолжительной выпивки, должен по необходимости притвориться пьяным и заснувшим или напоить их самих, или по крайней мере, осушив много кубков, уверять, что никоим образом не может больше пить, ибо они уверены, что хорошо принять гостей и прилично с ними обойтись — значит непременно напоить их. Этот обычай соблюдается вообще у знати и тех, кому позволено пить мёд и пиво (Герб. ЗМ, 218-219).

В описании Москвы Герберштейн поясняет, что в конце города длинными рядами расположены дома кузнецов и других ремесленников, пользующихся огнем, а "далее, неподалеку от города, заметны какие-то домики и заречные слободы (villae), где немного лет тому назад государь Василий выстроил своим телохранителям (satellites) новый город Nali; на их языке это слово значит "налей", потому что другим русским за исключением нескольких дней в году, запрещено пить мёд и пиво, а телохранителям одним только предоставлена государем полная свобода пить и поэтому они отделены от сообщения с остальными, чтобы прочие не соблазнялись, живя рядом с ними" (Герб. ЗМ, 132). Несомненно, что речь идет о замоскворецком урочище, от которого по сей день остались ойконимы Спасо-наливковские переулки и тупик, на-

званные по церкви Спаса-Преображения в Наливках⁶. Впрочем, Адам Олеарий пишет, что пили не русские, а иностранцы, которые "гораздо больше предаются пьянству" (Прыж. ИКР, 36).

Матвей Меховский и Сигизмунд Герберштейн, таким образом, свидетельствуют о запрете народу производить и пить крепкие напитки во все дни, кроме больших праздников, среди которых упоминается Рождество, Пасха, Троица, Масленица. Об этом же немного позже Меховского сообщает и итальянский историк Альберто Кампензе в своем сочинении "О делах московских" (1523), объясняя, что пьянство - "эта народная слабость принудила государя их запретить навсегда, под опасением строжайшего изыскания употребление пива и другого рода хмельных напитков, исключая одних только праздничных дней. Повеление сие, несмотря на всю тягость одного, исполняется москвитянами, как все прочие с необычайной покорностью"⁷. Не исключено, что эти сведения Альберто Кампензе заимствовал у Матвея Меховского⁸.

О запрете на хмельное в более поздний период, т.е. во времена Ивана Грозного, пишет и "апостольский легат" итальянец Антонио Поссевино: "Пьют они пиво, приготовленное из различных зерен, и мед (это смесь меда и воды), а из них затем готовят водку, или горилку (aquam ardentem), как они ее называют, нагревают на огне и, по своему обыкновению, пьют всегда на пирах, чтобы уничтожить вздутие живота, которое вызывает местная пища и напитки. Пьянство среди простого народа карается самым суровым образом, законом запрещено продавать [водку] публично в харчевнях, что некоторым образом могло бы распространить пьянство" (Поссе. ИСР, 206).

Из приведенных свидетельств иностранных хронистов-путешественников и наблюдений И.Г.Прыжова может создаться впечатление, что запрет на питье существовал лишь в Москве и Московском государстве, главным образом в эпоху правления двух монархов - Ивана III (1462-1505) и Василия III (1505-1533). Однако тот же И.Г.Прыжов приводит в своей книге о русских кабаках данные документов, из которых видно, что ограниче-

ние потребления хмельного распространялось и на западно-русские земли, т.е. на земли Малой и Белой Руси, находившихся вне Московского государства. В этих землях православные братства получали право варить и распивать мирское пиво и мирскую бражку. Так, в 30-х годах XVI в. виленские скорняки (кушнери) восстановили "кушнерское братство" и "за свой власный поклад меда куповали и сычивали на врочистые свята, ко дню Святаго Духа, Николь Святому и ко Божему Нарожению, и оный мед разсычаной братством своим пивали". Стефан Баторий дал виленским православным купцам грамоту на учреждение братства с правом в определенные праздники ("на свята урочистые") "меды сытити" и три дня пить - "на Велик день, на семую субботу, на Успенье святое, на свято Петра, на Покровы, к святому Миколь, на Рождество Христово и на Благовещенье". В уставной могилевской грамоте позволялось священникам "сытить мед" на праздники семь раз в году, а мещанам двенадцать раз в году на праздники устраивать складчины ("склады"), и пять раз в году "курить горелку" - к Рождеству, к Маслянице, к Миколде осеннему" (Прж. ИКР, 127-130).

К XVII в. в западнорусских землях братства постепенно сходят на нет и исчезают, но традиция пировать всенародно в отдельные праздники еще сохранялась. Такое именно положение, вероятно, и наблюдал в XVII в. известный поэт-сатирик Антиох Кантемир, описывающий в одной из своих сатир праздничный разгул в небольшом городке, где по случаю "дня свят Николая", весь город "пьян от края до края".

Реликтом старых "урочистых" праздников и пиров не только с медом и пивом, но и с жертвенными животными (быками) можно считать севернорусские "никольщины" - коллективные сакральные трапезы и возлияния.

Примечания

1. Матвей Меховский. Трактат о двух Сарматиях. М., 1936. В дальнейшем в сокращении: Мех. ТДС.
2. Цитата из "Польской хроники" дается в переводе И.Первольфа. См. И.Первольф. Славяне, их взаимные отношения и связи. Т. П. Варшава, 1986, с. 114.
3. См. T.Ulewicz. Sarmacja. Studium z problematyki słowiańskiej XV i XVI w. Kraków, 1950; J.Malicki. Mity narodowe. Lechiada. Wrocław, Warszawa, Gdańsk, 1982; Толстой Н.И. Сарматизм: миф-история-национальное самосознание-культура. // История и культура. М., 1991, с. 66-71.
4. Толстой Н.И. Старинные представления о народно-языковой базе древнеславянского литературного языка (XVI-XVII вв.) // Вопросы русского языкознания, вып. I. М., 1976, с. 177-204; а также Толстой Н.И. История и структура славянских литературных языков. М., 1988, с. 108-127.
5. Сигизмунд Герберштейн. Записки о Московии. М., 1986, с. 103. В дальнейшем в сокращении: Герб. ЗМ.
6. Иностранным путешественникам и хронистам казалась любопытной история возникновения слободы Наливки в Москве, и эта история в различных вариантах переходила от одного автора к другому. После Матвея Меховского, Сигизмунда Герберштейна и Альберта Кампензе о Наливках писали Александр Гванини (1560), Михален Литвин (1550), Джеймс Флетчер (1591) и Адам Олеарий (1646). Итальянец Гванини сообщал, что "за рекой Василий, отец нынешнего великого князя, для своих телохранителей-солдат (pro satellitibus suis) - разных чужеземцев-поляков, разумеется, немцев и литовцев (которые следовали натуре Бахуса) построил за рекой укрепленный городок (opridum), называемый Nalevki; имя это означает налитие питья". Польский историк Михаил Литвин слышал, что Иван III "обратил свой народ к трезвости, запретив повсюду кабаки", при этом его отец "Василий увеличил свою

столицу Москву, построив в ней слободу Налевки (Nalewki) руками наших наемных солдат, и дав им это имя в укор нашему племени (т.е. иностранцам или полякам. - Н.Т.), склонному к пьянству, от слова "Налей". Англичанин Флетчер свидетельствовал, что на южной стороне города царь Василий построил дома для солдат (satellitibus suis), позволив им пить вино в постные и заветные дни, когда другие русские должны были пить одну воду, и по этой причине назвал свой город Налей (Naley), т.е. Наливайка". Немец Адам Олеарий подытожил свидетельства своих предшественников, объяснив читателю, что "четвертая часть города называется Стрелецкою слободою; лежит она в южной части города за рекою Московскою и обращена к татарской земле, будучи окружена досчатым забором и деревянными бастионами. Эта часть города выстроена была великим князем Василием, отцом Грозного, и назначена для поселения в ней иноземных солдат, и названа Налейка (Naleiki - die Saufstadt). У Чехов nali значит налей. Это название произошло от того, что иностранцы, проживающие в Москве, гораздо больше поддаются пьянству". См. Прыжов И.Г. История кабаков в России в связи с историей русского народа. [Казань, 1914?], с. 34-36. В дальнейшем в сокращении Прыж. ИКР; Флетчер Дж. О государстве Русском. СПб., 1905; Олеарий Адам. Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно. М., 1870.

7. Библиотека иностранных писателей о России. Т. I, отд.Ш. СПб., 1836, с. 59, 111, 179.
8. На такую возможность указывает Л.Н.Годовикова - автор перевода и комментариев в кн.: Антонио Поссевино. Исторические сочинения о России. М., 1983, с. 239. В дальнейшем в сокращении: Посс. ИСР.

О значении термина "хохол" и производных от него в русских источниках первой половины XVII в.¹ (эпизод из истории русско-польско-украинских контактов)

Термин этот, получивший такое распространение в русском языке XVIII-XIX вв. для обозначения "украинца", в своем первоначальном значении был, как известно, названием одной из черт внешнего облика человека. Хохол - это клок волос, оставлявшийся на бритой голове.

Как показывает изучение русских источников, такой "хохол" запомнился русским людям прежде всего, как бросающаяся в глаза черта внешнего облика вражеского войска, вторгшегося в Россию в годы "Смуты". Так, дьяк Иван Тимофеев писал в своем "Временнике", что М.В.Скопин-Шуйский начал в 1609 г. свой освободительный поход, "хотя от бед изъяти матере град (Москву. - Б.Ф.), иже хохлом имущими на главах тогда бяше той обстоим"². Так как во вражеском войске преобладали, командовали люди "чужой", латинской веры, то своеобразная внешность и иное религиозное исповедание стали соединяться между собой в сознании русских людей. Так, тот же И.Тимофеев в ином месте своего труда вспоминал "порабощение наше от главохотленые и слатынныя Литвы"³. Еще более ясно связь между такой внешностью и "латинской" верой выступает в относящейся к 1611 г. грамоте земских властей Ярославля в Казань. Хвала патриарха Гермогена на стойкость в защите православной веры, составители грамоты писали: "только б (патриарх. - Б.Ф.) такова досточюднова дела не учинил и за то было кому стояти? Не токмо веру попрали, хотя б на всех хохлы учинити, и за то б никто слова не смел молвити"⁴. Изменение внешности с появлением на голове "хохла" здесь недвусмысленно приравнивается к принятию "чужой" веры.

Такая острая реакция на непривычную внешность, несомненно, связывалась с тем, что человек, подвергший себя такой процедуре, существенно изменял свою природную внешность (хохол на голове, как известно, сочетался обычно с бритым подбородком), а в ходе длительных контактов латинского и византийского культурного круга сложилась устойчивая оппозиция между меняющими свою природную внешность представителями латинского мира и представителями мира православного, стремящимися ее сохранить. Соперничество двух миров находило свое выражение, в частности, в попытках добиться изменения внешности оппонента. Сказанное можно легко проиллюстрировать двумя примерами, исходящими от противоположных сторон. Так, молдавский летописец, рассказывая о заключении унии православной и католической церкви на Флорентийском соборе, писал, что греки во Флоренции "прелщены быша от латин и мнози от них приидоша с постриженами брадами"⁵. Еще более выразительно свидетельство противной стороны – шведского хрониста XV в. В его рассказе о походе короля Магнуса против новгородцев читаем, что, победив врагов, правитель "велел обрить им бороды и окрестить их"⁶. В обоих примерах изменение природной внешности (бритье бороды) ставится на одну доску с актом принятия католицизма.

В Московской Руси в полной мере сохранялась традиционная для православного мира точка зрения. Веским свидетельством здесь могут служить слова Ивана IV, обращенные к папскому легату Антонию Поссевино: "видим у тебя бороду подсечену, а бороды подсекать и подбривать не велено и не попу и мирским людем, а ты в римской вере поп, а бороду сечешь"⁷. Пример этот интересен еще и иным – подозрительный царь ищет во внешности пришельца из латинского мира отклонения от привычного внешнего вида.

Понятно, в таком историко-культурном контексте, что появившийся на русской территории человек с "хохлом" только и мог быть воспринят, как человек "чужой" веры и "чужого" народа – поляк, католик.

Как характерная черта внешности поляка "хохол" и вы-

ступает в русских свидетельствах 20-х - начала 30-х гг. ХУП в. Так, в известном деле о приезде в Россию 1626 г. претендента на османский трон Александра Ахии читаем, что он "голову простриг и учинил хохол, как делают польские кушцы". За это его порицали сопровождавшие приставы, разъясняя "царевичу", что "в Российском государстве поляков с хохлы в церковь не пускают"⁸. Еще в 1631 г. выехавши из Речи Посполитой казак Назар Сахнов, рассказывая о своей службе там у Салтыковых, сообщал "а живут, де, те Салтыковы холосты и ходят по-польски с хохлами"⁹.

В эти же 20-е гг. этот термин впервые используется для обозначения человека. Так, в относящихся к 1621 г. одном из документов "ругательной" переписки воеводы одного из пограничных русских городов с "державцем" г. Серпейска, читается следующее обращение к оппоненту: "А православных крестьян называешь некрещеными и хамовыми детьми, и прямые некрещенные вы, поганые хохлы, сатанины угодники, хамовы внучата присканами (так!) своими хохлы бесовскими"¹⁰. "Поганые хохлы" - это уже не детали внешности, а люди другой, чужой враждебной веры, признаком чего и служат украшающие их "бесовские" хохлы.

Все это никак не относилось к "русским людям" в Речи Посполитой. Датированное 1619 г. сообщение, что "в Дорогобуже, де, хотят литовские люди русским всяким людям на головах делать хохлы"¹¹, показывает, что в представлении москвичей они могли начать носить "хохлы" лишь под страхом принуждения со стороны "ляхов" и это воспринималось, по-видимому, как акт символического принятия "ляшской" веры - католицизма.

Такое восприятие внешнего мира было возможно лишь благодаря существованию той культурно-идеологической установки, о которой говорилось выше, и перенесению своих ригористических представлений о внешности в среду, для которой они не были характерны. В действительности, как показывают сохранившиеся изображения казацких гетманов второй половины ХУІ в. Ивана Подковы и Гаврилы Голубка, уже в то время мо-

да на выбритую голову с чубом и усы с бритым подбородком была достаточно распространена среди запорожских казаков, явно не усматривавших в таком изменении своей внешности какого-то особого идейного смысла. Да и упоминавшийся выше Александр Ахия, вероятно, научился носить "хохол" именно на Запорожье, откуда он и приехал в Москву.

Представление о том, что "хохол" непреходящий признак только католика-поляка должно было оказаться несостоятельным при усилении контактов между Россией и Запорожьем. Это и произошло в годы Смоленской войны, когда на русскую территорию пришло Запорожское войско во главе с гетманом Тимофеем Арандаренко. Рассказывая о действиях этого войска, один из русских лазутчиков сообщал, в частности, в апреле 1634 г.: "а иных, де, они имали русских людей и хохлы им делали"¹². Представляется не случайным, что именно вскоре после окончания этой войны в сообщениях властей пограничных русских городов появляется термин "хохлач" для обозначения украинских жителей Речи Посполитой. Два наиболее ранних документа – отписки валуйского воеводы, относящиеся к 1636 г. В апреле 1636 г. он сообщал, что в Валуйку приехали с Дона "литовские земли хохлачи", уроженцы украинского городка Ирклиева. В другом документе того же времени упоминается "хохлач есирь", попавшийся на дороге человеку, бежавшему из татарского плена¹³. Очевидно, что в обоих случаях речь идет о простых украинцах. Сравнительно немного времени спустя в отписке донских атаманов в Москву осенью 1644 г. термин "хохлачи", употреблялся уже, как синоним такого широко известного названия запорожских казаков, как "черкасы": "на Дону есть воровство, татарове и черкасы с ними, хохлачи"¹⁴.

Так как в известных нам многочисленных источниках этого времени мы нигде не встречаем сомнений в правоверии запорожцев и они, напротив, выступают, как главные защитники православия в Речи Посполитой, то в маленьком терминологическом изменении, которое выше удалось установить, можно отметить след мировоззренческих перемен, характерных для

быстро меняющегося русского общества XVIII в. Необычная, не соответствующая русским традиционным нормам внешность продолжала использоваться сознанием, как критерий различения, но человек с такой внешностью уже перестал безоговорочно оцениваться как приверженец чужой, латинской веры, а "хохол" на его голове уже не воспринимался, как символ веротступничества. Так, получилось, что термин, изначально относившийся к человеку "чужого" мира и "чужой" веры, постепенно начал служить для обозначения внешне отличного, но по-существу близкого и родственного народа.

Примечания

1. Автор приносит благодарность сотрудникам, работающим над созданием Словаря русского языка XV-XVIII вв., за возможность воспользоваться собранными ими материалами.
2. Русская историческая библиотека (далее - РИБ), т. 13. СПб., 1891, стб. 438.
3. Там же, стб. 467.
4. Собрание государственных грамот и договоров. Ч. 2. М., 1819, № 241, с. 518.
5. Славяно-молдавские летописи XV-XVI вв. М., 1976, с. 63.
6. Рыздзевская Е.А. Древняя Русь и Скандинавия IX-XIV вв. М., 1978, с. 127.
7. Памятники дипломатических сношений древней России с державами иностранными. Т. 10. СПб., 1871, стб. 302.
8. Кулиш П.А. Материалы для истории воссоединения Руси. Т. 1. М., 1877, с. 234-235.
9. Воссоединение Украины с Россией. Документы и материалы. Т. 1. М., 1954, № 59, с. 102.
10. Центральный государственный архив древних актов (далее - ЦГАДА), ф. 79 (Сношения России с Польшей), 1621 г. № 4.
11. Там же, кн. 38, л. 106.
12. Акты Московского государства. Т. 1. М., 1890, № 654.
13. ЦГАДА, ф. 210. Разрядный приказ. Белгородский стол, стб. 64, л. 46, 425.
14. РИБ, т. 24. СПб., 1906, стб. 576.

Некоторые проблемы внутренней и международной
жизни Речи Посполитой 50-х годов ХУП в.
источниках того времени

Тяжкие обстоятельства освободительной войны на Украине 1648-1654 гг., а затем Потопа стали огромным потрясением для тогдашнего шляхетского общества Речи Посполитой, особенно по контрасту с благополучным "десятилетием золотого Покоя" вплоть до смерти Владислава IV (21.V.1648). Не удивительно поэтому, что уже современники событий, описывая их, пытались вместе с тем найти причины обрушившихся тогда на Речь Посполитую испытаний, объяснить их, дать какие-то рецепты предотвращения подобных напастей в будущем, и с постепенным осознанием связи случившегося с некоторыми общими недостатками и пороками внутреннего развития страны и реалиями ее международного положения - сформулировать, выдвинуть и защитить отдельные предложения и программы казавшихся тогда необходимыми изменений и реформ. Все это породило богатую полемическую литературу разных видов, эпистолографические материалы, многочисленные документы сеймовых и околосеймовых обсуждений, дипломатическую переписку, нарративные источники и т.д. Изучение, частично и издание данной документации и всей связанной с ней проблематики имеет давнюю историографическую традицию, особенно в польской исторической литературе, вплоть до наших дней. Но исследование этой тематики еще весьма далеко от исчерпания¹. В предлагаемом небольшом тексте вкратце подвергаются анализу лишь отдельные, мало исследованные, источники, касающиеся названной темы, и только некоторые из затронутых в них проблем.

Отметим прежде всего один давно уже изданный, но неоправданно редко используемый в историографии документ, "статьи" польного гетмана литовского кальвиниста Я.Радзи-

вилла молдавскому послу к нему, отосланный господарем В.Лулу своему родственнику и союзнику Б.Хмельнишкому, а тем - в Москву. Он сохранился лишь в русском переводе, не датирован, относится примерно к началу февраля 1653 г.², и был связан с проектом посредничества В.Лулу, тестя Я.Радзивилла, в деле замирения Речи Посполитой (далее - РП) и Украины. Для варшавского двора и немалой части феодалов РП излагаемая в источнике программа мирного решения украинской проблемы - действительно одной из важнейших в жизни страны - была далеко не единственной и даже не главной. Для магнатории и шляхты Великого княжества Литовского (далее - ВКЛ), как это видно и из анализируемого источника, умиротворение Украины являлось одной из приоритетных задач.

Автор подчеркивает, что продолжение войны приведет к единственному результату - уничтожению одного из противников, причем и победа станет для другого поистине пирровой. Если верх возьмут поляки, тогда "погибнет род, и вера русская, и вся Украина ... испустошена будет", а в выгоде окажутся только "поганые", т.е. в данном случае Крымское ханство и Османская империя. Если победят казаки, то РП предпочтет перейти под власть императора либо шведов. "И так монархия Коруны Польские, из давнего веку будучи по всему свету славна, потом будет в подданстве". Но и Украина в таком варианте в конечном счете ничего не выиграет, ибо, оставшись без поддержки РП, не сможет противостоять "шведскому, немецкому, татарскому и инаго народа войску ...". Князь Януш остерегает, что "приязнь татарская не толко казаком, но и всем христианом есть велии вредна", и хотя не советует разрывать союз с ханством до заключения польско-украинского мира, но просит об особой осторожности в отношениях с Ислам Гиреем, "понеже лекарство, которое вредит сердце человеческое, никако же есть полезно человеку". Он просит В.Лулу убедить казачьего гетмана согласиться не только на мир, но и на благоприятные для РП условия ("...да чтоб не затевал статей многих и великих, но мерных"), прельщая его, что когда польские войска разъедутся,

он сможет "чего восхощет от поляков упросити ... и большую будет власть имети, нежели король". Я.Радзивилл имел в виду предоставление Б.Хмельницкому и его семье положения в составе магнатской верхушки, укрепление их родственных и личных связей в этой среде, наделение старшины значительными личными привилегиями, видимо, и нобилитацию части казаков. Расплачиваться за все должны были "хлопы", так как польские феодалы возвращались в свои украинские владения. Проект свидетельствует о мирных устремлениях хотя бы части господствующего класса РП, но не о его политическом реализме, ибо массовый характер восстания на Украине исключал верхушечные решения при попытках сохранить ее в составе РП.

Спустимся теперь намного ниже по социальной лестнице РП, обратившись к дневнику полностью полонизированного шляхтича уже не в одном поколении, немца по давнему происхождению, врача по профессии, связанного особенно с ВКЛ, а также с биржанскими Радзивиллами, лютеранина М.Форбек Летова³. Мы окажемся в совсем ином, более бедном круге политических представлений, но зато массовых – М.Форбек был шляхтичем достаточно типичным – и тем интересным. "Испытуемый" во всяком случае в разбираемом источнике, не был склонен высказываться в общем плане о положении в РП (подобные суждения редки и кратки), предпочитал суховатое событийное изложение. Но и из этого материала можно кое-что извлечь. Говоря о причинах восстания на Украине, автор видел их в противоречиях между местными магнатами и казачеством, которые вполне поддавались урегулированию королем, если бы не неожиданная смерть Владислава IV. Для самой ранней стадии движения такое суждение не лишено оснований. Но он заметил и зафиксировал быстрое превращение его в явление массовое, с широким участием больших масс жителей, с чем связывал скорые успехи восставших, хотя не может не удивлять какое-то даже нарочитое преобладание чисто личных тем в его дневниковых записях до начала русско-польской войны, впрочем вообще кратких. Тем не менее, М.Форбек отметил одно действительно важное обстоятельство: связь обстоя-

рения внутривосточной ситуации в стране (срыв первого сейма 1654 г.) с первыми неудачами войск РП в этом конфликте. Может быть, молчание автора в иных случаях не менее показательным, чем его записи. Хотя он отрицательно относился к движению на Украине, но нет в дневнике и столь характерных для многих шляхетских публицистов его времени сугубо отрицательных суждений о восстании, его руководителях и участниках.

При описании событий войны, весьма подробных (автор был ее активным участником), он также ограничивается фактологией, но из приводимых им свидетельств можно вывести нередко важные заключения более общего порядка, хотя сам он их и не делает. К примеру, описывая контрнаступление литовских войск в Белоруссии зимой-весной 1655 г., М.Форбек фактически раскрывает причину его провала, очень существенного для дальнейших событий времени Потопа: ожесточенное сопротивление местных жителей (вместе с русскими гарнизонами) действовавшим там силам ВКЛ. Интересен подход мемуариста к событиям Потопа в ВКЛ, оценке его причин. Сам он не присоединился к заключившей соглашение с наступающими шведами части княжества, ориентировавшейся на биржанских Радзивиллов, и ушел в тяжелое изгнание в Кенигсберг. Его описание хода дел до отъезда туда очень подробно и содержит целый ряд интересных сообщений. Но нигде, ни тогда ни позже, он не осудил ни единым словом Я.Радзивилла и его сторонников, хотя сам факт переговоров князя со шведами отметил, указывая особо на тайную деятельность ариана Г.Любинского в этом направлении (специального анализа требует вопрос, что М.Форбек должен был и мог знать об этих контактах), и о договоренностях писал. Любопытно, что один из инициаторов перехода Великой Польши под шведскую власть воевода познанский К.Опалиньский упомянут им в отрицательном смысле.

Вместе с тем в тексте дневника разбросано, едва ли случайно, несколько соображений, которые косвенно могли бы оправдать князя Януша. Так, отмечено сколь заметное отри-

гательное воздействие на самого князя и все войско оказал уход из ВКЛ в Мальборк по приказу Яна Казимира полка королевской гвардии во главе с Я.Вольфом в конце июля 1655 г., незадолго до решающих боев за Вильно. Такая оценка не была лишена некоторых оснований. Чуть позже, рассказывая об обсуждении с обоими литовскими гетманами писем к ним короля, в которых среди прочего содержалось предложение договориться о мире с Россией и Украиной даже на наименее выгодных условиях, и их соответствующей инициативе (автор вполне мог не знать о предшествующей такой попытке епископа виленского Е.Тышкевича, предпринятой, разумеется, с согласия гетманов) М.Форбек весьма сочувственно цитирует обмен репликами с Я.Радзивиллом о зря потерянном раньше времени для подобных шагов из-за отсутствия полномочий. Наш автор в ряде мест памятника писал о разногласиях между великим и польным гетманами в определении местоположения литовских войск в момент сражения за Вильно, пагубности его разделения, поддерживая позицию Я.Радзивилла на сей счет и высказывая мнение, что при единении всех сил "подчинение шведам, как говорят, второго войска не наступило бы".

М.Форбек сумел заметить и счел необходимым внести в свои записи несколько разного рода фактов, свидетельствовавших о недостаточной прочности литовско-шведских договоренностей даже сразу после их достижения. Это и слабость введенных туда шведских войск, и начавшиеся насилия солдатами, и явное нежелание шведов выполнить очень важное для литовской стороны обязательство вернуть шляхте владения, оказавшиеся в районах ВКЛ, контролируемых царскими армиями. В данной связи мемуарист, видимо, начал присоединяться к голосам, выступавшим за соглашение с Россией как целесообразный политический выход из положения. Получив сообщение об отъезде Яна Казимира за пределы королевства (согласно праву это освобождало его подданных от обязательства верности), М.Форбек нашел нужным как бы подвести итог и объяснить происшедшее. Но приводимый им набор причин упадка ЕИ не содержит ничего оригинального: традиционный краткий пе-

речень недугов общественного развития страны да описание разных мистических знаков, предвещавших ее падение. В таком смысле этот довольно интеллигентный шляхтич, человек свободной профессии, хороший наблюдатель дал не особо благоприятное свидетельство о политической культуре своего окружения.

Вслушаем далее другого шляхтича, вероятно, неизвестного жителя Короны, который в "Письме законного землевладельца к придворному" (вторая половина 1654 г.) рассматривал тогдашнее положение РП². Не без кокетливого лукавства представляясь "убогим шлапиролей" (бродящим по пашне) автор, человек в возрасте, немало повидавший, говоря о восстании на Украине, сумел разглядеть немало. Он пишет о тяжелом положении крестьянства, которое так высосано армией, "что трудно высказать о их нужде", а из-за этого обеднела и шляхта. Говоря об украинских делах, автор прибег к аналогии с нидерландской революцией XVI в. в разных отношениях, отвел заметное место деятельности православных в РП и поддержке их извне, в т.ч. со стороны России, как одной из причин восстания. Он пронизательно отметил не только внутривполитический, но и международный характер конфликта на Украине. (участие в нем Крымского ханства, затем России), резко усложнивший ситуацию для РП. Найденное к тому времени варшавским двором средство решения этой проблемы - союз с Ислам Гиреем - автор оценивал осторожно, хотя и надеялся на его действенность. Очевидно, он не возлагал особых надежд на военачальников РП, поскольку, прибегая к сравнению с прошлыми событиями в Нидерландах, выражал пожелание, чтобы сейчас появился вождь наподобие князя Александра Пармского как последнее средство спасения. Так проявилось распространенное в шляхетской среде критическое отношение к деятельности Яна Казимира, ряд лет непосредственно отвечавшего за боевые операции. В целом он оценивал ситуацию как очень тяжелую для РП, отмечал внутреннюю обусловленность неблагоприятного хода дел (преобладание частных интересов над общим благом - антимагнатский в первую очередь

выпад, - высокомерие духовенства и др.), а перспективы видел в еще более мрачном свете, считая, что за Б.Хмельницким придут другие, подобные ему, и РП не получит мира на Украине вплоть до внуков и правнуков его поколения. Автор не видел, во всяком случае не высказывал каких-либо средств к изменению неблагоприятного будущего страны.

В заключение вернемся снова в ВКЛ, проанализировав взаимосвязанные документы примерно того же времени (от осени 1654 г.), исходившие от Я.Радзивилла или его сторонников, прежде всего "Размышление о теперешней обороне ВКЛ 1654г."⁵. Это были практические материалы к сенаторской раде, поэтому они содержали конкретную программу действий. Она имела две стороны - военную и политическую. Главной целью первой было помешать разъединению армии ВКЛ на две группы, находившиеся под самостоятельным руководством одного из гетманов, а также получить заметную поддержку из Короны и т.о. обеспечить тесное польско-литовское взаимодействие, степень которого до того оставляла желать много лучшего. Во второй, политической части предложений выдвигалось несколько идей, как мне кажется, образующих единый комплекс. Констатировалось, что причина всех несчастий РП - казачья проблема. Без ее решения, без отрыва казаков от России успешная борьба с последней нереальна, не будет возможности вернуть потерянное, более того, под угрозой окажутся и другие земли: Литва, остальные "народа русского провинции". Для достижения цели предлагалось пойти на существенные уступки казачеству. Как известно, Я.Радзивилл поставил миротворческие усилия на практические рельсы, используя, очевидно, с согласия властей РП, посредничество плененного поляками полковника киевского А.Едановича, но без успеха⁶.

Для авторов программы такой исход не был неожиданностью, они учитывали его возможность и потому предусматривали одновременно иной вариант: поиск путей к соглашению с Россией. Имелось в виду попытаться приостановить боевые действия на восточном фронте, добиться перемирия там при посредничестве польских ленников, бранденбургского курфюрста и герцога

курляндского, а затем достичь мирного договора с царским правительством, обратившись к медиации шведского короля (мысль, не лишенная ловкости: этим способом можно было обезопасить РП и со стороны Швеции!). У авторов отсутствовала уверенность в реальности и данной части программы, они считали вполне вероятными неудачу переговоров с Россией и возобновление войны, но и тогда выигрыш времени оказался бы полезным. Во-первых, для более основательной подготовки армии. Во-вторых, для поиска союзников. В такой связи скептически оценивалось достигнутое единение с Крымским ханством, поскольку татары не столько воевали, сколько грабили. Поэтому на политическую авансцену в качестве главного средства противодействия угрозе с востока и, может быть, важнейшего его компонента планов Я.Радзивилла и его лагеря выдвигалась необходимость урегулирования со Швецией, даже альянса с ней с бесспорно антироссийской направленностью. Создатели "Размышления..." отмечали, что уже обещана отправка посла РП к стокгольмскому двору, и не без оснований констатировали: "...знаем, что и Шведы в том заинтересованы, чтобы Москвини слишком верх не брал". Поэтому, по их мнению, шансы на успех переговоров есть, хотя и не следовало возлагать всех надежд только на возможный союз РП со Швецией.

Изложенная программа отличалась определенной реалистичностью и в целом намечала достаточно перспективные направления практических действий. К несчастью для РП даже она отставала от очень быстро менявшейся тогда политической обстановки, да к тому же далеко не в полном объеме принималась королевским лагерем. Поэтому она не была осуществлена, что еще более ухудшило положение страны и в перспективе привело к трагическим событиям Потопа. В целом же следует констатировать, что предлагаемые и магнатской верхушкой, и представителями шляхты меры не отвечали требованиям момента, запаздывали.

Примечания

1. См. вступление с библиографией по теме в кн.: *Pisma polityczne z czasów panowania Jana Kazimierza Wazy. 1648-1668. Publicystyka - Exorbitancje-Projekty-Memoriały. T. I. 1648-1660. Zebr. i oprac. S. Ochmann-Stanisławka. Wrocław etc., 1989, s. II-VIII.*
2. Воссоединение Украины с Россией: Документы и материалы в трех томах. Т. III. М., 1953, с. 264-266. К датировке см.: Акты Московского государства, изданные имп. Академиею наук под ред. Н.А. Попова. Т. III. СПб., 1894, с. 313; Жерела до історії України-Руси. Т. XII. Львов, 1911, с. 194.
3. *Vorbek Lettow M. Skarbnica pamięci... Pamiętnik lekarza króla Władysława IV//Oprac. E. Galas i F. Mincer pod red. naukową Wł. Szpilńskiego. Wrocław etc., 1968, s. 149-278.*
4. *Pisma polityczne... t. I, s. 133-135.*
5. Они не опубликованы, но содержание их неоднократно излагалось в исторической литературе. Из последних работ см.: *Ważniński T. Ostatni Waza na polskim tronie. Katowice, 1984, s. 150; Wisner H. Działalność wojskowa Janusza Radziwiłła w latach 1648-1655//Rocznik Białostocki. 1976. 13, s. 53-109; Wójcik Z. Dyplomacja polska w okresie wojen drugiej połowy XVII w. (1648-1699)//Historia dyplomacji polskiej. T. II. 1572-1795. W-wa, 1982, s. 171-172. Полагаю, что анализ источников не закончен.*
6. *Radziwiłł A.S. Memoriale rerum gestarum in Poloniae 1632-1656. T. IV. Wrocław etc., 1974, s. 300;*
Акты, относящиеся к истории Южной и Западной России, собранные и изданные Археологическою комиссиею. Т. XIV. СПб., 1889, с. 42-43, 131-136; Грушевський М. Історія України-Руси. Т. 9, 2-я половина. Київ, 1931, с. 949-952.

"Wielkanosne schaby": этнографический
комментарий к четверостишию Вацлава Потоцкого

Недавно проф. Х.Поповска-Таборска опубликовала интересную статью об истории польского слова *schab*, *schaby*, где восстанавливается следующий путь его семантического развития: 'кость, ребро' → 'кости, ребра вместе с мясом' → 'сорт мяса' → 'мясо высшего сорта'¹. Импульсом к этим разысканиям послужило четверостишие В.Потоцкого, в котором выражение *schaby wielkanosne* явно не соответствует современному литературному *schab* 'грудинка', а отражает старое, реконструируемое значение 'кость, ребро':

"Така natura złotu i srebru moc nada:

Kto je ma, choć sam milczy, najmądrzszych przegada
Abo cale oniemi jako w stawie żaby

Kto weń rzuci święcone wielkanosne schaby"²

Этнографического комментария требует упомянутое в этом тексте действие – бросание в воду (пруд) остатков (костей) от освященного поросенка, одного из главных блюд праздничного пасхального стола (наряду с крашеными яйцами и пасхой 'куличем'). Из контекста видно, что это действие воспринимается поэтом как вполне обычное, хорошо известное читателю; оно присутствует здесь лишь как средство создания образа "онемения": лягушки перестают квакать, когда в пруд бросают кости. Х.Поповска-Таборска высказывает обоснованное предположение, что речь идет о некотором обычае, даже ритуале, требующем подобного обращения с остатками пасхальной трапезы. Между тем в польских этнографических источниках исследовательница нашла упоминания лишь о другом ритуале: по свидетельствам О.Кольберга, относящимся к краковскому, келецкому, сандомерскому, подлясскому и калишскому регионам³, остатки освященной пасхальной пищи и, в частности, кости от поросенка, закапывали в поле. Мотивировки этого действия могли быть разными: "чтобы кроты и полевые

мышь не вредили посевам", "чтобы град не побил поля" и т.п. Эти кости могли также скармливать кошкам и собакам, чтобы уберечь их от бешенства. Из этих свидетельств Х. Поповска-Таборска делает справедливый вывод, что, во-первых, кости пасхального поросенка, действительно, были объектом особых ритуальных действий, а, во-вторых, эти действия могли быть разными, следовательно, можно предположить, что одним из способов обращения с "остатками" сакральной трапезы было бросание их в воду.

Такое предположение, хотя оно и не подкрепляется польскими этнографическими источниками, находит подтверждение в материале других славянских традиций, прежде всего восточнославянских. Как и у поляков, пасхальная обрядность украинцев, белорусов и в меньшей степени русских предписывает специальные ритуалы с остатками "священной" пищи, особенно — со скорлупой крашеных яиц и костями от поросенка. Прежде всего повсеместно категорически запрещается их выбрасывать, это считается тяжким грехом. Страх перед этим грехом объясняет известный в некоторых районах, в том числе и польских, обычай освящать перед Пасхой яйца без скорлупы, а мясо без костей⁴. Даже крошка пасхального кулича или другой еды не должна упасть на пол. Широко распространено верование, что мышь, съевшая освященной еды, превращается в летучую мышь. Поэтому все остатки пасхального обеда тщательно собираются и сохраняются для разного рода магических целей.

У восточных славян к наиболее распространенным действиям с костями и скорлупой относятся: закапывание в землю, пускание по воде, сжигание в огне, подвешивание на чердаке, под крышей дома или в хлеву в качестве оберега от грома, бури, нечистой силы. Нередко эти разные способы совмещались в одной локальной традиции. Так, в с. Старые Яриловичи Репкинск. р-на Черниговск. обл. кости от поросенка или бросали в воду, или затыкали в землю на огороде вместе с яичной скорлупой, или же и то и другое заворачивали в тряпочку и подвешивали на чердаке. Иногда кости сжигали в печи,

"чтобы не валялись"⁵.

Закапывание (втыкание) костей в землю или их разбрасывание по земле (в поле или в огороде) преследовало разные цели. В одних случаях считалось, что это помогает избавиться от сорняков: "Съвачанэ у нас кости закопывають там, де бодьек ростэ, так нэ буде бодьеку" (Щедрогор, Ратновск. Волинск.); "Мой отец бувало на город кидает костку ту, штоб осот той не рос" (Оздамичи Столинск. Брестск.). В других – кости считались средством от полевых вредителей – мышей, кротов, птиц, гусениц, жуков и т.п.: "М'ясо елы, а костки у яны кыдали, штоб мышы нэ заводылись" (Вольная Слобода Глуховск. Сумск.); "Костку закопывали на городи, штоб гракы не летали" (Орловка Ямпольск. Сумск.); "Кість з свячоного мяса вкладають у землю, аби кертиці не рыли" (Дрогобычский повет⁶). Аналогичная мотивировка этого действия ("чтобы кроты не рыли землю") характерна для Восточной Польши и Моравии: "Kości ze święconego, zakopane na łące lub w ogrodzie, miały odstraszać krety, rozrzucone po polu niszczyły osiet, zakopane zaś w ogródku przy chacie wyrastały w marunę czy maronę (Pyrethrum), roślinę o właściwościach leczniczych"⁷; Ритуал мог приобретать характер жертвоприношения: "Szkodnikom polnym – kretom i muszom, niesie się w daninie chleba kawałek, jajko, kości z mięsa świętecznego, poświęconych w Wielką Sobotę i zakopuje się w ziemię na łąkach zbóż"⁸. В Моравии "kosti, skařoupky z vajec rozsypou se po zahradě, po poli a po louce, aby krtice neruily"⁹.

Чаще всего кости закапывали в поле или на огороде с целью магического повышения плодородия земли: "Кости закопывали в землю, штоб родыла усяка пашня" (Топорище Владимиро-Волинск. Житомирск.); "На Юрья у жыто едэмо, то трэба на межэ тэй костки з душпайками закопать, бо буде земля родыць дужэ" (Вышевичи Радомышльск. Житомирск.). В Польских Бескидах с той же целью (на urodzaj) закапывали в капустных грядках или под плодовыми деревьями яичную скорлупу (ее же закапывали в кротовые норы или во дворе, "чтобы ужи не крутились вблизи дома")¹⁰. Нередко закапыванию костей

и скорлупы придавался общий охранительный смысл: "Шкаралупи з свячених ячюк, кості з поросятка, поріб'я та шинки й кришки господиня обережно збирає, щоб ніщо не впало на долівку. Усе це потім закопується на межі ниви, щоб охоронити хліб на ниві. Кришки з свяченого віддають курам дрібно потовчені. В деяких місцевостях шкаралупи з свячених писанок-крашанок закопують у городі"¹¹; "Кости закопывали у земельку, щоб зямелька освячалась" (Золотуха Калинковичск. Гомельск.). Русских свидетельств такого рода немного. В Иркутской губ. кости от мясного, которым разговлялись на Пасху, было принято закапывать в землю или забрасывать на чердак (о последнем см. ниже)¹².

В Белоруссии и в северных районах Украины остатки пасхальной трапезы обычно сохраняли до Юрьева дня, когда их несли в поле и закапывали на меже, по углам поля или разбрасывали по полю, считая, что это предохраняет поле от града, грозы, бури. В некоторых местах Гродненского уезда в этот день до восхода солнца хозяин брал штоф водки, настольник, клал в него хлеб, кости, оставшиеся от "свенценого" стола и обходил с этими вещами кругом засеянного рожью поля, по углам которого он втыкал пасхальные кости со словами: "Святы Боже и Святы Еры! заховайце ніўку от граду!" и возвращался домой"¹³. То же действие могло пониматься как апотропейное, направленное на защиту от нечистой си́ды, колдунов: "На Юрья закопывали святныя лупшайки, коб уже поле было святое, от злых, от людэй. Кости радом закопывали" (Спорово Березовск. Брестск.).

В некоторых районах Полесья, а также в Словакии закапывание костей и скорлупы "от града" не связано с Юрьевым днем, а совершается непосредственно после Пасхи: "Лупшайки тые годы старые людзи ходили у жыци закопували, коб гром не биў. Косыци збєрала и тожє закопували на пашне. Пройдзе Велигдзєнь да ужє бацько забєре тєе косточки да и закопає на своєй пашне" (Стодоличы Лельчицк. Гомельск.), то же на Ровенщине¹⁴); "Škrupiny z vajičok a kosti z mäsa položili na polia medzi oziminu, aby bola chránená pred skorobitím"¹⁵.

На Черниговщине ритуал со-

вершался в первое воскресенье после Пасхи — на Дарную неделю: "Кались на Паску светили целые стёгна кабановые, а тые костки несуть у поле и закопуют у жыти, на сваю паляницю — ад граду; паядять свечонае пасеред тыжня, а талы недели дажыдають и несуть" (Плехов Черниговск. Черниговск.).

Нередко подобные действия были приурочены к первой пахоте или первому севу, тогда кости и скорлупу собирали и сохраняли до нужного дня. В Полесье во многих селах остатки всего "свечоного" бросали в первую борозду, когда начинали пахать: "у баразду пакладзе да прыаре це косточки" (Жаховичи Мозырск. Гомельск.), "на поле занесуть тые сватые косты, прыгорнуть у борозну" (Радчицк Столинск. Брестск.); "косцы хавали, а як жыто сеють, у ту ниву первую закапываеш" (Челхов Климовск. Брянск.).

Вполне естественным на этом фоне выглядит использование костей в скотоводческой магии. Для этого кости закапывали или бросали там, где держали свиней, "шоб свини заводыльсь" (Красностав Владимиро-Волынск. Житомирск.), "коб ны хворэлы" (Дружиловичи Ивановск. Брестск.), "косцы у сарай укидаць, дзе скацина стаиць, ля скацины, год лежаць" (Комаровичи Петриковск. Гомельск.).

Таким образом, ритуалы, связанные с землей (закапывание, втыкание, разбрасывание), могли совершаться сразу же после пасхальной трапезы, в следующее воскресенье, на Радуну, в Юрьев день, а также при первой пахоте или начале сева. Местом их были преимущественно поле, но нередко и огород, иногда сад ("под садовину сховают [кости] у землю и попросиш Бога: роди!" — Ровбицк Ружанск. Брестск.; "вйнесу пил яблоню, дэ ніхто нэ ходыць" — Нобель Заречненск. Ровенск.). Реже встречаются свидетельства о том, что кости закапывали во дворе, возле дома ("чтобы не валялись"), на перекрестке (Выступовичи Овручск. Житомирск.), в сарае, хлеву или амбаре ("чтобы мыши не водились"), и, наконец, в доме под печью (Зосимы Кобринск. Брестск.). Что же касается мотивов этих действий, то чаще всего встречаются мотивировки: "от града, бури, грома", "для урожая", "от порчи", "от

сорняков", "от вредителей".

Остановимся теперь кратко на других ритуалах, которые в восточнославянской традиции, в частности, в Полесье, обычно сочетаются с рассмотренным ритуалом закапывания в землю.

Сжигание остатков пасхальной трапезы и прежде всего костей и яичной скорлупы представляет собой один из наиболее распространенных способов уничтожения сакральных предметов (освященных трав, венков, икон и т.п.). В отличие от закапывания в землю, оно по существу не является ритуалом, ему не приписывается какого-либо магического смысла. Мотивировкой этого действия служит чаще всего желание не допустить, чтобы остатки освященной пищи валялись на земле, чтобы на них наступали, чтобы их топтали или поедала скотина, кошки, собаки, птицы. Ср. "То свячонэ не бросиш ужэ - усё у печы спальвали. Як свячонэ мясо, то косточки зберэш и укинэш у вогонь" (Кривляны Жабинковск. Брестск.). В Полесье можно встретиться с представлением, что нарушение запрета влечет за собой встречу со змеями в лесу: "Кости у печ кидакт да палят, шоп по ним нэ тупкаца, бо вонь свашэнны. Свечэных душпаёк нэ высыпай на двир - у пэчку спалы. А нэ быспай, бо будэш бэз конца гадожы бачыць у леси" (Журба Овручск. Житомирск.). Любопытный запрет - вынимать из печи пепел после сжигания остатков пасхальной еды - отмечен в с. Ровбицк. Пружанск. Брестск.

Подвешивание костей и скорлупы применялось в тех локальных традициях, где люди считали необходимым сохранять остатки "свяченого" в доме в качестве оберега или лечебного средства. Нередко этот прием сочетался с другими способами обращения с костями и скорлупой - тогда часть костей закапывали или сжигали, а несколько (иногда самых крупных) оставляли в доме: "Оставляють две-три-четыре косточки да лежать" - Вольная Слобода Глуховск. Сумск.). В Полесье кости и скорлупу обычно завязывали в тряпичный узелок и подвешивали на горнице, т.е. на чердаке, считая, что это защищает дом от удара молнии: "Кости хоть на воду пускали,

а то ў трапачку завертять и – ячички лупять, то шкурачку и святые костачки и падвесьять на гаришче. Ци, кажэ, шоб ветер не валял хаты, ци гром шоб не бил" (Старые Яриловичи Репкинск. Черниговск.); "Коло хаты вешали косточки с порося – шоб грому не було" (Берестье Дубровицк. Ровенск.). Часто такие узелки с костями и скорлупой вешали в хлеву: "Костачэк пасьвещяць, яйпо аблупяць и ў трапачку павесяць у хлеву" (Присно Ветковск. Гомельск.); "Косточки вешали коло коровей, шоб нишо нэ касалося до худобы" (Берестье Дубровицк. Ровенск.); "Робяць вузлик – кости свечоны да лущинки з яец, шоб не валялися – и вешають ёго у хливи, на бальцы, шоб не пропадала скотина" (Чудель Сарненск. Ровенск.).

Оставленные в доме для магических пелей кости могли также затыкать за стропила, балки, втыкать в солому крыши или просто забрасывать на чердак или на крышу (последнее встречается на Карпатах). Этот обычай имеет самое широкое распространение – он известен в Восточной Польше¹⁶ в Западной Белоруссии¹⁷, в Полесье¹⁸, отчасти в России¹⁹, а также в северо-западных областях Хорватии²⁰ и в Словении²¹. Повсюду это действие воспринимается как надежная защита дома от удара молнии (тем же свойством обладает подвешенная снаружи на стене или на дверях дома скатерть, в которой освящалась пасхальная еда): "кости положить на горничэ от бурь" (Рясно-Емельчинск. Житомирск.). Иногда во время надвигающейся грозы сохраняемые в доме кости выбрасывались во двор: "з поросяты кости зъязывали в узлы – як гром грамыть, так от грому викидають на двори" (Староселье Лугинск. Житомирск.) или совершали с ними другие охранительные действия: "Свинные кости пасьвещяць ва время гразы на припячэк кладуць и косткай хресьцяць окна" (Присно Ветковск. Гомельск.).

Их использовали и во время засухи для вызывания дождя: "На Великдень пекли поросенка, сватили ево; хочь нескольких костей у будынку держали. А потым етые косточки усе-усе-усе хранили долго-долго в узелку. И як засуха, ети косточки несли в огород, коб дозь шоў" (Кишин Олевск. Житомирск.), а также в случае пожара: "Як пожар, е у тебе пась-

вшаона костка, нада с косткай... абыходь свой дом, шоб не разносило [огонь], шоб ветер павёрнуў у другую сторону" (Присно Ветковск. Гомельск.). Самое широкое применение находили кости от пасхального поросенка в народной медицине при лечении людей и скота: "Як забалееш, гукают бабуку-шпеху, и тады у бабы у руках святого стэгна костка и нож. Потаркает бальному, а костку просто держала, як струмент [инструмент] у ей был" (Олбин Козелецк. Черниговск.); "У кого лишай, то тёрли, посыпали тэми костыми" (Заболотье Брестск. Брестск.); "От у нас укасаласо такое, шо ганяло карову. И паклали тао чэрэпка с парасятка съвечанао - и не стало карову ганяш" (Жаховичи Мозырск. Гомельск.). В доме кости хранили обычно в течение года, до следующей Пасхи, после чего их сжигали: "Кистки тримають и воны висять у ляточцы, а после у пич спалать" (Ветлы Ляхововск. Волынк.). Из других действий с костями пасхального поросенка заслуживает упоминания обычай хранить их на печи ("закидали на пич, шоб следущэй Паски дожыдаць" - Рясно Емильчинск. Житомирск.), под печью ("чтобы свиньи водились" - Оброво Иващевичск. Брестск.), сравнительно редко - отдавать скотине ("худобе кости протдають" - Костюковичи Мозырск. Гомельск.), собакам (от бешенства) или - в размельченном виде - курам и диким птицам.

Перейдем, наконец, к ритуалам, связанным с водой. Пускание по воде (бросание в воду) скорлупы пасхальных яиц и особенно костей от поросенка имеет значительно меньшее распространение, чем закапывание их в землю. Более того, во многих случаях оно выступает как действие, равнозначное или параллельное другим способам обращения с остатками "священного", причем, как и сжигание в огне, оно не связано с какими-либо магическими целями, а является лишь приемом, с помощью которого достигается "устранение" сакральных предметов, их "достойное" удаление из сферы профанного, отправка их в иной - дальний, верхний или нижний мир. Мотивом этого типа ритуалов всегда служит желание оградить освященные кости или скорлупки от соприкосновения с землей,

с человеком или скотиной, т.е. с "этим", земным миром. В этом отношении пусканье по воде в восточнославянской пасхальной обрядности аналогично сжиганию остатков освященной пищи.

По свидетельству М. Дикарева, украинцы Воронежского края "збирають сьвячені кістки на Великдень, і ото, що яйця сьвечені обчищають, лущину. За кістки гріх, як валяють ся: так їх попалять, на воду пускають, щоб не топтаться по них, а вода понесе їх, куда слід"²². Добавим к этому несколько характерных полесских примеров: "Як уже порося того з'їдемо, то треба, казали, нести на воду" (Вышевичи Радомышльск. Житомирск.); "Косци альбо на речку бросали, альбо палили" (Верхний Теребежов Столинск. Брестск.); "Шкаралущы тые кидакть у воду, тые косточки з м'яса. Усе дни збираем и после Великодня нєсам да й у воду кидаем, бо, кажуть, вода святая и ў воду тє святє кидакть; шкаралєшы у возеро кидали, усє сьятє, шо зостаєцца" (Нобель Заречненск. Ровенск.); "Косточки тьи палили чи несли на ричку кидали" (Берестье Дубровицк. Ровенск.); "Закопували в землю после Паски або у воду глыбокую укнєм" (Любязь Любешовск. Волынск.); "Костачки у печку палили, щоб не валялись, или на речку, на воду, а так не бросали; свечанеае щоб пад нагами не валялось" (Старне Яриловичи Репкинск. Черниговск.); "Свечаньи косци уже на воду кидакшь; тые пускали на воду, у каго тапленик быў" (Жаховичи Мозьрск. Гомельск.). Заслуживает специального внимания отмеченная в последнем свидетельстве связь этого вида ритуала с утопленниками, проливающая свет на "адресатов" этих отправлений: если во всех остальных случаях мы можем лишь догадываться о том, что "священное" предназначено почитаемым предкам, каким бы путем оно ни посылалось – подземным, водным, по воздуху с дымом огня, по дереву и т.п., то здесь об этом прямо сказано. Аналогичный обычай засвидетельствован в другом полесском селе (ныне, после Чернобыля, уже не существующем): "Святые лущаечки от Паски курам я вукидала; у кого уже е утопленик, ту шкарлупочку уже нєсє на воду;

косточки брали да на воду однесут, хоч закопаеш" (Копачи Чернобыльск. Киевск.). Сплавлению по воде или бросанию в воду чаще подлежали скорлупки освященных яиц, чем кости от поросенка. У гуцулов, пуская на воду скорлупки, несли их к реке всей семьей и, бросая в воду, верили, что они доплывут до "рахманов" — жителей блаженной страны²³.

Ритуал бросания костей в воду известен и южным славянам, прежде всего болгарам, где он, однако, применяется не к остаткам пасхального обеда, а к костям жертвенного ягненка, закапываемого в Курьев день. По данным Т.Колевой, "по всей болгарской территории кости закапывают в землю или бросают в текучую воду, чаще всего в реку. В Северо-восточной и средней части Северной Болгарии повсеместно распространено закапывание костей в муравейник, в поле и виноградник, в кошару, чтобы плодились овцы. Позднейшим следует считать объяснение, что закапывание в поле и в виноградник является средством против градобития. Иногда одновременно с закапыванием произносятся соответствующие словесные формулы: "колкото кокали, толкова агнета" [сколько костей, столько ягнят]. Бросание костей в реку также воспринимается как магический акт, с помощью которого обеспечивается приплод овец. В Юго-восточной и Южной Болгарии закапывание в землю и бросание в воду распределяются равномерно, с некоторым преобладанием последнего действия во фракийской зоне. В западной части страны на первом месте стоит закапывание, преследующее цель магического вызывания плодородия"²⁴. В Добрудже бросание костей в воду совершается с другой магической целью — "чтобы овечьё молоко так же текло, как течет вода"²⁵. В Словении, по сообщению Н.Курета, отмечен обычай класть кость от пасхального поросенка на дно нового колодца²⁶.

В контексте приведенного восточнославянского и южнославянского материала бросание костей от пасхального поросенка в пруд, упомянутое в четверостишии В.Потоцкого, не выглядит этнографически достоверным. Более того, этнографическое подтверждение находит и связь этого обычая с ква-

каньем лягушек. Согласно хорватскому свидетельству конца прошлого века, кости от пасхального мяса бросали в воду там, где водились лягушки, чтобы прекратить их крик: "Običaj je, da se kosti bace u vodu, gdje žabe regeću, jer unaprijed ne će više regetati"²⁷ (ср. польск. *rechotać, rechtać, rzegotać* о звуках, издаваемых лягушками). В Словении также отмечен обычай бросать такие кости в пруд с лягушками, чтобы заставить их замолчать: "Žabje regljanje je mogoče zabraniti s kostjo od blagoslova"²⁸. Как видим, это прямые параллели к тексту В.Потоцкого. Несмотря на отсутствие польских свидетельств такого рода, не приходится сомневаться, что в стихотворении нашел отражение народный обычай, имевший достаточно широкое распространение и, по-видимому, известный также на юго-востоке Польши, в Бещадах, где жил и творил поэт. Если еще учесть, что В.Потоцкий, по словам Ю.Кижжановского, "rzadko wuchylał się poza obręb swych ukochanych Bieszczadów" и был "niezwykle ciekawym tytułem literata wiejskiego"²⁹, то предположение о его близком знакомстве с народной жизнью кажется вполне правдоподобным.

Примечания

1. Porowska-Taborska H. Schaby czyli o ciągach zmian znaczeniowych // Problemy opisu gramatycznego języków słowiańskich. Warszawa, 1991, s.153-155.
2. Potocki W. Kędy złoto mówi, nic nie ważą racje // Pisma wybrane, t.II. Warszawa, 1953, s.28.
3. Kolberg O. Dzieła wszystkie. Krakowskie. Cz.I. Kraków, 1871, s.283; Kieleckie. Cz.II. Kraków, 1886, s.189; Kaliskie. Cz.I, s.83.
4. Kotula F. Przeciw urokom. Warszawa, 1989, s.163. Тот же обычай отмечен в Закарпатье: Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. М.,1971, с.234.
5. Полесский этнолингвистический сборник. М.,1983, с.89.
6. Чичула Ан. Народна пожива в Дрогобицькім повіті // МУРЕ,

- т.ЛШ. Льв в, 1918, с.17. Это свидетельство подтверждается новыми материалами из карпатского региона.
7. Dworakowski S. Kultura społeczna ludu wiejskiego na Mazowszu nad Narwią. Białystok, 1964, s.81. Ср. верование, отмеченное в западном Полесье: "закопували косьти сьвячонные и обгородять йих, и там зилле выростэ, и зрывають тое зилле и сушать и хранеть" (Олтуш Малоритск. Врестск.).
 8. Baudoin de Courtenay Ehrenkreutz. Zwyczajе wiosenne ludu polskiego // Wiedza i życie. Т.2. Warszawa, 1927, 4.
 9. Bartoš F. Moravský lid. V Telči, 1892, s.40.
 10. Kwaśniewicz K. Rok obrzędowy // Stúdia z kultury ludowej Beskidu Sądeckiego. W-W-K-G-E, 1985, s.22.
 11. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. Т.3 (Весняний цикл). Вінніпег - Торонто, 1962, с.102.
 12. Виноградов Г.С. Материалы для народного календаря русского старожилото населения Сибири. Восточная Сибирь. Тулуновская волость, Нижнеудинский уезд Иркутской губ. Иркутск, 1918, с.39.
 13. Шейн П.В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-западного края. Т.1, ч.1. СПб., 1887, с.169-170. См. также: Земляробчы каляндар. Мінск, 1990, с.178-181.
 14. Соколова В.К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов. XIX - начало XX в. М., 1979, с.111.
 15. Horváthová E. Rok vo zvykoch nášho l'udu. Bratislava, 1986, s.187.
 16. Dworakowski S., op. cit., s.80.
 17. Земляробчы каляндар, с.178.
 18. Полесский этнолингвистический сборник, с.89.
 19. Виноградов Г.С. Указ. соч., с.39.
 20. Gavazzi M. Godina dana hrvatskih narodnih običaja. II izd. Zagreb, 1988, s.37-38.
 21. Kuret N. Praznično leto Slovencev. Prvi del. Pomlad.

- Celje, 1965, s.238-239; Möderndorfer V. Verovanja, uvere in običaji Slovencev (Narodopisno gradivo), Knj.2. Prazniki. Celje, 1948, s.268-269.
22. Дикарев М. Народний календар Валуйського повіту (Борисівської волости) у Вороніжчині // МУРЕ. Т.УІ. Львів, 1903, с.175.
23. Гуцульщина. Історико-етнографічне дослідження. Київ, 1987, с.297; Kolberg O. Dzieła wszystkie. Т.54. Ruś Karpacka. Warszawa - Poznań, 1970, s.265.
24. Колева Т.А. Гергьовден у книжте славяни. Софія, 1981, с.81.
25. Добруджа. Етнографски, фолклорни и езикови проучвания. Софія, 1974, с.333.
26. Kuret N., op. cit., s.239.
27. ZNŽO, Knj.I. Zagreb, 1896, s.242. За указание на этот пример я благодарю Т.А.Агапкину. См. также RSHJ, d. XIII, s. 852 (s.v. regetati).
28. Möderndorfer V. op. cit. Knj.5, Celje, 1946, s.237.
29. Krzyżanowski J. Dzieje literatury polskiej od początków do czasów najnowszych. Warszawa, 1972, s.132.

Сокращения

МУРЕ - Матеріали до українсько-руської етнології.

RSHJ - Rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika. Zagreb.

ZNŽO - Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena. Zagreb.

Александр Орловский и русско-польские связи
в художественной жизни его времени

Тема русско-польских художественных связей уже многократно поднималась в научной литературе. Одним из итогов ее изучения явилась выставка "Польские ученики Академии художеств в Петербурге в XIX и начале XX в."¹, на которой были представлены художники, происходившие из различных земель бывшей Речи Посполитой. Однако этот аспект исследований еще не исчерпан. Вместе с тем очевидно, что он является не единственным для углубления представлений о русско-польских отношениях в области искусства, о "художественном диалоге" двух культур. К нему были причастны крупнейшие русские мастера, многие видные польские художники. Они обшались не только в Петербурге и Москве, но и в традиционных интернациональных культурных центрах Рима и Париже.

Тема русско-польских художественных связей не может быть изолирована от более широкого контекста восточнославянских культурных отношений — межславянских и славяно-балтийских, из которых она в целом ряде случаев трудно вычленима, так как художники, определявшие их ход, были уроженцами не только собственно польских, но и украинских, белорусских, литовских земель. Это придавало их творчеству особую окраску. Оно развивалось на этнически смешанном культурном пограничье. Позднее оно было вписано в историю искусства отдельных народов, порой с нарочитой однозначностью. Этих художников объединяло общее культурно-политическое сознание, складывавшееся на протяжении нескольких веков существования Речи Посполитой (при всех различиях между Коронай и Литвой) и не исчезнувшее с ее разделами, а также польский язык. Как представители некоего целого они выступали в ту эпоху и по отношению к внешнему миру,

употребляя понятие "польский" не в этническом, а в историческом, собирательном смысле. Этим понятием их определяли и русские. Когда О. Кипренский писал: "Русские с поляками за руку держатся", он имел в виду, как будет показано ниже, прежде всего выходцев из Великого Княжества Литовского. Их, в частности, подразумевал и К. Русецкий, сообщая в одном из писем, что в Риме сложился "**najszybciej związek polskich artystów**".

В широком историческом контексте жизни восточноевропейских народов очевидно и нужно трактовать понятие "русско-польские художественные связи", которые были важны для собственно польской и русской культур, и вместе с тем для дальнейшего развития национальных школ в литовском, белорусском и украинском искусстве. Возможно полное выявление круга мастеров, причастных этим связям, сравнительный анализ их творчества позволят вскрыть масштаб культурных взаимодействий, их типологические основы. Это даст также возможность поставить, в частности, вопрос о присутствии Польши, ее художников, ее образа в художественной жизни России.

Польша с ее непрекращающимся движением национально-освободительных идей, хотя и разделенная, но первая из земель, вошедших в состав Российской империи, которая в рамках Варшавского Княжества получила конституцию (1815), давала русским людям много поводов задуматься и над собственными проблемами. Редкий представитель мыслящей части российского общества так или иначе не определил своего отношения к ней, а через нее и к более общим вопросам.

"Кому не известна речь покойного государя, произнесенная им на сейме Варшавском... — писал Ф. П. Толстой об Александре I. — Сия-то речь ... как электрическою силою потрясла сердца всех русских ... все толковали о конституциях, одни явно роптали на преимущества, данные Польше, другие скоро надеялись видеть их сотворенными в России, и, обманутые в надежде своей ... положили в тайне насильем достигнуть то, чего не могли получить явным старанием"². Так в

сознании художника польские события непосредственно соединились с восстанием 1825 г. Сам Толстой был единственным из русских мастеров, непосредственно входившим в одну из декабристских организаций³. Его жизненный и творческий путь различными нитями связывался с Речью Посполитой, на бывших землях которой он начал учиться рисовать⁴. Толстому принадлежат несколько композиций в технике силуэта, посвященных Юзефу Понятовскому. Силуэты, которые художник выполнял "для себя и своих друзей и потому был свободен в них от официальных господствующих вкусов"⁵, более широко раскрывают отношение художника к событиям 1812 г., которое известно по серии его знаменитых медальонов, где он выступает художником-классицистом, в условной аллегорической форме прославляющим победы России. В силуэтах он уделяет, в частности, большое внимание Наполеону, изображая его в огне битвы или сидящим в задумчивости у костра — образы, далекие от весьма частого толкования Наполеона как "хитрого злодея"⁶.

Сохранилось четыре силуэта Толстого, связанных с личностью польского национального героя Ю. Понятовского⁷. Его гибель получила широкий отклик в мировом искусстве⁸. Возновала она и русского мастера, трижды изобразившего гибель князя в битве под Лейпцигом в 1813 г. и романтизовавшего образ не без влияния прототипа, созданного О. Верне⁹.

В сентименталистские тона окрашена жанрово-пейзажная композиция "Гробница Понятовского", заставляющая вспомнить о естественных парках с частым в них мотивом гробницы. Эти работы проникнуты эмоциональным восприятием личности Ю. Понятовского, что свидетельствует о сопереживании автора изображаемым событиям.

Польские национально-освободительные стремления получали неоднозначную оценку в русском обществе¹⁰. Однако судьбы русских и поляков переплетались. В начале 1820-х гг. П. А. Вяземский, находившийся в Варшаве, призывал: "Любите Польшу, желайте полякам успехов ... Верьте, ваше грядущее разыгрывается здесь"¹¹. "Собственная моя судьба потускнела с судьбою Польши"¹², — признавался он позднее В. А. Жуковско-

му. Аналогичную параллель он проведет спустя годы в стихотворении "Памяти живописца Орловского": "И творю в душе помилки / По тебе, да и по нас".

Тенденция к русско-польскому сближению нашла выражение во взглядах и отношениях художников. В 1822 г. О. Кипренский из Парижа писал русскому скульптору С.И. Гальбергу, работавшему тогда в Риме: "Канутый Русецкий из Вильны питтор подаст Вам письмо сие и желает на первый случай советов. Русские с поляками за руку держатся. Я не вхожу в политику сердца, а художники все братья, я видел рисунки его с натуры, не худо"¹³.

В этом высказывании, многократно цитировавшемся в сокращении, интересно упоминание обычно опускаемого имени Канутя Русецкого. Как и ряд называемых ниже его коллег, он был представителем так называемой виленской художественной школы. Ее основоположниками были варшавские живописцы Ф. Смуглевич и Я. Рустем, а также бывший придворный скульптор Станислава Августа Андре Лебрен, которые покинули после разделов Речи Посполитой ее столицу. Составившие эту школу воспитанники виленского университета являлись старшими современниками или коллегами по учебе А. Мицкевича.

Русецкий был одним из наиболее радикальных по своим взглядам виленских художников. Связанный с обществом Филаретов, он оставил интересное свидетельство близости также к движению карбонариев¹⁴. Возможно, в Париже Кипренский познакомился и с приехавшим туда вместе с Русецким живописцем Яном Трояновским – человеком крайних атеистических взглядов, непосредственно связанным с декабристами¹⁵, а также с гравером Богумилом Кислингом¹⁶. Русский художник переживал тогда весьма тяжелые минуты в своей жизни¹⁷, поэтому сближение с поляками могло быть моральной поддержкой для него.

После переезда их в Рим, там складывается упоминавшийся выше "наипочтеннейший, – по словам Русецкого, – союз польских художников", ставивший целью быть "сердцем и огнем Народа". "дети разорванной Родины, мы собрались вместе ... на земле, усланной лаврами"¹⁸, – писал он.

О тесных контактах поляков и русских в Риме в 1820-е гг. сохранились многочисленные свидетельства. Обычно на них обращают внимание в связи с пребыванием там А. Мицкевича. Однако они содержат и много фактов, говорящих о контактах художников. В 1818 г. краковский живописец В. К. Штаттлер записал в своем дневнике, что прийдя к архитектору Каролу Подчашиньскому¹⁹, застал у него "всех российских пенсионеров... Это были зрелые и просвещенные люди, отличные художники; Щедрин - пейзажист, обожаемый в Риме, архитектор Глинка из Смоленска, два скульптора Крылов и Гальберг - очень образованный! и Сазонов - пенсионер князя Румянцева... для меня это был очень счастливый день, так как следуя их примеру, я двинулся к дальнейшей науке. Каждый из них имел какое-то большое задание. Крылов делал статую Ректора, а Гальберг - Ахиллеса. Последний, кроме того, заканчивал мраморный бюст русского дипломата Поццо да Борго, в котором возвысился до совершенства греческих скульптур; он был очень начитанным и имел очень ценную библиотеку, которой разрешил мне пользоваться"²⁰. Вместе с русскими Штаттлер изучал анатомию, а Сазонов, часто бывавший в его мастерской, приобщал его к Рембрандту, рассказывая об эрмитажных картинах. Имя Штаттлера, в свою очередь, упоминал в ~~какой~~ корреспонденции Гальберг²¹. "Добренький молоденький полячок", - называл он будущего автора "Маккавеев".

Дружеские отношения, установившиеся у русских художников с поляками, контрастируют с общей атмосферой в Риме, о чем Гальберг писал: "Художники здесь не составляют одного общего сословия; они разделились по нациям, на школы итальянскую, французскую и немецкую, которые живут во всегдашней между собою войне; каждый художник сидит у себя в мастерской, таится и скрывается от других"²².

В отличие от них, русские и поляки общались часто. Местом их встреч стали вилла Э. Волконской, дом Г. И. Гагарина. Для его любительского театра писал декорации Марцин Залеский. Они были столь удачны, что российский посол предложил варшавскому художнику место декоратора в Петербурге.

Об этом сообщали варшавские газеты²³. Речь шла о пьесах "Паша" и "Медведь". Представление последней изображено на акварели К.Брюллова и Н.Бримова (Гос. и исторический музей), где среди гостей запечатлен А.Мицкевич (предположение Э.Н.Азаркиной).

А.Э.Одонец в своих воспоминаниях о совместном путешествии с Мицкевичем пишет о посещении виллы Боргезе в обществе русских. Среди них, кроме Э.Волконской, присутствовало и несколько художников, "обучающихся здесь за счет Петербургской академии, во главе которых был господин Бруни, очень образованный и милый молодой человек"²⁴. Федора Бруни многократно упоминал в своей корреспонденции Русецкий, с которым они посещали частную академию в Риме²⁵. Спустя много лет, когда сын Канутя Болеслав станет учеником Бруни в Петербургской академии, тот с удовлетворением напишет сыну: "Я рад, что ты станешь учеником этого почтенного художника ... советуйся с ним... и кланяйся ему от меня"²⁶.

В 1830 г. Бруни был обвинен художником-доносителем Н.Бримовым, что он "находит правость в делах... бунтующих поляков". "Вы, милостивый государь, после сделанных Вами опровержений... насчет Ваших мнений, состоящих в защищении бунтовщиков как в Италии, так равно и в самой Польше, не находите более причин быть в обществе любящих своих царей и защищающих монархию"²⁷, - писал он год спустя. В свете его широких польских контактов такое обвинение выглядит правдоподобным.

В свете этих контактов в Италии не представляется случайной и картина О.Кипренского "Русские, читающие в Неаполе в 1831 г. в "Gazette de France" статью о Польше" (1833, ГТГ), где, возможно, изображены А.Мицкевич, А.Э.Одонец, З.Красиньский и А.Потоцкий. Это "политическое чтение", как писал Кипренский о содержании своего произведения, было одним из выражений его дружеских отношений к полякам²⁸. Укрепившиеся за границей, они завязались еще в начале века в Петербурге благодаря Александру Орловскому, повлиявшему на становление русского мастера²⁹. Именно ему оказались на-

и более близки и романтические мотивы творчества, и романтическая ментальность беспокойного поляка. Оба они "художественно лепили свою жизнь, демонстративно и артистично"³⁰.

Высокое индивидуальное самосознание, независимый романтический тип творческой личности, которые воплощал в себе Орловский, были взрошены на польской шляхетско-сарматской традиции, освобожденной от сословной ограниченности благодаря воздействию гуманитарно-личностных принципов культуры Просвещения. Барочные истоки ясно прослеживаются не только в его творчестве, но и в его стиле поведения. Вместе с тем это был в полной мере человек своей эпохи, на ее уровне образованный, легко владеющий несколькими языками, свободно общающийся в самом требовательном кругу — будь то придворно-светском (в этом отношении школу он проходил в Неборове и Аркадии у Радзивиллов) или духовно-интеллектуальном — в Польше его друзьями были лучшие представители варшавской интеллигенции, в Петербурге его ближайшее окружение — это Крылов, Кипренский, Оленин, В. Пушкин, Кваренги, Фильд, Томон, позднее — А. Пушкин, Мицкевич, Глинка, М. Шимановская... Появление Орловского в русской художественной среде, еще в большой степени по-цеховому изолированной, было не только фактором, важным не только для развития искусства, но и социально-психологическим феноменом. Он стал главной фигурой русско-польских художественных связей его времени.

Проблемы, которые он поднимал в своем творчестве, были во многом созвучны романтическим тенденциям в русском искусстве, хотя путь его к романтизму был иным, чем у русских коллег, которые шли к нему, преодолевая классицистические каноны или наполняя их новым содержанием (в чем они ближе ведущему варшавскому живописцу того времени Антонию Бродовскому). Орловский сформировался как романтик как бы минуя этап классицизма. Классицистические тенденции были мало выражены, выступая в свойственной эпохе Просвещения плюралистическом стилевом контексте, и у его учителя Ж.-П. Норблена. От него он воспринял увлечение творчеством Рембрандта. Непосредственное обращение к традициям ХУП в., в

особенности к графике великого голландца, стало важным источником романтического почерка Орловского. Рембрандтовские мотивы, рисунки, выполненные им под влиянием полотен Эрмитажа, способствовали становлению и в России более последовательного интереса к творчеству голландского мастера. Эти работы Орловского несомненно могли привлечь внимание Кипренского, который в 1800-е гг. также начинает копировать его полотна.

Очевидно, не без воздействия Орловского и Кипренского, гравюрами Рембрандта в начале века увлекся А.Р.Томилов, составивший их большую коллекцию. Вокруг этого собирателя и мецената в первой трети XIX в. сложился кружок интеллигенции, в котором активную роль играл Орловский.

Польский художник был первым, кто познакомил русскую публику с импровизационным рисунком, разрушавшим традиционные представления о работе художника - мастеровитого ремесленника, возведя его в ранг мастера-творца. Благодаря публичным импровизациям явлением художественной жизни стали не только его рисунки, но и процесс их создания. В них перед людьми, воспитанными на степенной академической живописи, замелькали окутанные огнем и дымом батальные сцены, сражающиеся всадники, скачущие кони, непривычные фигуры башкирцев, татар, казаков, средневековых рыцарей. Карандаш Орловского моментально переносил на бумагу характерные черты окружающих лиц, шаржированное заострение которых определило особую роль в его творчестве карикатуры, мало известной до тех пор в России. Эта область его творчества, несмотря на наличие монографии³¹, остается все же недостаточно исследованной как с точки зрения ее тесной связи с сатирическими жанрами эпохи Просвещения (что особенно заметно в польских сюжетах), так и в отношении ее места в формировании представлений о комическом в XIX в.

Рисунок был распространен в русском искусстве и до появления Орловского. Однако он, как правило, оставался в мастерских как подготовительный набросок или интимный документ. Орловский первым на русской почве показал его са-

неоспоримую эстетическую ценность, "раньше других портретистов утвердил в глазах русских художников и любителей саму возможность решения в рисунке тех портретных задач, за которые до сих пор бралась только масляная живопись"³². Тем самым он способствовал становлению рисованного портрета как жанра, которому была уготована в русском искусстве прекрасная судьба.

Признан вклад Орловского в развитие русского жанра, представляющего в его рисунках в социальном плане в наиболее радикальном для того времени варианте³³. Меньше освещен вопрос о значении пейзажа. Его коснулся в своей обобщающей работе А.Федоров-Давыдов, подчеркнувший, что "собственно романтическая трактовка природы выступает в начале века лишь в творчестве А.О.Орловского"³⁴. Однако ученый не был склонен анализировать значение Орловского для дальнейшего развития русского пейзажа. И все же такая попытка могла бы оказаться полезной в плане становления как романтического, так и реалистического пейзажа. Его рисунки, пастели, изображения "ночь и сечу" (Пушкин), рыцарей, сидящих на замшелых камнях под нависшими скалами, принесли на русскую почву не свойственные раннему русскому романтизму настроения смятенности, тревоги. Они получили развитие также в морских пейзажах Орловского с их драматической экспрессией и неизменно присутствующим у художника мотивом активной борьбы ("Кораблекрушение", 1809, ГРМ). В этом наиболее романтическом из пейзажей Орловского исследователи видят прежде всего "прямое подражание классикам искусства, в частности Ж.Верне"³⁵. Однако в обращении к образцам этого мастера, в появлении такого рода "бурных" композиций была внутренняя логика. Они были следствием развития индивидуальности Орловского — в том же 1809 г. он создает наиболее романтический среди собственных изображений "Автопортрет в красном плаще" (пастель, ГТГ) — и, вместе с тем, органически дополняли представления о природе, складывавшиеся в русском искусстве, наидя созвучие, в особенности, в творчестве Кипренского.

В пейзажных рисунках начала 1810-х гг., как и в портретах Орловского того времени, определился отход от внешней романтизации, стремление запечатлеть будничные состояния природы, непритязательные мотивы. Таковы, в особенности, листы, выполненные около 1812 г., — "На окраине Петербурга", "Сломанная береза", "Сельский пейзаж с рекой", "Пахущий крестьянин" (все в ГРМ). Эти пейзажные рисунки близки по настроению зарисовкам Кипренского из альбома 1807 г. (ГРМ), его же рисункам 1813–1816 гг. с их вниманием к простым сюжетам, хотя и приобретающим у Кипренского более одухотворенный характер.

Именно эта область творчества Орловского привлекла особое внимание А. Мицкевича, который в примечаниях к "Пану Тадеушу" отмечает работу художника именно над пейзажами. И в самом тексте поэмы Мицкевич говорит прежде всего об Орловском-пейзажисте: *"Wszystko w Polskiej ziemi, niebo, lasy"*. Тем самым Мицкевич подчеркивал польский национальный характер пейзажей Орловского³⁶. Но в его творчестве проявились черты, важные и для становления русского национального пейзажа.

Орловский был первым, посвятившим специальное внимание мотиву русской зимы³⁷. Это был не формальный момент изображения того или иного времени года, а один из важных элементов в развитии русской пейзажной живописи, связанных с национальным мировосприятием (ср. у Пушкина: "Татьяна (русская душою, / Сама не зная, почему) / С ее холодной краскою / Любила русскую зиму" ("Евгений Онегин", глава пятая, IУ). См. также А.Х. Востоков "К зиме" (1807) — "Не-итальянцы мы, не греки, / которым наших зим не счесть..." Новостью в русской живописи было и изображение Орловским дождя ("Обоз летом", 1825).

Из свойственного Орловскому соединения элементов пейзажа и жанра вырос мотив дороги, характерный для романтической иконографии, на польской почве получивший развитие в творчестве его выдающегося продолжателя Петра Михаловского³⁸. Дон Кихоту Михаловского предшествовал ^{странствующий} Дон Кихот Ор-

ловского (рис. в *Ossolineum*). Мотив дороги был близок Орловскому с детства (его родительским домом была корчма). движение, необходимость новых впечатлений стали неотъемлемым элементом его беспокойной натуры. Созвучие своим настроениям он нашел и в русской жизни начала века, когда все в прямом и переносном смысле пришло в движение.

"Несмотря на распутицу, на разлитие рек, — писал мемуарист того времени Ф. Вигель, — на время, самое неблагоприятное для путешествий, все дороги покрылись путешественниками: изгнанники спешили возвращаться ... , отставные ... потянулись толпами, чтобы проситься на службу"³⁹. Но наиболее важным было движение умов, охватившее русских людей той поры. Начало столетия несло новое мироощущение. В новых взглядах обозначился моральный рубеж, придавший историческую конкретность понятиям "люди восемнадцатого века" и "люди девятнадцатого века". И несомненно, Орловский с его позицией художника и человека был среди этих вторых.

Мотив движения — органический элемент большинства композиций Орловского, которым, как правило, чужда какая-либо статика. Природа, люди, все у него в движении, как подвижен штрих, свет в его работах. Мчющиеся тройки у Орловского, перерастая значение бытового элемента, становятся не только характерно-экзотическим моментом русской жизни, а как бы ее романтическим символом, гениально обобщенным Гоголем в образе России — тройки в поэме "Мертвые души". И несомненно тройки, запечатленные Орловским в его рисунках и литографиях, были одним из начальных этапов в создании этого образа, ставшего неотъемлемым элементом русской национальной культуры.

Раннее романтическое творчество Орловского шло в русле европейского культурного движения тех лет, о которых Ф. В. Шеллинг впоследствии писал: "Прекрасное было время... человеческий дух был раскован, считал себя вправе противопоставлять всему существующему свою действительную свободу и спрашивать не о том, что есть, но что возможно"⁴⁰. Вера в то, что многое возможно, вдохновляла в те годы и русских

художников, среди которых наиболее ярко выразил новое отношение к человеку, показал его богатые нравственные силы Орест Кипренский. Многие особенности жизненного и творческого пути Орловского и Кипренского позволяют сблизить эти два имени. Не случайно у исследователей неоднократно возникал вопрос по поводу ряда рисунков, руке кого из этих мастеров его приписать (долгое время не было устоявшегося мнения, в частности, по поводу авторства листа "Пейзаж с бурлаками", ГРМ⁴¹, в последнее время отданного все же Кипренскому). В творчестве этих художников обращает внимание параллелизм целого ряда сюжетов (и в пейзажных мотивах, и в портретах, жанровых зарисовках), совпадает по времени и увлечение техникой офорта.

"Русский романтизм развивался в трех жанрах в живописи: в портрете, пейзаже, исторической композиции"⁴². По крайней мере в двух из них инспирирующая роль Орловского очевидна.

В области портрета оно получило адекватную оценку⁴³. Однако в характеристике автопортретов Орловского (их он создал многие десятки⁴⁴) можно подчеркнуть не только ясно выраженное в них "социальное самочувствие" художника⁴⁵ – в этом отношении широтой социального самоотожествления обращает особое внимание "Автопортрет в одежде польского крестьянина" (ок. 1820 г., Национальный музей в Познани), как бы выпадающий из общего ряда бунтарско-провоцирующих, романтически декларативных портретов мастера, утверждающий естественность⁴⁶ ^{его}самочувствия в этом простом, уже не маскарадно-экзотическом наряде из романтического "театра", где он часто заимствовал костюмы. Здесь он как бы истинно показывает свое лицо и свои корни.

Редкое присутствие художественных атрибутов в его автопортретах⁴⁶ не мешало художнику с полной ясностью выразить отношение к собственному творчеству и к роли художника в целом. Более того, именно отсутствие этих атрибутов как знаков определенного ремесла наиболее полно передает его романтическое понимание творческой личности. "Воображе-

ние породило художества, оно осуществляет произведения их"⁴⁷, — писал А.Р.Томилов. При таком подходе изображение палитры или кистей как атрибутов становилось факультативным.

Свое отношение к творчеству Орловский выразил и в автопортретах, представляющих художника в виде разбойника или бродяги. В них подчеркивалось не божественное начало (оно станет достоянием более позднего этапа в развитии представления о творческой личности), сколько непосредственность контакта творца с нецивилизованной природой, естественной стихией, через которую ему открываются ее "высшие тайны".

Такая позиция сформировалась не без влияния уроков эпохи Просвещения, а также масонских увлечений Орловского, которые активно развивались и в годы пребывания в России⁴⁸. В целом идейные концепции вольных каменщиков сыграли важную, еще недостаточно выявленную роль в становлении романтических представлений⁴⁹, нового понимания роли мастера⁵⁰. В свое время отделение спекулятивного масонства от оперативного, произошедшее в XVII в., способствовало и отделению профессии архитектора от ремесла, повышению ее престижа⁵¹. Вместе с тем носители эзотерического знания хотели приблизить человека к природе, вернуть к истокам, первоначальному свету. "Взывать к началу — значит взывать к истине"⁵¹, — писал Сен-Мартен. Масонство мыслилось как "собрание высших интеллектов" (по словам одного из его законодателей М.А.Рамсея). Основой символики вольных каменщиков стала идея восстановления храма Соломона, отождествляемая с поисками "утраченного слова". Романтизм отдаст поиски этого слова именно поэту, мастеру, глаз и интуиция которых могли постигать сущность вещей, а масонская ритуально-дидактическая инициация перейдет в божественное посвящение поэтов-пророков.

Согласно И.Г.Гаману, слово-знак понимает только про-стак, ребенок и поэт-гений⁵², т.е. люди, находящиеся в оппозиции к цивилизации. Так соотносились с ней добрые раз-

бойники и бродяги. Не случайно в формировании стереотипа независимого мастера одним из героев был Диоген (в Польше ХУІІІ в. к его образу обращался учитель Орловского Ж.-П. Норблен ("Александр Великий и Диоген", аквафорты, где сцена представлена в типично масонском антураже), а А.Ф.Мошинский в проекте английского парка предлагал соорудить "Фонарь Диогена, как мы его видим в руинах Афин"⁵³. Поэтому романтические автопортреты Орловского могли в своем генезисе иметь и эзотерическое начало.

С масонством были также связаны столь ярко выраженные у него эгалитаристские идеи (как представляется, это понятие более точно отражает их содержание, нежели традиционно употребляемое "демократические"). В уставе ложи "Соединенные друзья", в которую, как и Томилов, входил Орловский⁵⁴, ставилась задача "стереть между людьми различия рас, сословий, вероисповеданий, воззрений, истребить фанатизм, суеверие, национальную ненависть, войну, объединить все человечество узами любви и знания"⁵⁵. Орловский в дальнейшем был принят также в ложу Палестины, основанную в 1809 г. М. Вельгорским (Вельгорский в традиционном русском написании) и объединявшую "артистов разных специальностей", в ней "были также военные и гражданские чиновные люди, ... купцы"⁵⁶. Это тот круг лиц, среди которых художник запечатлел себя на двух групповых портретах. Один был создан еще во время пребывания в Польше⁵⁷. Другой - в 1818 г.⁵⁸. В обоих художник ясно проводит идею дружбы и солидарности, важную для масонов. Присутствуют в них и элементы масонской символики.

На первом портрете даны профили его друзей, расположенные как барельеф; заходя друг на друга, они образуют неразрывный ряд, который можно легко представить продолжающимся в обе стороны (вспомним обычай масонов образовывать единую цепь, символизирующую их братство во всем мире). Во втором случае - это девять профильных голов, заключенных в эллипс, под ними, как и в первом случае, изображены символы занятий портретируемых. В середине - солнце в венце лучей

и змея, кусающая свой хвост. То и другое является характернейшими масонскими символами. К тому же ритуал ложи "Соединенные друзья", в которую, как говорилось, входил Орловский, особо акцентировал культ солнца⁵⁹. Его свет играет особую роль и в так называемом "Автопортрете в славе" (1823)⁶⁰, где бюст художника, изображенного с развивающимися волосами и открытой шеей, освещен потоком лучей, которые и озаряют художника, и как бы исходят от него⁶¹. М. Баллис склонен трактовать это изображение как соединение элементов апофеоза и автоиронии⁶². Но, может быть, здесь можно видеть и романтически-эзотерический символ художника как великого посвященного. У Мицкевича в его юношеском "Гимне на день Благовещения святой девы Марии" "монументальное, космическое, беспредельное пространство... составляет фон для появления "божественного посланника", ... который силой духа участвует в акте творения"⁶³. Беспредельное пространство выступает с конкретной наглядностью и в фоне этого автопортрета. В нем можно увидеть мотивы "вдохновения, созидания, озарения, предводительства"⁶⁴, которые выступали в самосознании польских романтиков того времени.

Отголоски масонской символики (звезды, орлы, змеи, треугольники) встречаются в ряде рисунков Орловского⁶⁵. Однако более важно, что гуманистические идеи, часто лишь провозглашавшиеся масонами, получали у Орловского реальное выражение.

Эзотерическая проблематика не была чужда и Кипренскому – не случайно его картинами интересовался А.Ф. Лабзин – масон-мистик, издатель масонских сочинений. Она просматривается с его ранней картины "Юпитер и Меркурий у Филемона и Бавкиды" (1802 г., Рига, Художественный музей), заметок и рисунков^{В альбоме} 1807 г. (ГРМ) до "Автопортрета в виде Пана" (бывш. собр. В.Б. Хвошинского в Риме) и "Тибуртинской сивиллы" (1830 г., ГТГ).

С вольными каменщиками был связан и Ф. Толстой. Он входил не только в петербургские ложи (сначала "Астрея", а

затем "Избранного Михаила"), но и в варшавскую "Северный щит"⁶⁶. Одной из лучших его работ стали иллюстрации к поэме Богдановича "Душенька", проникнутой эзотерическими представлениями о душе⁶⁷.

Однако масонская проблематика в художественном творчестве, как и роль масонства в художественных связях еще ждут своего исследования⁶⁸. Особо интересна в этом плане фигура Кзефа Олешкевича. Его картина "Благотетельное признание и попечение императрицы Марии Федоровны о бедных", за которую в 1812 г. он получил звание академика (ГРМ), содержит масонскую не только идею, но и символику. Оставшийся в воспоминаниях современников как пользующийся успехом портретист, добрая душа, чудака и мистик (его шаржированный портрет в масонском фартуке нарисовал Орловский, а образ мистика воссоздал в "Дзядях" Мицкевич), он несомненно заслуживает более пристального внимания, хотя высказывалось и скептическое мнение относительно его занятий "королевским искусством" и роли петербургского масонства в целом⁶⁹.

Возможность органичного включения Орловского в русскую художественную жизнь определялась близостью многих проблем, которые он поднимал в своем творчестве, к тому, что происходило в русском искусстве. Однако отнюдь не все линии, начатые в польский период, творчески развиваются (а не варьируются) в петербургские годы, а лишь те, которые нашли благоприятную почву. Творчество Орловского, хотя и вошло органически в круг русской культуры ("кто русее его в содержании картин?" – восклицал Вяземский), однако имело иные истоки и типологически во многом принадлежало к иному кругу, нежели произведения современных ему русских художников. Не случайно его традиции получили различное развитие в русском и польском искусстве. В одном случае был воспринят его жанризм, в другом – прежде всего батальная линия. Справедливо отмечая эту особенность, исследователи полагают вместе с тем, что бытовые мотивы были второстепенны в его творчестве⁷⁰. Однако подчеркнем, что органично вытекали из уроков, полученных Орловским в варшавской мастерской Ж.-П. Ноблена,

Этот французский мастер, почти тридцать лет работавший в Польше, явился здесь основоположником бытового жанра. Эта линия творчества была продолжена его учениками – М. Плоньским, Я. Рустемом и А. Орловским. И если Рустем способствовал дальнейшему ее развитию в Литве как профессор Виленского университета, то Орловский протянул ее до Петербурга, где создал множество рисунков, впервые с реалистической точностью запечатлевших сцены и типы российской жизни, трактующие их не как экзотику (даже когда изображал "экзотические" типы – киргизов, татар, казаков), а как бытописание с явным социально-критическим акцентом. Этим он и оказался близок шестидесятиникам⁷¹.

Что же касается батального жанра, то значение Орловского для дальнейшего развития русского искусства оказалось опосредовано. Прямых продолжателей он в нем не имел. Однако в Петербурге работало несколько интересных художников-баталистов, связанных с традицией Орловского и польской культуры в целом – это воспитанник Академии вильнянин Константин Кукевич, который в противовес официальной линии формального документализма А. Зауервейда во второй половине 1830-х гг. развивал жанровые мотивы⁷². Позднее, в середине 1850-х гг. в подобной оппозиции по отношению к Б. Виллевалде находился варшавянин Юзеф Бродовский, обратившийся к традиционной для Польши теме коня, вдохновлявшийся старошляхетскими мотивами польской литературы, что способствовало проявлению романтического начала в его хотя и несколько заглаженных по фактуре полотнах⁷³. Здесь нашла продолжение традиция конного портрета Орловского, которая не получив места в русском искусстве, очень важна для польского в качестве связующего звена между старопольскими гетманскими изображениями и романтическими образами Михаловского, а как композиционная схема повторяющаяся у Юльюша Коссака.

Когда в 1802 г. Орловский приехал в Петербург, то там уже находился ряд поляков. Еще в 1780-е гг. вместе с В. Бренной из Польши приехал Франтишек Лабеньский – воспи-

танник мастерской придворного художника короля М. Баччарелли. В будущем член Общества поощрения художеств, почетный член Петербургской Академии, многолетний хранитель Эрмитажа⁷⁴, начал с росписей царских дворцов, работая в 1790-е гг., в частности, в Гатчине, где, по свидетельству Станислава Августа, прекрасно выполнил арабски⁷⁵

Для издания гравюр с картин Эрмитажа⁷⁶, предпринятого Лабенским, он привлек в будущем профессора Виленского университета Д. Саундерса и воспитанника того же университета Михаила Подолинского, обучавшегося в Петербурге в 1802-1808 гг.⁷⁷ Участвовал в этом издании и Карл Христиан Рейхель — младший из сыновей знаменитого варшавского металлурга Якова Рейхеля, который в конце жизни работал в Петербурге. Это был один из иностранных мастеров, которые попали в Россию благодаря полякам. Среди них такие имена, как Бренна или Тончи, приехавший в Петербург со Станиславом Августом и позднее ставший директором Архитектурной школы в московском Кремле.

Живописец и гравер Карл Рейхель принадлежал к кругу Томилова-Орловского. Окончив Академию, он со старшим братом Яковом в 1810 г. отправился в заграничное путешествие. Рапорт о нем в Академию содержит и впечатления о посещении Польши. В Варшаве, пишет он (сохраняем орфографию оригинала), — "я имел случай видеть (sic) разные достопримечательные произведения, как в Картинах, так и Статуях, через брата моего имел я случай познакомиться с графом Потоцким⁷⁸, который мне позволил пользоваться его Галерией... где я не премедлил скопировать лучший портрет писан Вандиком⁷⁹, вторая галерея, которую я навещал, была князя Понятовского⁸⁰, составленная из лучших картин фламандской школы и славных Конолета⁸¹. Графа Оссолинского коллекция также стоит внимания⁸² ... Живописец прежнему Короля Польского именем Пачарелли⁸³, нашол я в нем почтенного Старика и хорошево художника, которой мне показывал тамешной Дворец украшенной большими историческими картинами его произведения, из которых взяты некоторые господином Денон по повелению императора Наполеона в Париж. Разныя реткости видел я у ста-

раго князя Чарторинского⁸⁴, а особенно портрет славной Рафаэля⁸⁵, также портрет княжны во весь рост писан Filip de Champagne⁸⁶ ... мы были по рекомендации молодого князя⁸⁷ весьма хорошо приняты"⁸⁸.

В 1795 г. в Петербург был приглашен бывший придворный скульптор Станислава Августа Андре Лебрен, а в 1800 г. живописец Франтишек Смуглевич для декорирования Михайловского замка⁹⁰. В самом начале XIX в. в России писал портреты Мацей Потоцкий⁹¹. В это время здесь побывал и Юзеф Пешка, оставивший, в частности, зарисовки Москвы, а также Уян Гладш⁹². В 1807 г. в Москве работал Карл Швейкарт из Львова⁹³.

В 1822 г., находясь в Москве, Александр Норблен — сын Ж.-П. Норблена сделал карандашный портрет П.А. Вяземского⁹⁴.

В 1832 г. вернулся во Львов "исторический живописец господин Машковский после нескольких лет пребывания в России"⁹⁵. Из Петербурга на варшавские выставки присылал свои работы мало известный художник Янковский⁹⁶. В 1844 г. "Курьер Варшавский" сообщал, что в Петербурге пользуется успехом выставка Франтишека Франхаузера⁹⁷. В 1845 г. та же газета приглашала посетить мастерскую Христиана Бреслауэра, чтобы посмотреть картины, которые он отправляет в Петербург⁹⁸.

Он был не единственным, кто работал по русским заказам. Пейзажист Михаил Кулеша по заданию петербургского Археологического и Географического Общества снимал виды Волыни, а позднее петергофских и царскосельских парков (1858)⁹⁹.

В 1839—1848 гг. "по высшему повелению" Николая I виды крепостей и укрепленных городов писал уже названный выше М. Залеский¹⁰⁰. По официальному заказу, наряду с созданными им многочисленными композициями на польские историко-патриотические темы, Януарий Суходольский выполнил картины, посвященные победам русской армии¹⁰¹.

С Петербургом был связан ряд художников-любителей, по-

падавших сюда в разной связи. Так, много зарисовок исполнил в России Чеслав Монюшко, находясь в армии Наполеона¹⁰². В Петербурге в 1817–1822 гг. жил ученик Ж.-П.Норблена Александр Оборский, ученик Э.Фогеля Ф.Госьцимский, Юзеф Ян Косиньский (сын миниатюриста Юзефа). Здесь с 1826 г. служил воспитанник Рустема Рафал Слизень, который увлекался живописью, скульптурой, архитектурой, садоводством.

Большая группа художников оказалась связана с Россией прежде всего благодаря учебе в Академии Художеств¹⁰³. Не всегда они ехали сюда по творческому выбору. Петербургская Академия была им просто более доступна. Первоначально это касалось в особенности воспитанников Виленского университета. Кроме того, жители Российской империи были обязаны получать от этой Академии свидетельства на право преподавания рисунка в школах. Эти принудительные контакты не мешали установлению добрых отношений с коллегами.

Ученик Н.Уткина Антони Олещинский, окончив Академию, хотел, в свою очередь, быть ей полезным. В 1829 г., посылая оттиски своих гравюр, он писал из Парижа В.И.Григоровичу – издателю "Вестника изящных искусств", конференц-секретарю Академии, что Общество ученых в Париже издает сочинение под заглавием *Dictionnaire historique des hommes célèbres de toutes les Nation, morts et vivants*.¹⁰⁴ В превосходном сем сочинении недостает единственно биографии русских художников...спрашивал я издателей о причинах сего забвения, на что мне ответили, что при всех ... стараниях не могли отыскать верных к тому источников, а узнавши, что я есть ученик Петерб.Академии, просили меня доставить нужные сведения... Сочинение сие без сомнения будет находиться во многих руках, ... следовательно имеем самый удобный случай услужить... для славы Русских художников, кои могут гордиться многими талантами, достойными всеобщего почтения"¹⁰⁴. А потому он просил Григоровича взять на себя труд написать эти статьи.

О дальнейшей судьбе Олещинского, кроме академических документов, хранящихся в ЦИАЛ, говорит и письмо художника

Андрея Иванова к его сыну Александру Иванову в Рим от 5 марта 1831 г.: я был у Оленина и тот "приказал об этом написать к тебе и немедленно, дабы ты не впал в какой-либо соблазн какой ни есть дурной партии ... Ты знаешь Олещинского, он, не могу тебе сказать умышленно или нет, находился в партии людей, праздновавших день французской революции, и был ими занят награвированием портрета Костюшки, — это делает его подозрительным"¹⁰⁵. В результате Олещинский лишился предназначавшегося ему места преподавателя АХ¹⁰⁶ и прожил всю жизнь в эмиграции во Франции. Это не помешало ему сохранить дружественное отношение к русским коллегам. Его заботу о молодых русских граверах отмечал автор "Словаря русских граверов" Д.Ровинский, посетивший Олещинского в Париже и купивший у него работы. Это подтверждают и две записки Олещинского граверу И.И.Пожалостину¹⁰⁷. Ровинский приводит и слова Олещинского: "Я ведь всегда был другом русских"¹⁰⁸.

Русско-польские связи развивались и в области коллекционерства. Еще в 1795 г. к Екатерине II попали гравюры Лоджий Рафаэля благодаря варшавскому банкиру Тепперу¹⁰⁹. Позднее хотел быть полезным в этом отношении М.Кл. Огиньский. Он писал Ф.Лабенскому, предлагая посредника для покупки во Флоренции картин для Эрмитажа¹¹⁰. Ряд хороших картин, в том числе Рубенса, подарил высшим российским сановникам, чтобы снискать их расположение, Станислав Август¹¹¹. После его смерти часть коллекции была продана в 1798 г. в Метербурге. В 1821 г. остатки его собрания были привезены сюда на продажу¹¹². Благодаря Рейхелям пополнились императорские нумизматические собрания¹¹³. Под конец жизни свою коллекцию оружия был вынужден продать в Эрмитаж А.Орловский (в приобретении картин ему было отказано)¹¹⁴.

Многие произведения искусства попали в Россию в результате конфискации после восстаний Костюшко и 1830–31 гг. Однако они в большинстве или лежали мертвым грузом (журнал "Золотое Руно" писал о сундуках, вывезенных из Польши, которые стояли в Румянцевском музее, предлагая вернуть их)

или уничтожились¹¹⁵.

Таким образом, связи варшавских, краковских, виленских художников с Петербургом нашли выражение не только в творчестве, но и в различных сферах художественной жизни, они были многоплановы и интенсивны. Реконструируемые из отдельных, порой мало значительных фактов, они постепенно предстают как один из необходимых и заметных элементов культурного процесса своего времени.

Примечания

1. *Polscy uczniowie Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu w XIX i na początku XX w. Katalog wystawy. Redakcja naukowa i wstęp L. Skalska-Miesik. W., 1989.*
2. Толстой Ф.П. Записки. Отдел рукописей Гос. Русского Музея (далее ОР ГРМ), ф. 4, ед.хр. 18, л. 8, 9. Частично опубликованы: Русская старина, 1873, т. УП.
3. См. Коваленская Н.И. Художник-декабрист Ф.И.Толстой. // Очерки из истории движения декабристов. М., 1954; Кузнецова Э.В. Федор Петрович Толстой. М., 1977, с. 35-50.
4. Основы художественного образования он получил в Полоцкой иезуитской коллегии (1794-1796) под руководством патера Г.Грубера. В 1809 г. по заказу Виленского университета Толстой исполнил медаль в честь Т.Чацкого "за труды по распространению просвещения", в 1818 г. медаль "в память учредителя Виленского университета Стефана Батория и преобразователя его Александра I", а в 1828 г. - в честь 250-летия Виленского университета, почетным членом которого он был избран в 1830 г. (Диплом в ОР ГРМ, ф. 4, ед.хр. 2).
5. Кузнецова Э.В. Указ. соч., с. 159.
6. Чувствования Россиянки. "Сын отечества", 1812, ч. 2, № 9, с. 131.
7. "Tombeau de Poniatowski", "Mort de Poniatowski" (Государственный Исторический музей в Москве) - два дру-

- гих варианта, изображающие гибель князя, - в Отделе русской культуры в Государственном Эрмитаже. Никулина Н.И. Силуэты Ф.И.Толстого в собрании Эрмитажа. Л., 1961, л. 5, 6; Swirida I.I. Polsko-rosyjski związki artystyczne. // Kultura polska XVIII i XIX w. i jej związki z kulturą Rosji, il.2.
8. Zygulski Z./jun/ Z ikonografii ks.Jozefa - narodziny i wę-drowka mitu bohatera.// Ikonografia romantyczna. W.,1977.
9. Ср.:Oeuvres completes d' Horace Vernet. Lithographie de Wagner. Carlsruhe. Толстой мог опираться также на гравюру Л.-П.Лебюкура по картине Верне.
10. Не на высоте оказался и Ф.Толстой в оценке событий 1830-1831 гг., как свидетельствует текст его записки "О состоянии Российской империи в отношении ее внутреннего устройства" (ОР ГРМ, ф. 4, ед.хр. 18). Там же хранятся его путевые заметки о поездке через Польшу в Италию.
11. Остафьевский архив князей Вяземских, Ред. В.И.Саитов. Т. П., СПб., 1899, с. 81.
12. Вяземский П.А. Полное собрание сочинений. Т. II, с. 90.
13. ОР ГРМ, ф. 56, ед.хр. 45, л. 5.
14. Lietuvos TSR Dailės Muziejus. Lietuvos dailė XVI-XIX w. Tapiba, skulptura. Katalogas sudarė P.Juodelis. Vilnius, 1969, №54 (далее Katalogas).
15. Ланда С. Мицкевич накануне восстания декабристов. // Литература славянских народов, вып. 4. М., 1959, с. 108-110.
16. Подробнее см.: Свирида И.И. Польская художественная жизнь конца XVIII - первой трети XIX в. М., 1978, с. 243-244.
17. Врангель Н.Н. Орест Адамович Кипренский в частных собраниях. СПб., 1911, с. 27; Ангаркина Э.Н. Орест Кипренский. Л., 1948, с. 130-133; Турчин В.С. О.Кипренский во Франции и Германии (1822-1823 гг.). // Русское искусство второй половины XVIII - первой половины XIX в. Ред. Т.В.Алексеева. М., 1979.
18. Цит. по: Pigoń S.J.Staniszewski i K.Rusiecki w procesie filaretów. // Słowo (Wilno), 1923, N 114, s.1.

19. Его многократно упоминает в 1818 г. в своей корреспонденции С.И.Гальберг. См.: Скульптор Самуил Иванович Гальберг в его заграничных письмах и записках 1818-1828. Собрал В.Ф.Эвальд. СПб., 1884, с. 74 и др.
20. Stattler W.K. Pamiętnik. Studia malarskie w Krakowie i Rzymie sprzed 100 laty. Wyd. M.Szukiewicz. Kr., 1916, s.83-84.
21. Скульптор С.И.Гальберг в... письмах... Указ. соч., с. 103.
22. Там же, с. 64.
23. Gazeta Warszawska, 1930, N 84; Kurier Warszawski, 1830, 28 III.См.т.ж.: Marcin Zaleski. Katalog wystawy. Opr. Z.Nowak. W., 1983, s.11. А.Э.Одонец сообщает о представлении 13 I 1830 г. двух других пьес "Manie des proverbes" и "Les deux cousins" (Одонец А.Е. Listy z podróży, t.II W., 1961, s.122).
24. Odyniec A.E. Op.cit., s.165. Он со-
общал также об обеде, в котором участвовали Мицкевич,
Бруни и Брыллоу (с. 21).
25. Письмо К.Русецкого к сыну Болеславу 5 X 1849. ЦГИА
Литвы, ф. II35, оп. 19, д. 15, л. 185, 1849 г..
26. Там же. В Библиотеке АН Литвы (Szkiecownik № 38)
хранятся выполненные Б.Русецким два карандашных портре-
та Бруни (1850); один из них представляет художника во
время работы в Исакиевском соборе. Его же акварельный
портрет в вильнюсском художественном музее (Katalogas,
Op.cit., № 205). Бруни и его семья изображены также
в рисунке Л.Страшиньского ("Маскарад"; ГРМ, до 1856 г.).
27. Цит. по: Верещагина А.Г. Федор Антонович Бруни. М.,
1985, с. 76.
28. Аналогичную запечатленной Кипренским ситуацию воспроизводит письмо Н.Долгорукого к М.Кл.Огиньскому из Ливорно во Флоренцию (30 У 1831 г.): "C'est toujours avec la même intérêt que nous continuons à lire les Gazettes et que les jours de Postes sont attendus avec une vive impatience". (ЦГАДА, разряд XII. Госархив, д. № 300,

л. 583.

29. Пospelов Г.Г. Русский портретный рисунок начала XIX в. М., 1967, с. 53-54.
30. Турчин В.С. Эпоха романтизма в России. К истории русского искусства первой трети XIX столетия. М., 1981, с. 85.
31. Берещагин В.А. Русская карикатура. Т. III. СПб., 1815. А.О. Орловский.
32. Пospelов Г.Г. Указ. соч., с. 53.
33. См.: Ацаркина Э. Указ. соч., с. 184-185.
34. Федоров-давыдов А.А. Русский пейзаж XVIII - начала XIX в. М., 1953, с. 248, 249.
35. Ацаркина Э. Указ. соч., с. 74.
36. Мицкевич, как и Пушкин, в кратких, посвященных Орловскому, строках, дал наиболее адекватную оценку творчества художника, о котором имеются очень противоречивые суждения. Поляки были склонны к колкостям из-за его петербургского обитания, русские не могли избавиться от его оценок в рамках академической традиции. Некоторые пороки, как лень, традиционно приписывались романтикам.
37. Ацаркина Э. Указ. соч., с. 131.
38. См.: Porębski M. *Intrregnum. Studia z historii sztuki polskiej.* W., 1975, s. 93.
39. Записки Филиппа Филипповича Вигеля. Ч. I. М., 1892, с. 181.
40. *Aus Schellings Leben.* Leipzig. 1869-1870, B. III, S. 89.
41. Под двумя именами со знаком вопроса его воспроизвел А.А. Сидоров. См.: Рисунок старых русских мастеров. М., 1956, с. 262.
42. Турчин В.С. Указ. соч., с. 159.
43. Ацаркина Э.Н. Указ. соч.; Пospelов Г.Г. Указ. соч.; Турчин В.С. Указ. соч.
44. Wallis M. *Autoportrety artystów polskich.* W., 1966, s. 96.
45. Турчин В.С. Указ. соч., с. 189.
46. Там же, с. 188.
47. Цит. по: Алексеева Т. Исследования и находки. М., 1976, с. 106.

48. Отсюда, возможно, и его интерес к восточным языкам. В рисунке Орловского "Крестьянин на коне" подпись художника по-арабски и изображение масонских треугольника и наугольника (Aleksander Orłowski. 1777-1832. Katalog wystawy. W., 1957, N 443).
49. Segelski T. Das Freimauertum des 18. Jahrhunderts und die Quellen der romantischen Kunsttheorie. // Deutschland und Europa in der Neuzeit. Stuttgart, 1988.
50. Rykwert J. The First Moderns. The Architects of the Eighteenth Century. Cambridge etc. s.a.
51. Сен-Мартен. О заблуждениях и истине. М., 1785, с. 538.
52. Каменка-Страшакова Я. Творческий гений как категория эстетики и этики в романтической культуре. // О Просвещении и романтизме. Советские и польские исследования. М., 1989, с. 98.
53. Mozzyński A.F. Essai sur le jardinage anglois. Varsovie, MDCCLXXIV. Цит. по Morawińska A. Rozprawa o ogrodnictwie angielskim. Wr., 1977, s. 104.
54. Азаркина Э. Указ. соч., с. 159. В ложе "Соединенные друзья" из поляков состоял также Станислав Костка Потоцкий. Были в ее составе и будущие декабристы. Она получила репутацию "беснокошной".
55. Масонство в его прошлом и настоящем. Под ред. С.П. Мельгунова и Н.П. Сидорова. Т. II. М., 1915, с. 159.
56. Там же, с. 169.
57. Wallis M. Op.cit., s. 100-101. Репр. также в кн.: Свирида И.И. Польская художественная жизнь... Указ. соч., с. 87 (не сохранился).
58. Известен лишь по описанию. См.: Tatarkiewicz W. Wystawa dzieł Aleksandra Orłowskiego (1777-1832). W., 1910, N 86. Wallis A. Op.cit., s. 110.
59. Масонство... Указ. соч., с. 159.
60. Помещен как фронтиспис к альбому: Album ... contenant seize lithographies, d'après les dessins originaux d'Orłowski exécutées par M-r Drouillère, peintre d'histoire

- Петербург, 1823 (воспроизведен на обложке книги: Верещагин Б.А. Указ. соч.).
61. Ср. с масонской иллюстрацией из издания А.Ф.Лабзина *La voix des siècles* репр. в: *Масонство...* Указ. соч., с. 171.
62. Wallis M. *Op.cit.*, s.112.
63. Каменка-Страшкова Я. Указ. соч., с. 101.
64. Там же.
65. С масонской символикой был связан и сочиненный Орловским собственннй герб – орел с изображением пламенеющей звезды вместо головы (*Katalog. Op.cit.*, № 591, в некоторых вариантах со змеей *ibid*, № 839). Рассматриваемый обычно как следствие снобизма художника, он был выражением его масонских настроений, а также его патриотической позиции – в раннем автопортрете (*ibid* № 591) орел был изображен как одноглавый, подобно польскому государственному гербу, а в надписи, помещенной на этом рисунке, художник назвал себя белым орленком. С запретом масонских лож связан рисунок "Поляк над разбитой кружкой" (*ibid* № 784). В рисунке "Матрос" (возможно автопортрет, ГРМ, № 6290, 1821 г.) изображен молодой человек в небрежной позе, сидящий на кубе, подобному масонскому обработанному камню, на нем начертаны инициалы Орловского и масонская шестиконечная звезда.
66. Zaleski S. *O masonii w Polsce. W.*, 1889, s.214.
67. Один из этих рисунков для "Полярной звезды" гравировал польский ученик Н.Уткина А.Олещинский (1824).
68. Как любопытную деталь отметим, что масонская ложа в Вильно в 1819 г. учредила стипендию для обучающихся художников, благодаря чему трое из них поехали на три месяца в Петербург (*Małachowski-Lepicki S. Wolnomularstwo na ziemiach dawnego Wielkiego Księstwa Litewskiego. Wilno, 1830*) Это было сделано по инициативе Я.Рустема – художника, игравшего большую роль среди виленских вольных каменщиков и оставившего ряд работ, связанных с масонской тематикой.

69. Bazylow L. Polacy w Petersburgu. Wr.etc., 1984, 72-73, 106-110. См. также статью А. Рышкевича об Олешкевиче в: *Polski włownik biograficzny*. Т.23.
70. Турчин В.С. Эпоха романтизма в России. Указ.соч., с. 85.
71. Ацаркина Э.Н. Александр Осипович Орловский. М., 1971, с. 184-185.
72. Сурис Б. Из истории связей польского изобразительного искусства с русской художественной культурой. // *Искусство*, 1954, № I, с. 59-60.
73. *Polscy uczniowie Akademii Sztuk Pięknych...* Op.cit., s.74.
74. В 1797 г. Лабеньский составил рукописный каталог Эрмитажа *Catalog Raisonné des Tableaux qui se trouvent dans le Cabinet de la Sa Majesté l'Imperatrice*.
75. "Они самые изящные во дворце (*Ostatni rok życia króla Stanisława Augusta czyli dziennik prywatny opisujący jego pobyt w Rosji*. Kr., wyd.L.Siemiński, s.133). Суждению Станислава Августа, который был прекрасным знатоком искусств, можно доверять. Его дневник, куда он заносил свои впечатления во время петербургского изгнания, является незаслуженно забытым источником, служащим для познания вкусов того времени, культурной жизни (его наиболее важные фрагменты опубликованы С.Горяиновым: Художественные впечатления короля Станислава Августа о своем пребывании в С.-Петербурге в 1797 г. // *Старые годы*, 1908, октябрь, с. 587-614).
76. *Galerie d'Hermitage*. Т.1-II. S.Petersbourg, 1805-1809.
77. Подробнее см.: Свирида И.И. Польская художественная жизнь... Указ. соч., с. 241.
78. Станислав Костка Потоцкий - видный польский культурный деятель, первый польский историк искусства, владелец дворца Яна III Собеского в Вильянове.
79. В галерее Потоцкого находилась копия XVII в. с портрета Генрика ван ден Берг Ван Дейка (оригинал в Прадо). См.: *Voisé I., Głowacka-Pocheb T. Galeria malarstwa S.K.Potockiego w Wilanowie*. W., 1975, № 27.

80. Речь о галерее Станислава Августа в Королевском замке в Варшаве, которая в это время принадлежала его наследнику Юзефу Понятовскому. См.: Małkowski T. Galeria Stanisława Augusta. Lwów, 1932.
81. Речь о видах Варшавы, выполненных Бернардо Белотто, прозванным Камалетто, работавшим в Варшаве (1720-1780).
82. Юзеф Каэтан Оссолинский - создатель галереи, открытой для публики в 1814 г. (Ryszkiewicz T. Zbiornice i obrazy. W., 1972). Как показывает Рапорт Рейхеля, ее можно было осматривать и ранее. Первым, в 1805 г., для публики открыл свою виляновскую галерею С.К.Потоцкий, где побывали и многие русские.
83. Мачелло Баччарелли - автор исторических полотен для варшавского замка.
84. Адам Казимеж Чарторнский.
85. Портрет молодого человека Рафаэля, купленный А.Е.Чарторским в 1807 г., позднее находился в Готическом домике в Пулавах (пропал во время Второй мировой войны).
86. Неясно, о какой картине идет речь.
87. Адам Ежи Чарторнский.
88. ЦИАЛ, ф. 789, оп. I, д. 2101. О Рейхелях см. также: оп. I, ч. I, д. 1554, д. 2067, 2032, 2102. Рапорт в изложении опубликован в: Эрнст С. Картины русских художников в собрании Е.Г.Шварца. // Старые годы, 1916, январь-февраль, с. 91. О Рейхелях см. также: Портретная миниатюра из собрания Государственного русского музея. Авторы вступ. статьи и каталога К.Михайлова и Г.Смирнов. Л., 1974, с. 427.
89. ЦГАДА, ф. 17, д. 290. О скульпторе Лебрюн (1795).
90. ЦИАЛ, ф. 789, оп. 20, д. 22а, л. I. О вызове Ф.Смуглевича из Вильно в Петербург для исполнения царских заказов; см. также: Zoraciński E. Z dziejów twórczości Franciszka Smuglewicza. Prace i materiały sprawozdawcze sekcji historii sztuki TPN w Wilnie. T, III, Wilno, 1938-1939. В связи с приглашением Смуглевич представил в Академию

- художеств три копии с Шарля Лоррена (ИПБ им. Салтыкова-Щедрина. Отдел рукописей, ф. Собоко № 614. См. также: Mutarewa K. O dwóch odnalezionych kompozycjach Franciszka Smuglewicza. Biuletyn Historii Sztuki, 1975, N 1). О его работе в Петербурге см. также: Pamiętnik Warszawski 1809, II, s. 200.
91. Gazeta Warszawska, 1804, 16 XI. Возможно, он идентичен с миниатюристом Потоцким, указанным в: Thieme U., Becker F. Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler. Leipzig, 1907-
92. Глинка В.М. О работах Яна Гладыша, выполненных в Петербурге в 1806-1808 гг. // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность, искусство, археология. 1980. Л., 1981. Гладышу принадлежит также "Портрет русского офицера" (см. Sienkiewicz J. Malarstwo warszawskie pierwszej połowy XIX w. Pamiętnik wystawy. W. 1936 (repr. 38).
93. Batowski Z. Malarstwo krakowskie i lwowskie. Państwowy Instytut Sztuki - zbioru specjalne, N 51. В Эрмитаже есть его портрет Эмилии Батовской (5I.9852).
94. Miniatury, polskie tkaniny i hafty. W., 1912, s. 23. Портрет Ляземского выполнил также работавший в Варшаве и Кракове Ю. Зоннтаг (Музей-квартира А.С. Пушкина в Петербурге).
95. Kurier Warszawski, 1832, 8 XI.
96. Warszawskie wystawy sztuk pięknych w l. 1819-1845. Oprac. S. Kozakiewicz. Wr. etc., 1952.
97. Kurier Warszawski, 23. III. 1844. Франхаузер побывал в Петербурге и в 1847 г.
98. Kurier Warszawski, 10. V. 1845.
99. Кулеша был приглашен Воронцовым, для которого он работал в Крыму в 1825 г. См.: Rosińska-Derwojed A. O twórczości malarza białostockiego Michała Kuleszy. Rocznik Białostocki, T. I, 1960.
100. Находятся в Военно-инженерном музее в Петербурге. (Marcin cin Zaleski. Katalog; Op. cit., NN 63-76.).

101. Государственный Эрмитаж. Западноевропейская живопись. Каталог. Т. 2. Л., 1981, с. 293. См. также: *Sroczyńska K. January Suchodolski. W., 1961.*
102. Хранятся в: *Warszawskie Towarzystwo Muzyczne.*
103. В конце XVIII – первой трети XIX в. это Д.Савицкий, И.Дахновский, М.Сташевский, М.Подолинский, В.Славецкий, К.Ельский, А.Олещинский, С.Олещинский, В.Ванькович, В.Смоковский, К.Каневский, Ф.Служинский, И.Тилинский. Был в Петербурге в 1824–1826 гг., пользуясь помощью Орловского, Ю.Карчевский. Некоторые из этих имен вошли в историю искусства Польши и Литвы. См.: Сурис Б. Из истории связей польского изобразительного искусства с русской художественной культурой. // Искусство, 1954, № I; Свирида И.И. Польская художественная жизнь... Указ. соч. (там же дальнейшая библиография); *Swirida I. Polsko-rosyjskie związki artystyczne... Op.cit.; Polscy uczeniowie Akademii Sztuk Pięknych... Op.cit.*
104. Государственная публичная библиотека им. Салтыкова-Щедрина. Собрание Вакселя, № 3147, 1829.
105. Русский художественный архив, 1892, № I, с. 23.
106. ЦГИАЛ, ф. 789, оп. I, ч. II, д. 1596. См. также: Ацаркина Э.Н. Александр Осипович Орловский. Указ.соч.
107. ЦГИА, ф. 789, оп. I, ч. II, д. 1200.
108. Ровинский Д. Словарь русских гравиров XVI–XIX в. Т. 2. СПб., 1899, с. 713.
109. Старые годы, 1913, июль – сентябрь, с. 48.
110. ЦГАДА, разряд XII, д. 266.
111. Горяинов С. Указ. соч., с. 595.
112. *Kurier Warszawski*, 1821, 12 XII; в 1830 г. (26 IV) та же газета сообщала, что "Петербургский античный кабинет купил от варшавского жителя Децлера 64 античные камни". Они происходили из собрания Веселовского.
113. ЦГИА, ф. 789, оп. I, ч. I, д. 1554 (1801 г.). В дальнейшем Я.Рейхель собрал коллекцию медалей, также находящуюся сейчас в Эрмитаже.
114. Петров П. Сборник материалов для истории С.-Петербурга-

- ской Академии художеств, т. II. СПб., с. 273.
- II5. Врангель Н. Искусство и государь Николай Павлович. /
Старые годы, 1913, июль - сентябрь.

Цитата в "Балладине" Словацкого

"Балладина" Ю.Словацкого, которую Ю.Клейнер назвал "синтезом романтизма", "самой романтической из всех романтических драм", воплощает собой одну из ключевых категорий поэтики романтизма – литературность.

В ней вычленяется несколько планов содержания, сплетено несколько сюжетных линий, зашифровано соотношение различных жанров, в первую очередь баллады и драмы, баллады и исторической трагедии. И планы содержания, и сюжетные линии, и жанровая структура узнаваемы. Они созданы не только автором драмы, но и его современниками и предшественниками. Поэт таким образом трансформировал мотивы, сюжетные ходы, обрывки романтической мифологии, переместив в иные, ранее им не соответствовавшие пласты текста, что вся драма оказалась многоголосой цитатой.

Следуя принципу литературности, Ю.Словацкий намеренно не скрывает своих источников цитирования, указывает на них то не раз произнесенным именем общепризнанного, вошедшего во все историко-культурные эпохи поэта, то акцентируя жанровые особенности "нежанровыми" способами, переводя работу с жанром на уровень слова с уровня сюжета, то предлагая почти прямое цитирование известных произведений. "Балладина" – вовсе не "ученая" драма, призванная поразить энциклопедизмом литературного свойства, блестящими знаниями автора в области истории литературы. Она обнаруживает прочные интертекстуальные связи с разными культурными эпохами, и в первую очередь с кругом романтической литературы, и усвоенными этой культурой именами вовсе не для того, чтобы вызвать литературные ассоциации. Ю.Словацкий постоянно предлагает взаимодействие романтической драмы с фольклором, совершенно не взывая к народности. Его фольклор уже прошел литературную обработку и находится в состоянии построманти-

ческого преломления.

Романтизм, может быть, более, чем другие художественные системы, маркировал в своих текстах то, что русские формалисты назвали сделанностью литературы, литературностью. Романтики – как это много позднее сформулировал Р.Барт – исходили из того, что художественный текст "есть многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным; текст соткан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников"¹.

Романтики не только создавали многочисленные тексты подобного рода, но непременно манифестировали свое отношение к литературе не только как к неповторимому, оригинальному явлению, но и как к "языку других" (Р.Барт). Они не только не скрывали того, что в тип сюжета, и топика, и жанра существовали до них, а они их используют, вкрапляя в новые художественные произведения, а напротив подчеркивали множеством отсылок, явных и неявных, указания на эти вкрапления. В текст зачастую впаивались своеобразные призывы обратить внимание на внутреннюю связь с широким кругом литературы, в том числе путем введения цитат без кавычек.

Эти цитаты – на уровне слова и сюжета – "отголоски чего-то, что уже было читано, видно, сделано, пережито"² – обеспечивали своеобразную прочность художественного строения, включали его в обширный литературный контекст.

Возможно, они поддерживали и распространяли романтическую идею о невозможности выразить невыразимое и были знаками, намекающими на границы культурного пространства, в котором существовал или намеревался существовать текст. Эти цитаты создавали как бы "трамплин интертекстуальности" (Р.Барт); они же манифестировали различные культурные коды, избираемые автором. Встретив их в тексте, читатель легче ориентировался в характере возможной интерпретации. Работая одновременно не в одном коде – в чем и состоит один из основных принципов художественности – "писатель обречен на то, чтобы "разыгрывать" на литературной сцене свое мировоз-

зрение в декорациях, костюмах, сюжетах и амплуа, предложенных ему социальным установлением, называемым "литературным письмом"³. Из этой обреченности романтики извлекли главное — определили свое место на карте мировой культуры, не боясь "старого" материала, демонстрируя возможности его "петрехивания". Декларируя как основные принципы своего искусства новизну и оригинальность, романтики неустанно вводили в оборот забытые имена, иногда измышляя новые, писали подражания-вариации, например, на "средневековые" темы, проявляли огромную свободу в обращении с известными сюжетами.

Романтическая свобода соседствовала с игрой, которую никак нельзя определить как обыгрывание вечных истин или переворачивание известных правил или выражений с обратным знаком. Игра — это акт волеизъявления художника, демонстрация его творческих возможностей. Она есть подобие "бесконечной игры мира, вечно творящего себя самого произведением искусства"⁴. Игра проявлялась в употреблении поэтического слова, в стяжении мотивов, в том модусе, который художник предлагал читателю. Она становилась и "фактом сюжета" (Ю.М.Лотман), как в "Балладине"; игра не предполагала однозначного отношения к тексту, она не была и проявлением смехового, комического в искусстве. «Игру делает игрой в полном смысле слова не вытекающая из нее соотносительность с серьезным вовне, а только серьезность при самой игре»⁵. Серьезность игры превращала ее в философское осмысление художественного произведения, извлекала из него философскую сущность, обосновывала и одновременно утверждала его многомерность. Игра оживляла застывшие в традиции художественные структуры, приводила в движение закрепленные за одними и теми же позициями элементы произведения.

Игра организует структуру "Балладин", что выясняется при ее парадигматическом чтении, в результате которого вычленяется и оказывается значимым для структуры всей драмы эпизод превращения Грабца в короля. Его "прочтение" ставит все на свои места. Эпизоды, которые, на первый взгляд, вы-

бываются из драмы, увязываются с контекстом, заявляя о своей композиционной функции, и сигнализируя о природе драмы.

Среди прочих выделяется такое значение этого эпизода как: мир-театр. Театр как максимально полное выражение игрового характера искусства наиболее полно выражает идею игры. В "Балладину" его мотив введен с помощью известного приема: театр в театре. Если, например, Шекспир использовал этот прием в "Гамлете" как двигатель сюжета, то Словацкий вплетает в сюжетную основу этот прием прежде всего для того, чтобы декларировать характер пьесы, показать, что "Балладина" – это не только театр, но и игра с театром и с литературой.

Топос: мир-театр – решен с помощью цитирования пьесы рыбалтовского театра П.Барьки "Мужик-король". Конечно, этот эпизод можно найти у Кальдерона и у Сервантеса, но Словацкий, по всей видимости, цитирует польскую драму XVIII в. В четвертой сцене III акта Грабец, сын сельского органиста, чудесным образом превращается в короля, выступая не только как драматический персонаж, но и как герой явно узнаваемого цитируемого анекдота. Напомним, что королева озера Голло выполняет его желание и делает королем, только карточным. У Барьки же героя превращают в короля с целью осмеяния. достижения комического эффекта. "Комизм здесь основан на контрасте, несоответствии человека занимаемому месту: переодетый король реализует в своем поведении свои простодушные представления о королевской жизни"⁶. Основная семантическая нагрузка этого эпизода – идея об иллюзорности мира, представление о мире-сне. Словацкий, очевидно, настаивает не столько на комизме, сколько на зависимости одного драматического эпизода, им построенного, от другого, барочного, т.е. на цитировании, осуществляющим интертекстуальные связи романтической и барочной культуры. Кстати, возможность комического восприятия этого эпизода быстро исчезает, с появлением Грабца в образе короля уже не в балладе, а в трагедии, в которую постепенно перерастает "Балладина". Шуваловское развенчание здесь разыгрывается как смерть героя.

Это не единственный пример игры с цитатами. Она проходит через всю драму, сливаясь с линией иронического осмысления всего сюжета, его отдельных эпизодов и персонажей. Иронизируя, поэт балансирует на грани комедии и трагедии, снимает прямолинейность в следовании традиции. Ведь ирония – "самая свободная из всех вольностей, так как благодаря ей человек способен возвышаться над самим собой, и в то же время ей присуща всяческая закономерность, так как она безусловно необходима"⁷.

В "Балладине" различаются цитаты явные, рассчитанные на немедленное узнавание, ставшие органической частью текста драмы, и цитаты скрытые, которые или кумулируют свое значение, например, в имени, ставшим важным знаком культуры, или которые разбиваются на осколки и затем впиваются в драму.

Имя Ариосто, не скрывавшего, что "реальный мир не таков, и сопровождавшего улыбкой свое создание"⁸ (т.е. "Неистового Орlando". – Л.С.) не раз называется в посвящении "Балладине", ее важной программной части. Словацкий сравнивает с поэмой Ариосто свою драму, называет ее ариостовской эпопеей, говорит, что она сияет ариостовской улыбкой, "одаренная внутренней силой надругательства над человеческой толпой, над порядком и ладом, с которым все в мире совершается, над плодами непредвиденными, которые возрастают на деревьях, привитых человеческой рукой" (перевод К.Д.Бальмонта). "Балладина" именовалась и эпизодом большой поэмы в духе Ариосто, образно сравнивалась с легкими ариостовскими облаками. Настойчивое повторение имени Ариосто на протяжении нескольких страниц – есть открытое указание на ту свободу, с которой автор приступает к романтической драме. Оно же дает разрешение на литературную игру: с балладой, трагедией, элементами славянской мифологии. С текстом Ариосто непосредственно поэт не вступает в контакт. Может быть, ему Словацкий обязан только волшебным, мифопоэтическим пластом драмы, который в то же время никак не является цитатой, не обнаруживает интертекстуальных связей с

"Неистовым Орландо". В отличие от трагической линии "Балладины", где явны шекспировские цитаты, или от балладной линии, где литературная баллада проступает явно. Имя Ариосто — это имя-ключ, отсылка к грамматике, по правилам которой создается текст "Балладины" и по которому он должен восприниматься.

Не только Ариосто был литературным ориентиром Словацкого. Если бы так было, то "Балладина" потеряла бы свою многомерность. Шекспир раскрыл романтикам тайны подлинного театрального искусства; Словацкий обратился к нему при создании "Балладины", при этом ни в коей мере не отказываясь от свободной игры, завещанной Ариосто. Игра и свобода никак не вела и к комическому осмыслению трагических ситуаций, повторенных за Шекспиром. Зато разрешали контаминацию, смешение отдельных мотивов из разных драм Шекспира с другими жанровыми образованиями, например, с балладой. Словацкий вводит "Балладину" в открытое соотношение с наследием Шекспира. Творчество великого драматурга стало плодотворным для формирования общей идеи "Балладины", и для организации сюжета.

Во второй части драмы, стремящейся к трагедии, Словацкий явно моделирует ряд ситуаций по Шекспиру и преднамеренными текстуальными совпадениями облегчает работу по сопоставлению.

Абсолютно очевидно, что изгнание Вдовы, Матери Алины и Балладины, из замка Балладины, стремящейся к власти, есть волновое переложение центрального мотива "Короля Лира". Словацкий создает свою вариацию на классическую тему. Его Вдова, блуждающая по лесу в бурю — это и один из "бездомных, нагих горемык, в лохмотьях, с непокрытой головой", и покинутый родитель (-ница). Она, как и Лир, потеряла все: он — царство, она — бедную хижину. Лир лишается разума, Вдова — зрения (как Глостер) и разума. Как Лир, она горячо любит дочь и подвергается одинаковому с ним испытанию. Дочь (-ери) изгоняет отца (мать) в бурю ночью, из дома, и родитель (-ница) блуждает по лесу. Лира прогоняют Регана и Го-

верилья, — они борются за власть. Балладина прогоняет Мать, стыдясь ее бедности, низкого происхождения. Если Лир постоянно страшится безумия и временами теряет рассудок, то Балладина сама объявляет Мать сумасшедшей, а та, уже блуждая по лесу, проявляет явные признаки безумия. Несколько раз вдова указывает на свои лохмотья, явно вторящие неприглядному виду Лира. Мать после скитаний по лесу приходит в хижину Отшельника, и он старается облегчить ее участь. Лир же попадает в шалаш Эдгара, притворяющегося безумным Томом; в комнату замка затем его уводит Глостер. Мать, как и Лир, проклинает дочь. Отшельник готов судить жестокую дочь Балладину. Лир воображает суд над Гонерильей и Реганой, видя рядом с собой судью и присяжного заседателя.

Еще одно злодеяние Балладины — убийство Гралона — цитирует убийство, совершенное Реганой в седьмой сцене III акта.

В "Балладине" есть и текстуальные схождения с "Королем Лиром". Ср.: "Powiem jemu — Ja biedna matula. Do bóga ^{сам} się gda" — "Родная дочь, никчемн я и стар. Не откажи, молю я на коленях, Дать мне одежду, пищу и постель"⁹; "То i ty matka... i ty także matka? Nie rójdę z tobą bo się będziem kłócić o piękność imion naszych óbrek".

— "Ты отдал все своим двум дочерям и стал таким?" "Что стало с человеком из-за дочек!" "Кто мог надругаться над бедным, кроме жалких дочерей?" Не раз Словацкий описывает блуждания Вдовы по лесу, вторя Шекспиру. Ср.: "w taką zawieruchę! W takie pioruny, na deszcz wyгнаć matkę, Co ją karmić".

— "Дуй, ветер, дуй, пока не лопнут щеки! Лей, дождь, как из ведра ..." Как Лир, Вдова уверена, что природа накажет жестокую дочь: "Powiem chmurze Niech bije w zamek gromem..." —

"Боги, в высоте Гремящие, перстом отметьте ныне своих врагов..." Как Лир, Вдова призывает гром поразить ее самое:

"Grafini, moja córka, wielka pani, A ja na wietrze z głową taką białą Mówię piorunom: bijcie, bijcie we mnie!" —

"Бы, стрелы молний, быст-

рые, как мысль, Деревья расщепляющие, жгите Мою седую голову!" Такова развернутая цитата - одно из звеньев, соединяющее польскую романтическую драму с Шекспиром. Здесь Словацкий настойчиво добиваясь узнаваемости источника цитирования, не играет с ним, не допускает вольностей в обращении. Скорее всего эти имитации для него - знак жанра трагедии, которую поэт впускает в "Балладину", как ключ применяя слово Шекспира.

Особенности цитирования Шекспира состоят также и в том, что Словацкий не стал выбирать для подражания только одну драму. Не меньше, чем "Король Лир", его привлекал "Макбет". И если Лир был идеальной аналогией несчастной Вдовы, то леди Макбет оказалась подходящим персонажем для выстраивания характеристики Балладины. Параллель с ней обогатила ее, придала интенсивность трагическим интонациям драмы.

Макбет, по наущению жены, убивает приехавшего к нему в гости короля Дункана. Балладина - Грабля, который приехал к ней в гости в образе короля. Так оба героя завоевывают власть. Помощником Макбета выступала леди Макбет. Помощником Балладины - фон Кострин. Так женский и мужской персонажи меняются у Словацкого местами по сравнению с Шекспиром, что не мешает сходству ситуаций.

Сцена с привидением Алины цитирует сцену пира в "Макбете" (четвертая сцена 3 акта). У Словацкого Алина появляется при упоминании Балладины о малине. У Шекспира же Макбет должен был назвать Банко по имени, чтобы он предстал на пиру. Призрак Банко молчит. У Словацкого появление призрака заставляет звучать балладу, начавшую действие всей драмы. "В этих двух массовых сценах наблюдается игра контрастов между искусственной веселостью хозяев и общей атмосферой, таящей в себе опасность. Перед Макбетом появляется дух Банко - не видимый никем из пирующих, перед Балладиной - дух Алины с кувшином малины - на тех же основаниях. И там и здесь хозяин вызывает дух, не желая этого; реагирует на его появление очень остро, почему дух и исчезает. Гости

просит покинуть зал наперсник, т.е. фон Кострин — леди Макбет"¹⁰. "Макбету" обязан и мотив несмываемого пятна на лбу Балладины. Оскорбленная ею Природа оставляет след, напоминающий и о малине и о пролитой крови. Балладину мучит это пятно так же, как леди Макбет — ее руки.

"Сон в летнюю ночь" также оказался планом, на котором выписана еще одна сюжетная линия "Балладины", линия отношений Гопланы и Грабца. Безнадежно влюбленная в Грабца королева озера заставляет вспомнить Титанию, а Основа оказывается персонажем, соотносящимся с Грабцем. Их отношения сходны. Контраст идеальной любви с приземленным избранныком неизменен. Превращение Основы в осла, сонм эльфов, окружающих Титанию, находят отражение в линии: Гоплана—Грабец (вспомним чудесное превращение Грабца), и в отношениях Гопланы, Скерки и Хохлика.

Скерка и Хохлик — чудесные помощники Гопланы — во многом литературные персонажи. Хохлик, хотя и наделен чертами славянского мифологического персонажа, продолжает линию Цэка, который заводит в лес актеров (Скерка же заставляет плутать по лесу Грабца). Скерка и Хохлик несут службу, не хуже эльфов Титании, которые убивали червей в мускатных розах, шили плащи из крыльев летучих мышей. Скерка и Хохлик вторят им и наполняют пустые желуды личинками бабочек, раскрашивают павлинов, учат пчел и бабочек, помогают муравьям и проч. Все эти персонажи — поэтически выраженная концепция природы, одухотворенные иронией. "Драматическая сказка Словацкого играет шекспировскими аллюзиями, и драматургия Шекспира являет для пьесы некое поле ассоциаций"¹¹.

Шекспир в "Балладине" угадывался и в другом. Эту пьесу сам поэт представлял как одну из частей исторического цикла, задуманного наподобие шекспировского. Правда, написал для него только эту драму и "Балладину".

Итак, Ариосто и Шекспир. Есть еще одна литературная аллюзия, отсылающая к байронизму. Словацкий цитирует Байрона в реплике о лавре—громоотводе.

Можно обнаружить определенные связи "Балладины" с

творчеством Я. Кохановского, и в первую очередь – с мифом о самом поэте польского Возрождения.

Кроме того, сюжетная линия: Балладина–Кострин очевидно пародирует один из эпизодов польской мифологической истории, эпизод о Ванде, которая "не хотела немца" и бросилась в Вислу. Он вошел в литературу, театр в такой интерпретации, которая Словацкого явно не устраивала. Поэт предложил иное его звучание и иную оценку. Балладина – не невинная жертва, олицетворяющая последнюю возможность процветания страны (как обычно воспринималась Ванда, символизирующая Польшу), а олицетворение зла, злодейки, любой ценой рвущаяся к власти. Не немец–претендент на руку героини толкает на смерть, а героиня убивает немца, фон Кострина. Это перевернутое сравнение вынесено в текст. Канцлер прямо сравнивает Балладину с Вандой¹².

Все эти цитаты литературного происхождения. Но Словацкий обращался также к фольклору, правда, опосредованно, предпочитая фольклор, "пропущенный" через литературу, фольклор обработанный. Как и все романтики, он охотно пользовался теми фольклорными мотивами, которые уже вошли в арсенал западноевропейской и польской поэзии и театра, использовал "известные и уже апробированные сюжетные и жанровые модели"¹³, ибо высоко ценили возможность узнавания. Принадлежность к литературе обеспечивала устойчивое положение фольклора в романтическом тексте.

Среди прочих фольклорных жанров романтики предпочитали балладу, видя в ней "поэтический камертон" (Л. Уланд). Они интуитивно уловили, что баллада – это "своего рода микрокосм, в призме которого разворачивается полный спектр народного бытия, но в событийном, драматическом преломлении. В балладу не допускаются события и факты мало значительные; даже если повод ее – исторически засвидетельствованный случай, баллада преобразует его, добываясь высокой степени эмоционально-художественного, а нередко и социального обобщения"¹⁴. Это и доказал Словацкий. Видимо, то, что поэт не меревался воплотить в драме, требовало каких-то дополнительных

ных жанровых признаков, и он обнаружил их в балладе. Потому драма приобрела балладность, или напротив – драматизировалась баллада. Если вслед за К.И.Тыняновым определить жанр как "реализацию, сгущение всех бродящих, брезжущих сил слова", то следует предположить, что сила драматического слова потребовала "не своего" жанра, балладного.

Словацкий не только придавал черты балладности драме, но и непосредственно цитировал балладу в драме. Не только композиция баллады, но и ее конкретные сюжеты оказались вплетенными в действие "Балладины". Поэт прямо указал на источник заимствования названием драмы и именем главной героини. "Имя собственное, – писал Р.Барт, – всегда должно быть для критика объектом пристальнейшего внимания, поскольку имя собственное – это, можно сказать, король всех означенных: его социальные и символические коннотации очень богаты"¹⁵. У Словацкого имя героини имеет символические коннотации, уводящие драму в круг романтической литературы. Одного намека на слово – баллада – было достаточно, чтобы сориентировать читателя в художественной направленности произведения. Этим именем (названием) Словацкий предопределил возможности развития сюжета, характер главной героини, род конфликта, который разыгрывается между персонажами; он задал способ художественного мышления и тип поэтического языка. В этом имени в свернутом виде таится вся драма, "весь спектр сюжетных ходов" (Ю.М.Лотман). Они предусмотрены балладой, которая предопределяет художественный мир этой пьесы.

К.Гурский, указав на значимость имени – Балладина – заметил, что в нем кроется намек на романтизм вообще. Это имя вводит пьесу в круг романтической литературы, гарантирует ее "романтичность". Вслед за ним по аналогии можно создать такие имена, как Реалина, Футурина и т.д. Он же совершенно справедливо решил, что имя героини – есть ключ, с помощью которого можно установить правила литературной игры, являющейся самой сутью "Балладины". "Окрестив героиню именем, производным от наименования популярного литератур-

ного жанра – означало предупредить о намерении создать произведение чисто литературного характера, дать знать, что это будет литература о литературе, литература второй степени”¹⁶.

Литературу о литературе Словацкий создает, широко пользуясь стандартным – явно нарочито стандартным – набором балладных мотивов. Баллады А. Мицкевича, Г.А. Бюргера, А. Ходзько в драматическом преломлении повторены поэтом. Как бы настаивая на балладности, поэт цитирует не только их, но и иногда только вскользь упоминает такие мотивы, как мотив дикого охотника, затопленного города, делая их непосредственными указателями художественной ориентации драмы и одновременно раздвигая границы сюжетного пространства “Баллады”. Будущим балладным мотивом в пьесе является мотив русалки, один из наиболее популярных в литературе романтизма.

Русалка привлекала романтиков, но в том виде и с тем набором функций, который они ей приписывали, значительно отдаляясь от мифологического персонажа. Русалка – персонаж, стоящий на грани двух миров, обладающий вредительскими функциями и отталкивающей внешностью, под романтическим пером оказывалась таинственной прекрасной девой, способной погубить своей любовью человека. Словацкий в какой-то мере воспользовался этими клишированными представлениями в целях литературной игры. Но преобразив влюбленную русалку – Гоплану в олицетворение Природы, поэт неожиданным образом придает ей черты, характеризующие ее изначально как одного из представителей народной демонологии. Так она оказывается связанной не только с водной, но и с растительной и с воздушной стихией, как в народной мифологии. Проскальзывают намеки и на ее связь с адскими силами, т.е. с “тем” миром, обязательную для русалки. Таким образом, Словацкий цитирует романтические клише и немедленно возвращает их к первоисточнику, к народной демонологии. Традиционный мотив любви русалки к человеку теряется в слиянности Гопланы с Природой, которую она и олицетворяет, верша суд над Балла-

диной.

Баллада о русалке в "Балладине" образует своего рода раму, в которой концентрируются представления о романтическом Космосе; она окаймляет еще одну балладу – о двух сестрах.

Чтобы не оставалось никаких сомнений во "вторичности" драматического действия, Словацкий линию двух сестер построил, расположив ее в двух ярусах. Верхний ярус образуют осколки баллады, пересказанной А.Ходзько, "Малина". Второй, нижний ярус – это действие драмы, которое развивается в соответствии с этой балладой.

Баллада о двух сестрах-соперницах дополнена мотивом говорящей свирели и мотивом соревнования (трудной задачи). Та из сестер, которая больше соберет ягод, пойдет замуж за благородного рыцаря. Баллада вклинивается в драматическое действие как его предсказание и распределяется поэтом между Гопланой, ее слугами, Алиной и Хором духов, завершающим балладу на пиру в замке у Балладины. Они принимают функцию некоего смыслового стержня всей драмы. Иногда он бывает движущей силой сюжета и, очевидно, поддерживает всю конструкцию драмы. Напомним, что песнь духов, например, слышит не только Балладина, но и все участники пира. Перед нами и литературный, и фольклорный прием. А.Ходзько построил его иначе: у него сама свирель, вырезанная из дерева, посаженного на могиле убитой сестры, оказывается способной к звукоизвлечению. Словацкий предпочел иной вариант, который приближает эту сцену к сцене пира из "Макбета".

Баллада о двух сестрах, ожив на сцене, оказывается неуправляемой. Мифологические персонажи, вспомнившие ее и введшие на сцену, могут только сокрушаться по поводу содеянного – вверенные им балладные персонажи, переводя фольклорную цитату в план действия, последовательно разрушают идиллический мир, задуманный Гопланой, Скеркой и Хохликом. Те из них, кто остался в живых и был в состоянии продолжить существование за пределами баллады, также погибает.

Причудливый мир "Балладины" – не только плод вообра-

жения поэта. В этой драме Словацкий намеренно литературен. Он декларирует литературность названием драмы – именем героини, легко узнаваемыми сюжетными мотивами. Дух Ариосто витает над драмой, имя итальянского поэта не раз возникает в тексте. Творчество Шекспира оказывается питательной средой "Балладины". И трагедия, и комедия становятся источниками цитирования для Словацкого. "Король Лир" и "Макбет" явно просвечивают в этой романтической драме, создавая внутренний диалог Словацкого с "генем театра и природы"; народная баллада, трансформированная романтической литературой, соседствует с произведениями Шекспира. Персонажи народной мифологии приобретают романтические очертания. Как бы страшась повторения общеизвестных мест из мифоромантического аппарата, Словацкий помножил их характеристики на литературную цитату.

Итак, различные художественные коды сближены в максимальной степени, что и создает особенности строения "Балладины" и открыто манифестирует один из ведущих принципов романтической поэтики, принцип цитирования.

Цитата у Словацкого – не самоцель, не свидетельство литературной эрудиции. Это еще одна возможность иронизировать над миром искусства и над реальным миром. Баландируя на грани комедии и трагедии, баллады и драмы, освобождаясь от узкого правдоподобия, поэт свободно переходит с одного языка на другой, сближая и уравнивая их в правах, ни одному из них не отдавая предпочтения, оставляя "Балладине" полную романтическую свободу.

Примечания

1. Барт Р. Смерть автора // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989, с. 388.
2. Барт Р. с.39
3. Косиков Г.К. Р.Барт – семиолог, литературовед. // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. , с. 27.

4. Шлегель Ф. Цит. по: Гадамер Х.-Г. *Метод и истина*. М., 1988, с. 156.
5. Гадамер Х.-Г. *Метод и истина*, с. 148.
6. Мочалова В.Б. *Мир наизнанку. Народно-городская литература Польши XVI-XVII вв.* М., 1985, с. 78.
7. Шлегель Ф. Из критических (ликейских) фрагментов. // *Литературные манифесты западноевропейских романтиков*. М., 1980, с. 53.
8. Санктис де Ф. *История итальянской литературы*. Т. I. М., 1963, с. 501.
9. Текст "Балладины" цитируется по изд.: Juliusz Słowacki. "Balladyna". Warszawa, 1955. "Короля Лира" по: Шекспир У. *Король Лир*. // *Полное собрание сочинений в восьми томах*. Т. 6. М., 1960.
10. Weintraub W. "Balladyna", czyli zabawa w Szekspira. // *Pamiętnik Literacki*. 1970, n4, s.50.
11. Ibid., s.52.
12. Witkowska A. "Ja, głupi Słowianin". Warszawa, 1980.
13. Виноградова Л.Н. Фольклорная демонология в культуре польского романтизма (русалка в народных поверьях и художественном творчестве). // *О Просвещении и романтизме*. М., 1989, с. 127.

О мотиве танца в польской поэзии

В одном из советских литературоведческих словарей термин "мотив" назван выходящим из употребления, при этом особо выделено его использование для обозначения второстепенных, дополнительных тем¹. С этим трудно согласиться, имея в виду как богатую отечественную традицию теоретического и практического изучения мотива, связанную с именами А.Н. Веселовского, В.Я. Проппа, Б. Томашевского², так и современные исследования в этой области. Так, в исторической поэтике мотивом называется неразлагаемый элемент повествования (А. Веселовский), в теоретической - элементарная тематическая единица произведения (Б. Томашевский). В Краткой литературной энциклопедии определение варьируется - мотив здесь выступает как простейшая содержательная (смысловая) единица художественного текста. (Сходную формулировку можно найти и в польском словаре литературных терминов С. Серотвиньского.)³ Чаще всего это понятие связывается с мифом и сказкой. Между тем мотив можно рассматривать на материале творчества одного автора, литературного направления или целой эпохи. Исследование мотивов есть актуальный аспект современного литературного анализа. Например, в Лермонтовской энциклопедии такие мотивы как свобода и воля, одиночество, странничество, изгнанничество и другие названы основными мотивами поэтического творчества Лермонтова. На смену формальной структуре, "строгой поэтике" приходит исследование мотива в связи с мировоззрением и психологией писателя. Вместе с тем условность и недостаточная определенность термина "мотив" затрудняют литературоведческий анализ.

Не претендуя на полноту освещения проблемы в этой краткой статье, попытаемся здесь представить один из популярных мотивов польской повстанческой, патриотической поэзии XIX в. Возможный вариант ответа на вопрос о причинах

популярности танцевального мотива автору работы помог найти О.Мандельштам, который в статье "Государство и ритм", написанной в 1916 г., естественно, совершенно по другому поводу, называл "солидарность и ритмичность" "количеством и качеством социальной энергии", видя зависимость победы революции от ритма.

Это "качество социальной энергии" нашло проявление и в танце. Как писал Б.Закшевский⁴, мазурка, народный парный танец-песня с его быстрым темпом, был очень популярен в военных кругах участников ноябрьского восстания. В первой половине XIX в. на известные мелодии мазурок сочиняли патристические тексты. Живой темп, ритм, динамичные акценты, сочетание контрастов, шутливости и серьезности - все это подходило для текстов о борьбе, для призывов к боевым действиям, восхваления геройства, или осуждения предательства. Различают мазурки военные, региональные, мазурки, посвященные известным деятелям национально-освободительного движения; Домбровскому, Хлопицкому, Дверницкому и др. Создавались мазурки, посвященные различным общностям людей, как, например, вольных стрелков, узников и т.д. Многие мазурки носят шутливый или даже сатирический характер, а патристические, любовно-патристические - агитационный. Во всех этих случаях мазурка играет "служебную роль". А между тем хотелось бы вспомнить, что об этом танце, как символе польского начала, писал декабрист А.Бестужев-Марлинский: "Трудно вообразить что-нибудь живее и живописнее мазурки, когда кадрили в народном костюме и танцующие соединяют искусство с настоящим духом народным. Если польский называют танцем войны, то мазурка - танец победы. В ней отпечатан нрав народа более отважного, нежели скромного, и более пылкого, чем нежного. По смелости движений он наиболее свойственен военным, по живости одним юношам"⁵.

Взгляд поэта-современника, назвавшего мазурку танцем победы, помогает лучше понять причины популярности не только самого танца, но и популярности мотива танца в поэзии тех лет, чему, вероятно, в немалой степени способствовало

распространение мазурок с патриотическими текстами. Но прежде чем перейти непосредственно к мотиву танца, хотелось бы подчеркнуть, что обращение к национальным тангам, не только к мазурке, но и краковяку, полонезу – характерная черта польской патриотической поэзии. Во время восстания Т. Костюшко большой популярностью пользовалась "Мазурка 3 мая" ("witał majowa jutrzeńko"), полонез "Флажок" ("Chorągiewka"), полонез "На прощание Костюшко" ("Po-dróż twoja nam niemiecka"). Мазурки и полонезы становятся не только знаком национального начала, но и средством пропаганды, орудием борьбы за национальную независимость – и в то же время наиболее подходящей формой для революционного текста. На патриотическую революционную поэзию оказали влияние народные танцевальные припевки, куплеты, нередко отличавшиеся социальным радикализмом, призывающие "поплясать с панами".

Мотив танца, как символа борьбы, мести, победы, вероятно, восходит к прастарым ритуалам. У многих древних народов танцы с оружием имели магический смысл (например, защиты общины)⁶. "Цели и плясали хором евреи и германцы, римляне и греки, цели, совершая обряды, торжествуя победу, идя в битву..."⁷. Корни же танца, музыки и поэзии восходят к народному обряду⁸. В период Великой Французской революции борьбу за справедливость прославляла зажигательная карманьола: "Dancez la Carmagnole, // Vive le son du canon", нашедшая многочисленные подражания во многих странах. Ее переводы и переделки публиковались в сборниках революционной поэзии. Вот, например, текст из антологии анонимной поэзии польского Просвещения:

Na ruinach tyranów
 Moznowiadców i panów,
 Fanatyzmu i zbrodni
 Skacicie, ludzie swobodni.
 A my nawzajem, bratry,
 Wolni i równi sobie,
 Na odgłos polskiej armaty
 Wyskoczmy na ich grobie⁹.

Танец свободных людей на могилах тиранов, на руинах тирании – этот мотив станет чрезвычайно популярным в польской поэзии. В романтической революционно-патриотической поэзии произошла сакрализация мотива танца-борьбы.

В стихотворении С.Гошиньского "Военная музыка" ("Музыка wojskowa") вихрь танца подхватывает народ, что пришел в движение подобно морским волнам:

I oto naraz zabrzmiała pieśń pełna,
I pod tą polską, wojenną muzyką
Lud się poruszył jak morskich wód wełna:
Otwarte jego lice zapalało
Życiem półpolskim, radością półdziką,
I wnet wir tańca porwał rzesze całą...
Ciesz się, motłochu! ¹⁰

Широкое распространение получили мотив танца-мести. В стихотворении Г.Эренберга "Карнавальные танцы" ("Tańce zapustne") звучит предостережение танцующим на масленичном карнавале: не протанцевать мести:

Wyostrcie broń na mordercę,
Śpiewajcie, pijcie i tańczcie,
Przetańczcie rozum i serce,
Ale zemsty nie przetańczcie! ¹¹

В известном стихотворении Эренберга "Шляхта в 1831 году" ("Gdy naród do boju...") мотив "роtańcówki"

холопов с шляхтой, мотив "праздника мести", "uczty zemsty" можно рассматривать как предсказание революции. В крестьянских песнях Ю.Малиньской-Войковской, получивших фольклорную распространённость, также присутствует подобный мотив:

Grzmi kapela, tańczcie rany!
Mało ujdzie lat,
Pójdzie chłopak z wami w tany,
Będzie taniec ohwat ¹².

Во многих поэтических произведениях, созданных до и после восстаний, можно встретить мотив танца-осуждения знати, ее беззаботности, равнодушия к судьбам народа и родины. Так, например, в 1813 г. в Кракове под криптонимом ЕБ рас-

пространялось стихотворение "будущего консерватора и одного из лидеров "классиков" К.Козьмяна "К танцующему Кракову", где есть такие строки:

Ja nie mogę nie westchnąć, że wśród polek grona
widzę dzieci skaczące, kiedy matka kona¹³.

В сцене бала у сенатора в III части "Дзядов" Мицкевича, построенной на принципе контраста, подчеркивается бесчеловечность сановника, который "вчера, как зверь, пытал и пил невинных кровь", а сегодня танцует на балу. И хоры левой стороны зала, похвему "Ach, quelle beauté, quelle grâce!", отвечала правая сторона: "Ах, негодня, живодеpy!"¹⁴.

Контаминация различных истолкований "танцевального мотива" оказывается естественной в поэзии 30-40-х годов, выразившей и горечь поражения в 1831 г., и надежды, которые возникали накануне 1846 г. Мотив этот появляется в шедеврах послеповстанческой поэзии. Достаточно вспомнить "Пана Тадеуша" Мицкевича:

Литавров медный звон напомнил Третье мая,
И полонез гремит, гремит, не умолкая.
Все дышит радостью, пьют эту радость слухом,
Все рвутся танцевать, воспрянувшие духом¹⁵.

"Другие же стихи, выражая печаль о потере свободы и какие-то надежды на восстановление оной, замечательны потому, что они ... написаны в Сибири", - читаем в одном из следственных дел по поводу "случайно открытых" стихов "дерзкого и возмутительного содержания"¹⁶. Стихи были обнаружены у рядовых сибирских батальонов в Омске. "Возмутительными" были сочтены стихи под названием "Пляска полек", содержание которых, как отмечено в деле, "состоит в критических упреках полькам", "танцующим с поработителями отечества". Автор упрекает соотечественниц за то, что "в танце" они потеряли родину и свободу. Стихотворение анонимного автора повторяет известный мотив, перекликаясь с уже упомянутым стихотворением Козьмяна и с "Карнавалом" Г.Зренберга (1841), где танцы и песни выступают как знак забвения ушедшей в прошлое любви к родине. Зренберг-обличитель вносит в

популярный мотив и новый оттенок: антипатриотическая знать пляшет на могиле родины. В упомянутом выше стихотворении "Шляхта в 1831 г." танец получает функции образного предсказания жестокой кары, которая ждет предателей родины:

Когда же наступит година восстанья
Магнатов народ наш накажет:
Под адский оркестр попируете, паны,
Пускай тогда шляхта попляшет¹⁷.

Контаминацию обличения и предсказания-угрозы можно найти и в "Парабасе к познанскому Дон-Жуану" (1844) Р.Бервиньского, поэзию которого принято определять как радикально-демократическую:

Więc ostrożnie...
Bo pod ziemią gróbch i gróchno,
Bo pod ziemią iskra drzemie¹⁸.

Зренбергское предостережение подхватывает и Т.Ленартович, певец Мазовии, в опубликованном в 1850 г. "Бандуристе":

Bóg tyranom odrząci sowicie:
Pod miecz nagi, wiszący,
Pod topór krwią ciekący;
Wściekły taniec jeszcze usłyszycie¹⁹.

Поэт как бы возвращается к "карманьольской" традиции:

Lud tańcować poczyna
"Hura ho!" gilotyna²⁰.

Можно отметить и иные функции мотива танца. Танец как "полонез духов", "святой танец реликвий" выступает как образное воплощение национальной традиции, которая будит гордость и надежду. Такова функция мотива танца в поэме Э.Василевского "Собор на Вавеле" (1846). Это не был поэт "высокого полета", но простота и доступность его поэзии, патриотическая тематика (прежде всего его "Краковяки") принесли Василевскому большую популярность.

Рассматриваемый мотив танца-борьбы, танца-предостережения, танца-мести, его многофункциональность проявилась ярче всего в период, когда в польской поэзии формировалось течение, служащее пропаганде революционных и демократичес-

ких идей, поддержанию в читателе, который живет в эпоху поражений и репрессий, патриотического духа и надежд на будущее. Но история этого поэтического ряда не обрывается с концом эпохи национальных восстаний. С традицией революционной поэзии первой половины XIX в. связана "Кандалная мазурка" Л. Варыньского (1885), в которой представлен новый вариант мотива — танец как символ несгибаемости духа, как вызов угнетенных:

Do mazura stań wesoło,

Buntownicza wiaro!

...Wróg ma dla nas kajdan dużo,

Ma też dużo turem.

My weseli, bo kajdany dzwonią nam mazurem! 21.

"Мазурка" Варыньского символизирует как революционные стремления членов "Пролетариата", так и их судьбу, знаком которой служит звон кандалов, наигрывающих мазурку. Для Эренберга "музыкальными инструментами", на которых исполняется музыка танца-мести, были "miecze i stryozki", для Варыньского — "kajdany i łańcuchy". Кандалы в патриотической лирике символизируют национальное угнетение, неволю, национальную мартирологию. В то же время кандалы в стихах о тюрьме и ссылке становились символами жизни "святых мучеников за национальное дело", народных героев, о которых сочиняли песни, рассказывали в дневниках в тюрьмах и ссылках.

Иногда высокий символ приобретает ироническую окраску, как, например, в стихотворении Г. Эренберга "Путешествие в Сибирь":

Oj! jeszcze nie bieda, choć zima tak skrzepła.
Kajdany na nogach? to tylko dla ciepła.

Muzykę sybirską miły brzęk łańcucha
I razy batagów przyjemne dla ucha 22.

Звук кандалов поэт называет сибирской музыкой. У Варыньского кандалы так же "играют" мазурку. Это уже новая символика кандалов, в которой кандалная музыка звучит радостно, оптимистически.

Мотив танца представлен не только в патриотической и революционной поэзии XIX в. Поэты XX в., обращаясь к событиям 40-х годов предыдущего столетия не отказываются от танцевального мотива. Например, Б.Ясенский в поэме "Слово о Якубе Шеле" (1926) создал выразительный образ символической пляски:

Tańcowali raz po raz
Chłopska kosa, pański pas.
Od ogródka do ogródka
Ciekła rowem krew jak wódka.
Gdzie kończyli taniec
Sały dwór był na nic,
Brali panów rankiem,
Kładli ich przed gankiem 23.

Вряд ли стоит искать прямые соответствия этому мотиву в русской поэзии прошлого столетия. Но трудно, например, обойти молчанием обличительные строки стихотворения А.Одоевского "Бал" (1825), где "все **были** сходны" и "одинаков **был** у всех широких уст безгласный смех", где пляшет "сборище костей". Любопытно, что прежде чем превратить картину бала в фантазмагорию ("весь огромный зал был полон остовов") – поэт упоминает о внезапном изменении музыки: "вдруг без размера полетел за звуком звук". Какофония здесь – способ характеристики inferнального мира тангующих скелетов.

Необычны пляски и в поэме Н.Шекрасова "Балет" (1866). Собственно плясками их можно назвать лишь условно:

В мерзлых лапотках, в шубе нагольной,
Весь заиндевав, сам за себя
В эту пору он пляшет довольно,
Зиму дома сидеть не любя.
Подстрекаемый лютым морозом,
Совершая дневной переход,
Пляшет он за скрипучим обозом, 24
Пляшет он – даже песни поет!..

Создание текстов на танцевальные мелодии было в большей степени распространено в польской патриотической лири-

ке, начиная от "Мазурки Домбровского" (1797) Ю.Выбицкого до "Краковяков" Э.Василевского (1839), чем в русской поэзии. Однако можно вспомнить "Песню о комаринском мужике" Л.Н.Третьякова (1867) или его же "Пляску весны" (1892):

Гей ты, Весна-плясовница, воскресни!
Здут не дождутся тебя голыши...
Ловко, под звуки "Комаринской песни",
Вместе с народом очнись и пляши²⁵.

На мелодию "Комаринской" создавались песни неизвестных авторов. Одна из таких песен опубликована в "Сборнике русских песен", изданном в Кронштадте в 1863 г. Это песня-плясовая:

Ах, ты, сукин сын, проклятый становой...
Ах, ты, сукин сын, помещик-грубиян²⁶.

Здесь, как и в других текстах, написанных на танцевальные мелодии, именно танец, пляска определяет структуру стиха, его ритм.

Танцевальный мотив играет заметную роль не только в польской и русской поэзии. Л.Н.Толстой, В.Ф.Одоевский, А.И.Куприн, В.Реймонт, Выспяньский—это лишь некоторые из писателей, в чьих произведениях в ряду других присутствует мотив танца, как средство художественной характеристики, способ обличения, возможность использования и подчеркивания контраста. Но это уже сюжет для другой статьи.

Широко представленными и общими для польской и русской поэзии XIX в. можно назвать мотивы свободы и вольности, веры и надежды, одиночества, изгнанничества. Для польской поэзии особенно характерны мотивы бури, весны как символов борьбы за национальное освобождение, "дремлющих в недрах земли искр". Мотив танца среди них занимает заметное место.

В начале этих заметок говорилось о ритмичности как качестве социальной энергии. А закончить их хотелось бы мыслью о близости поэзии, музыки и танца, определяет которую ритм, естественный общий онтологический и структурный элемент.²⁷

"Если в древнейшем изобразительном искусстве передавались экспрессивная и фигуративная изобразительность с фрагментарными мотивами, то в танце древнегреческое восприятие переживания опер buoyты, трудовых процессов и некоторых степеней бытия обязательно подчинено строгому ритму, причем ритм движений с незапамятных времен поддерживается ритмом звуковым"²⁸. А вся совокупность временных (драматических) искусств — музыка, поэзия, танец — у древних греков вошла в понятие музыки. Ее привлекательность, как и поэзии, является мотив.

Примечания

1. Словарь литературоведческих терминов. Редакторы-составители Л.И.Тимофеев и С.В.Тураев. М., 1974, с. 226-227.
2. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л., 1940; Пропп В.Я. Морфология сказки. М., 1969; Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. 6-е изд. М.-Л., 1931, с.134-159.
3. КЛЭ. М., 1967, т. 4 , с. 995; Sierotwiński S. Słownik terminów literackich. Warszawa, 1986, s.149.
4. Zakrzewski B. "Palen dla cara". O polskiej poezji patriotycznej XIX wieku. Wrocław, 1979, s.199-200.
5. Цит. по: Прокофьева Д.С. "Струн вещей пламенные звуки..." М., 1990, с. 38.
6. Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Весенние праздники. М., 1977, с. 145.
7. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. Л., 1989, с. 166.
8. Там же, с. 155.
9. Poezja polskiego Oświecenia. Anonimowa poezja polityczna. Warszawa, 1956, s.396-397.
10. Цит. по: Zakrzewski B. Ibid., s.205.
11. Ehrenberg G. Wiersze. Kraków, 1969, s.37.
12. Цит. по: Zakrzewski B. Ibid., s.203.
13. См.: Zbiór poetów polskich XIX w. Warszawa, 1956, t.I, s.316-317.

14. Мишкевич Адам. Избр. соч. в 2-х т. Т. 2. М., 1955, с. 213, 215.
15. Там же, с. 538.
16. См. Прокофьева Д.С. Указ. соч., с. 107.
17. Польская поэзия в 2-х т. Т. 1. М., 1963, с. 416.
18. **Berwiński R.** Księga życia i śmierci. Warszawa, 1953, s. 136.
19. **Lenartowicz T.** Poezje. Warszawa, 1968, s. 126-127.
20. Ibid.
21. Цит. по: **Zakrzewski V.** Ibid., s. 216. Русский перевод М. Павловой см.: Польская поэзия. Т. 2. М., 1963, с. 74.
22. **Ehrenberg G.** Ibid., s. 52, 53.
23. **Jasiński V.** Utwory poetyckie. Manifesty. Szkice. Wrocław 1972, s. 142.
24. Некрасов Н. Стихотворения. Т. 2. Л., 1936, с. 37.
25. Трефолев Л.Н. Стихотворения. Л., 1956, с. 184, 354.
26. Цит. по: Вольная русская поэзия XVIII-XIX веков. М., 1975, с. 360.
27. **Skwarczyńska S.** Wstęp do nauki o literaturze. Warszawa, 1965, t. III, s. 282.
28. Мелетинский Е.М. Возникновение и ранние формы словесного искусства. // ИВЛ, Т. 1. М., 1963, с. 23.

О лирике Тадеуша Мичиньского

"... и путь мой по чьей-то воле
засеян одною болью"

Густаво Адальфо Беккер

Прозаик, драматург и поэт, Тадеуш Мичиньский был автором единственного сборника стихов "Во мраке звезд" (1902), ставшего, однако, одним из наиболее оригинальных явлений в поэзии Молодой Польши. Мичиньского считают романтиком и символистом, художником, стоящим у истоков польского экспрессионизма. Каждое из этих мнений справедливо, ибо в его поэтическом творчестве преломились все линии художественных исканий рубежа столетий: неоромантизм, символизм, экспрессионизм (в меньшей степени – импрессионизм).

Без Мичиньского представление о поэзии Молодой Польши как об определенной целостности было бы ущербным, он не столько "выламывается" из нее (хотя возможна, по-видимому, и такая точка зрения, если поэзию Молодой Польши воспринимать прежде всего как импрессионистический символизм), сколько является ее наиболее крайним выразителем.

Почему замкнутая в младопольской художественной системе поэзия Мичиньского, чьи исторические координаты вневременны и лишь изредка намекают на средневековые или еще более далекую древность (да и географические границы удалены от Польши – это Испания или Скандинавия), притягивает к себе особое внимание исследователей? В чем причина этого притяжения, только ли в редком поэтическом даре?

Стихи Мичиньского с их драматизмом рубежа столетий, – когда завершалась одна эпоха и рождалась новая, – внутренне созвучны нашему времени, тоже стоящему на пороге нового века.

Mój Bóg już umarł ... w ogniu
 swe sztandary
 palę : niłości, nadziei, wiary ...
 "Umarły świat"

Эта поэзия живет болезненным ощущением "утраченных вер", отражая еще более глубокую, чем у романтиков, разорванность человеческого сознания между небом и бездной, мраком и светом, при этом "мрак" затемняет свет, а "звезды" не сияют в ночи, а "гаснут". Символично само название сборника - "Во мраке звезд". По сути это поэзия одного состояния - боли, "безграничной, непонятной" ("Вой, буря!...").

В одном из наиболее трагических циклов "In loco tormentorum" есть стихотворение "Madonna Dolorosa", дающее возможность различных интерпретаций:

Coś w mym sercu dziko ręka -
 .. dzwon uderza ciemna Groza -
 i kolczasta dusi ręka -
 to Madonna Dolorosa.
 W snów mistycznych mym ogrodzie
 drga konwulsją Lilia - Roza,
 zamrożona lśni mimosa,
 a w tym pienielnym contour chłodzie
 każda żyłką, w niej przepodzie
 Pani królestw - Dolorosa.
 Idzie święta w aureoli
 z dzieciątkiem na ręku zmarłym -
 źrenice puste rozmarłem,
 czując, że nic już nie boli.

Образ Скорбящей Мадонны построен, как в символизме, на двуплановой конструкции: это и название орудия инквизиторских пыток в Испании (о чем непосредственно свидетельствует эпиграф - "... железная скульптура с кольцами внутри, куда был заточен осужденный"), и латинское название Богоматери, скорбящей по распятому сыне. Как в символистской поэзии, этот образ становится знаком двух миров, - реально-го, земного, жестокого и - глубинного (идеального), небес-

ного, миротворного (милосердного).

М.Подраза-Квятковская в своей интерпретации акцентирует столкновение, переплетение стоящих за этими мирами двух нравственно-эмоциональных начал: страданий, мучений, ада и – окутанной таинственным ореолом мистической веры, милосердия¹.

Стихотворение строится таким образом, что, как бы в отединенных друг от друга, начальных строках (первое четверостишие) открывающа первый, а в заключительных (10–12 строки) – второй план.

При этом образ Скорбящей о распятом сыне Богоматери в свою очередь неоднозначен. Фигурка умершего на ее руках ребенка не имеет аналогий в иконографии. М.Подраза-Квятковская связывает ее неожиданное появление с раннехристианским искусством, где, напротив, рядом с умершей Богоматерью изображался Бог, держащий в руках маленькую фигурку: ее душу². Эта точка зрения заслуживает внимания, ибо для поэтики Мичиньского принцип обратной связи был чрезвычайно характерен.

Хотелось бы, однако, подчеркнуть главное в стихотворении: его психологизм (М.Подраза-Квятковская даже предполагает возможность существования личностного подтекста, скрытого за пластическими образами стихотворения, рассматривая Скорбящую Мадонну не как символ, а как некий эмоциональный эквивалент³), пронизывающий всю ткань стихотворения. Связующим звеном в нем является авторское Я, это оно "заточено", оно испытывает муки, от которых исцеляет Смерть (образ смерти, мистически окрашенный, несущий успокоение, был характерен для младопольского восприятия). Фигурку умершего ребенка можно рассматривать и как душу самого поэта – отлетевшую, освобожденную от телесной оболочки после наступления акта Смерти (а все стихотворение как постижение, проникновение в сам механизм смерти).

При этом сила эсопционального воздействия настолько велика, что читателю передается ощущение не только "физической" боли, но и внезапности наступившей ее утраты (или:

боль почти физиологически ощутима).

Одновременно строкой: "В снов мистическом моем саду" намекается на то, что все происходит как будто "во сне". В связи с этим появляется возможность и еще одной интерпретации стихотворения как процесса мучительного, кошмарного сна и наступившего в конце облегчения – пробуждения.

Как бы то ни было, но замкнутое в мире поэтического воображения, в словесном мире художественного текста, стихотворение потрясает проникновением в глубины не только человеческой психики (подсознания), но и в физиологию болевых ощущений.

Справедливо замечает Я.н. Липский, что самые казалось бы кошмарные стихи Мичиньского оказывались близкими эмоциональным переживаниям современных читателей. И далее он пишет, задавая вопрос себе и не только себе самому: "Остается загадкой", что "позволило Мичиньскому создать поэзию, которую лишь читатели, познавшие психологический механизм, всеобщий в эпоху лагерей и крематориев, могут понять до конца? Каким образом, более, чем пятьдесят лет назад, могло возникнуть стихотворение "Madonna Dolorosa", где в полный голос заявила о себе странная диалектика страдания от причиняемых пыток – и веры, более сильной, чем разум и эмпирия?"⁴

В мире, созданном поэтическим воображением Мичиньского, разорваны не только связи с повседневностью, но и с реальной, предметной действительностью. Это мир "границ души", мир фантазии и сна. Сон, – один из характерных мотивов и образов младопольской поэзии⁵, – здесь (в отличие от символистского восприятия, где он выступает как синоним иллюзорности, реального, "дольнего" мира по отношению к "наиреальнейшему", "горнему") наряду с воображением, подчас граничащим с галлюцинациями, – единственная реальность.

Как во сне, нарушаются все логические, соподчиненные связи, образы возникают неожиданно и вступают в странные сцепления друг с другом, связь между ними непрочна, иллюзорна. Посредством ассоциаций подчас остро обозначается

элемент образа, но он не дает возможности представить образ как нечто целостное.

Огромную роль играет в этой поэзии цвет, он не только участвует в создании контрастов, но и, как в живописи сюрреалистов (а поэтическая ткань лирики Мичиньского очень близка ей), где как будто в фантастических сновидениях возникают яркие, причудливые цветовые образы, имеет самодовлеющее и некое роковое значение. Излюбленный цвет этой трагической поэзии: черный и красный, все время ассоциирующийся с кровью, золотой и реже - фиолетовый. Цвет мерцающий, фосфорисцирующий, как на византийских иконах⁶, предстает в стихотворении "Мерцают золотые апельсины...", - стихотворении, существующем за пределами сборника (включенном в ^{PO-}ман "Нетота"), но сохраняющем с ним тесную связь, где "чернь" оттеняет "золото" и "кровь":

Migosa, złote pomarańcze
w obłudnym, czarnym salonie -
Ty upiór - rządzisz na tronie -
z miesiącem wchodzę ja - i tańczę.
Splecione kobry nad róż misą,
nurzają jady w kryształ czarek -
wśród maurytańskich kolumn Wareg
mieczem wskazuje tam, gdzie lwy są.
Miśosne krwawe pomarańcze
w letargu śniącej, czarnej Diany
o jęku, tylko raz słyszany!
.....
Z miesiącem wszedłem tu i tańczę.

Стихотворение (как и многие другие стихи Мичиньского) неоднозначно и трудно для интерпретации. Ключ к нему дан в строке: "В летаргическом сне..." "Сон" имеет двойное значение "сна во сне". "Сон" составляет содержательный план стихотворения и является его главным конструктивным приемом. Как в мучительном сне, здесь остры восприятия и ощущения цветовых и пластических образов, чьи сплетения неосканданы и порой навязчивы (благодаря повторам - лейтмоти-

вам, которых здесь два). Синтаксический строй с фрагментарностью, обрывочностью, разрывами (отточием перед заключительной строкой) имитирует механизм сна. Стихотворение сконструировано по принципу: минимум слов при усиленной визуальной интенсивности, когда читатель оказывается в роли зрителя, перед которым разворачиваются видения в духе сюрреалистической живописи. Свободное включение лирического Я, отождествление его с объектом изображения усиливает атмосферу ирреальности.

В стихотворении нет единого смысла, внешне разорванные образы соединены между собой (благодаря обращению к античной мифологии) лишь внутренней ассоциативной связью. "Кобры" – знаки зловещей, мрачной богини Гекаты, связанной с черной магией, вот почему вслед за ними возникает "черная Диана" – Диана-Силена, обрученная с ночью. Словесные образы "вампир", "яд", "меч", "сон" в соединении с определениями "кровавый", "черный" участвуют в образовании единой смысловой цепи: ночь – любовь – кровь – смерть.

Итак, единственная реальность – это "мой мир". Мичинский сближается с индивидуалистическим, а не с мистическим символизмом, хотя при этом в его поэзии ощущается присутствие нездешнего мира, сопряжения с ним.

Крайним индивидуализмом и пессимизмом эта поэзия отличается от романтической с ее "бунтом" не только во имя отрицания, но и преобразования. Это мир собственного Я, – пленника, – заточенного в "черном замке души" ("Ноктюрн"), ибо даже образы природы, из которых строится вся художественная ткань текста, намекающие на "реальность", освещены светом этого Я – светом трагическим.

"Черные гроты", "глухие, беззвучные бездны", "кровавые луны", "черный месяц", "холодные, оловянные глубины" – этот ряд может быть продолжен до бесконечности. Порою создается впечатление, что мир – это текст, так как образы природы здесь вторичны, оторваны от реальности и полностью подчинены авторскому воображению.

"Безумие, как и "сон", становится одним из ключевых

образов – слов, но это не романтическое безумие, одухотворенное божественным вдохновением, а безумие, ассоциирующееся с ослеплением и мраком:

Ja wybierając los mój, wybrałem
szaleństwo
i porzuciłem raj i zeszedłem w czarne grotę.

I pręgnę w mrok – i wiem, że oto zgasnę...
"Samobójca"

Итак, избранная поэтом судьба: безумие, отречение от света-рая и нисхождение во "мрак", в "черный грот", в бездну-ад, т.е. в конечном счете в смерть. Судьба – безумие – смерть. Как звезды приговорены к угасанию ("Morietur stella"), – мотив сцепленности со звездами, с космосом свойствен символизму с его тяготением к астрологии, связывавшей движение небесных светил с судьбой человека, – так смертен и человек.

Излюбленный метафорический образ Мичиньского "звезда, сочившаяся моей кровью" (ср. также: "печальных звезд мои лады") свидетельствует не об аналогии, а именно о взаимосвязи. И огонь здесь не символ света и тепла, он соположен со смертью:

... idę w wyklęte otchłanie,
iskrząc się męką ognia – aż w dymach zgasnę!
"Książycu! przy ołtarzu chmur..."

Ср.: мука огнем и в "Quemadero" (с реалиями инквизиторских пыток, как в стихотворении "Madonna Dolorosa").

И лишь однажды Мичиньский, как бы разрывая связь с предначертанной судьбой, "пренебрегает" звездным предсказаньем:

Мне дана свобода. Заблужденья нет,
если сердце ищет, если в сердце свет.
/.../Строю, гордый зодчий, над мирами мост
И пренебрегаю предсказаньем звезд.
"Ананке". Перевод А.Штейнберга.

В "Ананке", где поэт бросает дерзновенный вызов звездам и

судьбе, слышится и вызов небу. Богоборческий, прометеистский мотив, восходящий к романтизму и ранее к барокко, был знаменем поэзии рубежа столетий. Но Прометей Мичиньского синоним человека "прикован к галерам", а в сердце его "беспределельная боль" ("Вой, буря!...". Ср. также образ "страждущего Прометея в стихотворении "На синей снов глубине...").

В польском символизме, где романтические антитезы сняты (или иначе: усилены, углублены) оппозиция Бог - человек поколеблена. Бог Мичиньского раздваивается: на Бога = отца и Бога = сына, Христа=человека:

Godzina moja się zbliża
i otaczają ciemności -
już wyschły źródła miłości
i w promiennej męce krzyża
serce wciąż głębiej się zniża,
wciąż głębiej w nim rany rozdzieram -
i żyję, by czuć, że umieram.
Na fali czystym błękitcie

śródm moja płynie w wygnanie -
i widzę zorzy świtanie -
i widzę loch mój w granicie -
och, ręce moje otnijcie,
Gdyż bramę Grozy otwieram -
On rzekł mi : ja i Tobie - umieram.

/.../ Za twoim sercem się wdzieram -
ja urod - ja śmierć - ja Bóg - nie umieram.

/.../ Oto jak cień się przekradać
pod murem rajskich ogrodów -
w ogniu się paląc wśród lodów -
mieć Cię - a nie posiadać -
zdobyć - ukochać - postradać -
To człowiek - z niego się wdzieram
- daremnie! daremnie żyję, i umieram.

"Moriatur stella"

Отношения поэта с Богом не прямолинейны: он - рыцарь Бога, не Грааль "разбивший о скалы", отрекшийся от "вер". Маэст-

ро "висел на придорожной иве, окровавленный за меня" (намек на распятие Христа), но у "меня" "ран больше - орлы питаются моим сердцем" (намек на Прометея, печень которого клюют орлы) - "На синей снов глубине...". Привычное противостояние разрушено смысловым "взрывом". А в "Корсаре" они оказываются на одной плоскости - "взаимозаменяемыми" (с этим связано и построение по принципу хиазма - обратной связи: Бог и человек свободно меняются местами):

Bóg mnie przeklął. Ja przekląłem Boga.

Мичиньский на равных говорит с Богом, и Бог его страшен:

...Pójdę - i z czarnej tej jedliny zrobię,
krzyż - i wykrzesam iskry wiary -
i zapalę ten ogromny bór - hymnem o Tobie -
jeśli mi wrócisz jedno z tych dziełek - żyjące.
"Akwarele. Z wyżyn spoglądam..."

...Pan Jezus furtę ozwał - ma zranione
czoło, lecz w oczach ironii błyskanie.

.....
.....
.....
.....

Pan Jezus śmieje się - i księżyc gasi.
"Akwarele. Noc mi rzuciła..."

Эти строки в контексте поэзии Мичиньского (по ассоциации с "Ананке", где "гаснущие звезды" - символ мрака) могут быть прочтены таким образом, что Бог (а, может быть, онн Божий - Христос = человек?) сам "гасит" веру в себя или иначе: сам становится носителем (воплощением) мрака. В любом случае ему близок "мрак" (соприкасаем с ним).

Поэзия символистов отразила как знамение времени низвергнутого с пьедестала Бога и освобождение человеческого духа. Символично название одного из циклов Мичиньского: "Низвергнутые с небес". Среди "низвергнутых с небес": Каин, Люцифер и ... Бог. Бог Мичиньского "умер" (ср.: "Мой Бог

умер" - "Умерший мир"). Умер Бог как символ вер.

Вот почему одной из излюбленных "масок" Мичиньского становится Люцифер - фигура трагическая. И прометеистский мотив с его вызовом Богу преобразуется у него в мотив противостояния Богу Люцифера:

Jam ciemny jest wśród wichrów płomień boży,
lecący z jękiem w dal - jak głucho dzwon północy -
ja w szrokiach gór zapalam czerwien' zorzy
iskrą, mych obłów, gwiazdą mej bezmocy.
Ja komet król - a duch się we mnie wicherzy
jak pył pustyni w zwlewną piramidę, -
jak piorun burz - a od grobowca cichszy
mogił swych kryję trupiość i ohydę.

/... Jam blask wulkanów - a w błotnych nizinach
idę, jak pogrzeb, z nudą i żałobą.

"Lucifer", "Jam ciemny jest..."

Раздираемый противоречиями (поэт обыгрывает само имя Люцифера - "светоносный", семантически контрастное по отношению к образу), страдальческий дух гения зла (именно страдальческий в отличие от гордого байроновского или бодлеровского духа отрицания и познания), дух не испепеляющий, а больной, пронизан антитезами: мрака-света (алой зари и темных гор), грохота (бурь) и - тишины (могил), взлета - падения (блеска вулканов и низин болот), т.е. в нем нашли свое отражение обе контрастные пары, одна из которых ему не принадлежит.

Заключительная строка:

... słońce - mój wróg, słońce! - wschodzi, wielbiąc bogów -
акцентирует противостояние Люцифера Богу (как символа темных сил - свету, ибо солнце - метафора Христа).

Характерен для символизма отождествление субъекта с объектом (стихотворение построено как монолог, от лица Люцифера) усиливает эмоциональное воздействие, создавая эффект непосредственного слияния сатаны и человека. Образ Люцифера становится персонификацией раздвоенности человеческо-

го сознания.

И в другом, соседнем стихотворении ("Мой дух, цепями прикованный к земле..."), где "говорит" Люцифер:

moj duch kabcuchem skuty do ziemi

вновь явственно слышится авторский голос, чье сознание разорвано. Из контрастной пары: божественное – дьявольское Мичиньский избирает "второе"⁸, безмятежному "раю" предпочитая "землю" и "ад". Не случайно в одном из своих стихотворений ("Инфернальность") он напишет:

Ha, Belfegorze! doli twej zazdrozszce...

А заглянув в глубины подсознательного, ужаснется при виде своего "двойника":

... Straszyszko
wszponia sie we mnie swym wzrokiem bez powiek
i szepce : - jam twój skryty człowiek.

В согласии с традицией младопольской поэзии Мичиньский обращается к античной мифологии и одновременно к Св.Писанию, но его богатая фантазия создает совершенно неповторимый поэтический мир, неподвластный рациональному восприятию. Образы в нем двоятся, даже троятся, подобно Медузе (из стихотворения с одноименным названием):

Z grot czarnych, które rzeźbi sen i obłąkanie,
z podziemi, gdzie wśród ognia żyje płaz -
potok łez moich w zamęcie i pianie
zapada w głuche bezdźwięczne otchłanianie,
gdzie Bóg się wypant nas.

Zębate wieże i skaliste grody,
księżycy krwawe, zatopione w mgłę -
miraże światła, lodowe ogrody
i widm okropnych wyjące narody,
co szarpia mnie.

Ty żyjesz w raju, ja mę, na Golgocie -
na kresach duszy, gdzie Magog i Gog -
grudę Twej ziemi rozbijam w tęsknocie,
o Twoich świątyni iskrzyły się krocie -

i pełną a wrak.

Ja matka bogów - niosę Ciebie w łonie -
choć nad mą głową syczy wążów gniew
i patrzę w zimne otowisne tonie,
serce mgłą krwawą jeszcze Ci wyzionie
tańdździ śpiew.

Bo Cię tak wielbię, żeś mnie bardzo znęczył
i snagał grzechem i pędził mnie wzwyż -
a nad przepaścią Aniol się rozteczył -
i swiaż obłądem serce mę uwieńczył -
i wzniósł na krzyż.

Własne królestwa rozwaliram w gruzy,
by cię nie straszyć bezmiarem mych mak -
ale się spojrzeć strzeż w lico Meduzy,
gdzie z obłąkanych oczu płyną czarne słuzy
na gwoździe rak.

W zimnym Tartarze - ja, posąg antyczny,
z torsem bez kolan i oczyma z dziur -
uśmiech na twarzy mojej sardoniczny,
a w piersiach źródło miłości mistycznej,
jak tęcza z smut.

Медуза - чудовище со змеейной головой из греческого мифа, от взгляда которого каменели ("но смотреть остерегайся в лицо Медузы"), оживает, сохраняя связь со своими первоначальными истоками, стихией воды и хаоса ("поток слез моих в хаосе и пене // погружается в глухие, беззвучные бездны" и одновременно, раярывая эту связь, соприкасается с небом и Богом, ощущая себя... матерью Бога ("я мать богов - несую Тебя в лоне"), а в конце концов оборачиваясь античной скульптурой "с торсом без колен и очами из дыр".

Однако у этой загадочной "маски" есть и подлинный лик - лик ее творца, - поэта. На это непосредственно намекает целый ряд строк, начиная с начальной: "Из гротов чер-

ных, которые ваяет сон и безумие" с ключевыми словами поэзии Мичиньского "сон" и "безумие". И далее: "на границах души, где Магог и Гог," на грани бездн подсознательного, где Магог и Гог сигнализируют причастность к сатанинскому началу.

Не оставляет сомнений в прозрачности "маски" и трагическая разорванность Медузы между небом и бездной, соединение в ней антагонистических начал ("сардонической улыбки" и "мистической любви"). Да и сам миф о Медузе, из крови головы которой рождается крылатый Пегас, "выводит" к поэзии.

В стихотворении все сместилось, "перевернулось": античные образы, христианская символика, привычные (изначальные) оппозиции: верха - низа, неба - земли, божественного - сатанинского.

Ty żyjesz w raju, ja mgę, na Golgocie -
na kresach duszy, gdzie Magog i Gog.

"Ты живешь в раю", Ты - Бог, ибо рай=божественному, жизнь противостоит смерти, но противостояние Ты - Я тут же "взрывается": на Голгофе вопреки ожиданию "умирает", испытывая муки (об этом говорят связанные с распятием строки - "из безумных очей плывут черные слезы на гвозди рук") не Христос, сын Божий, а Медуза.

"Верх" (небо), обычно выступающее с высоким знаком, как бы меняется местами с "низом" (землей), наделенной знаком негативным: Бог "вытеснил" из бездны и низверг (буквально: "гнал" ... "ввысь"), а Ангел "над пропастью радугой воссиял // и звезд безумием сердце мне увенчал // и вознес на крест" (при этом все время парадоксальным образом поддерживается противостояние Ты - Я, Бог - Медуза), - не на "небо", а именно на "крест", на "муки".

"Грех" становится принадлежностью Бога:

Grzech) smagał grzeszem i redził mnie wzwyż.

Экспрессивно насыщенная, метафорически огушенная ткань стихотворения, где акцентируются излюбленные ряды "черного" ("гроты", "бездны") и "кровавого" цвета ("луны", "мгла сердца"), светового контраста ("огонь", "мгла", "мрак"),

беззвучия, глухоты ("глухие, беззвучные бездны"), холода ("ледяные сады", "холодные, оловянные глубины", "холодный Тартар"), призваны усилить эмоциональное состояние, доведенное до предела (граничащего с галлюцинациями и безумием): "вывает сон и безумие", "миражи света", "призраков далеких воющие народы", "звезд безумием ... увенчал", "безумных очей".

В создании повышенно-эмоционального фона участвуют и экспрессивные глагольные ряды: "вытеснил", "терзает", "разбиваю в тоске", "шипит гнев змей", "хлестал грехом", "гнал ввысь".

Однако рядом с усложненными, многослойными, уплотненными в образном отношении, синтаксически разветвленными стихами у Мичиньского соседствуют совершенно иные - разряженные, лаконичные, производящие впечатление обрывков какого-то неведомого целого или сна, от которого (после пробуждения) остался в памяти один лишь фрагмент - "На черном месяце вишу..." с фиксацией ("записью") сонного видения или может быть самого ощущения сна, присутствия в нем, когда грезящий находится как бы на границе сна и яви, обладая способностью оценивать свое состояние и одновременно чувствовать свою смятенность:

Na księżycu czarnym wiszę,
patrząc w gwiazd gasnących ciszę.
W mroku dumnym i bezgłównym
ze strzaskaną harfą snów
płynę... szukam jej -
nie odnajdę już.

Эта одна из наиболее оригинальных миниатюр Мичиньского, где образ черного месяца, возникающий в первой строке, разворачивается в странное видение, занимающее все пространство стихотворения. Использованием глагольных форм настоящего времени несовершенного вида: "вишу" - "плыву" - "ищу" достигается двойной эффект остроты видения "снимутного" сна и как бы присутствия в нем. (Состояние продолженности, незавершенности - излюбленное поэтом).

Я.Липский писал об этом стихотворении: "... невероятно смелый образ, предвосхитивший фантастическое видение субъективного мира, который, разрушая традиционные ассоциации, вводит сюрреалистическая живопись, граничит с банальной "арфой снов", а вся конструкция своей фрагментарностью напоминает лозаннскую лирику"⁹.

Визуальность, пластичность и цвет, характерные для польского романтизма и модернизма, — художественные компоненты этой поэзии, но цвет, как в экспрессионизме, здесь автономен (или почти автономен), не однотонен и, как в изобразительном искусстве, живописи, становится главным средством выражения, обретая некое магическое значение. Как и пронизывающая всю художественную ткань текста экспрессия, независимо от того, перегружен ли он метафорическими или "разряжен", сконцентрирован на одном образном видении.

Оригинальность Мичиньского с его неожиданностью, непредсказуемостью, парадоксальностью ассоциативных связей и сцепленностью видений, с его строфической свободой и фрагментарностью острее ощущается на фоне младопольских стереотипов — эстетизаций, которым он отдал свою дань.

Так "на границах" романтизма и символизма, предвосхищая экспрессионизм и сюрреализм, рождалась поэзия, до сих пор поражающая смелостью воображения и поэтических конструкций, близкая своим трагическим мироощущением познанию и эмоциональному переживанию наших современников, пребывающая в постоянных сомнениях и тревоге.

Примечания

1. Podraza = Kwiatkowska M. Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Kr., 1975, s. 286.
2. Ibid, s. 287.
3. Ibid, s. 286.
4. Lipski J. Wstęp do kś.: T. Miciński. W roku gwiazd.

wybór. W., 1957, s. 10.

5. Podraza = Kwiatkowska M. Somnambulicy. Dekadenci. Herosi. Kr.=wr., 1985, s.147=161.
6. Zob. Jastrun M. Wstęp do KŚ.: Poezja Młodej Polski. Wr., 1967, s. LII.
7. О люциферизме в поэзии Молодой Польши см. :

Podraza = Kwiatkowska M. Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski, s.401.

8. О "дьявольском зеркале жизни" искусства рубежа веков СМ.

Podraza = Kwiatkowska M. Ibid.

9. Lipski J. Ibid, s.6.

Семантика русскоязычных
заимствований у Ст.И. Виткевича
и 'образ' России

В художественных текстах, принадлежащих перу Станислава Игнатия Виткевича, велик удельный вес иноязычных заимствований разного рода — вкрапленный, пикет (*exatly, di doman non o'e certezza*), верверизмов (а пронос, *Weltsohmerz*), дериватов (*detantować się, giralasty*), калек или полукалек (*głównodzieło=Hauptwerk*), коллажей морем (*rozbabrationsfähig, lewjebizm*) или разноязычных словоформ (*Jak takie psychopatishc angehauchtes Individuum tombera dans un pareil engrenage to wsio propażo*) и т.п. Это — одна из заметных особенностей его литературного стиля, гротескный характер которого исследован и описан. В использовании иноязычных слов у Виткевича М.Глосинский усматривает стремление преодолеть границы языковой системы, сближающее польского писателя с Рабле. Хотя у автора "Гаргантюа" встречаются вкрапления на пятнадцати языках, а у Виткевича — только на пяти: французском, английском, немецком, русском, итальянском (мы насчитали шесть — еще и латынь) — сам принцип действия аналогичен¹. Это существенное наблюдение, как представляется, могло бы быть развито и в ином ракурсе.

Для философа Виткевича, пытающегося постичь Метафизическую Тайну Бытия, его "единства в многообразии" отдельных существований, иные языки служили, как можно полагать, одним из инструментальных средств отражения этой множественности. Картина мира безразлична к тому языку описания, на котором она воссоздана, и такой аналитик художественного слова, экспериментатор и создатель "Чистой формы", как Виткевич, не мог этого не ощущать.

Справедливо подмечена невозможность адекватной оценки характера художественного языка Ст. Виткевича без учета его взглядов на роль языка, последовательно вытекающих из созданной им философской системы, в которой эстетика, а, следовательно, и стилистика составляют существенный элемент². Обращаясь к взаимовлияниям, варваризмам, экзотизмам, создавая неологизмы, Виткевич пытался преодолеть не только (а может быть, и не столько) границы польской языковой системы, но и выйти за пределы национального менталитета, расширить пространство привычного мышления и представленный за счет умножения, введения в свой художественный мир инонациональных — воплощенных в других языках — ментальных пространств.

Эти попытки были тесно связаны с усилиями по созданию и теоретическому обоснованию "Чистой Формы" как такой конструкции, в которой множество элементов представлено в виде единства, не объяснимого ни логически, ни психологически, при этом сотворенного индивидуумом в качестве выражения единства его личности. Иерархия ценностей поэтического языка — звуковых, понятийных и образных — согласно Виткевичу, различно строится в каждом отдельном произведении; техника же конструирования понятийного слоя должна быть устремлена к увеличению "внутренних напряжений", чтобы слова, соединенные друг с другом вопреки принятым нормам и логике, взаимно противоречили друг другу.³

Реализация этих постулатов в художественной практике привела к результатам, позволяющим исследователям списывать прозу Виткевича как "практикование дисгармонии, соединение несоединимого", подчеркивая, что "эта свобода дала новое прочное качество в области языка романа"⁴; видеть в его писательской практике "логографию", актуализацию всех доступных формул записи языка, композиционный волапюк⁵.

Исследователями было отмечено также, что экзотизм у Виткевича выступает в несколько иной функции, чем

это часто принято (т.е. для внесения местного колорита), но составляет сущность его произведения, и что эта проблема ведет от лингвистики к фундаментальным вопросам интерпретации⁶. Однако, перейти к этим фундаментальным вопросам, как представляется, возможно будет лишь после подробного анализа тех функций, которые выполняют иноязычные заимствования в художественных произведениях Виткевича. Попытка решить именно эту задачу — применительно к русскоязычной лексике в текстах Виткевича — предложена в настоящей работе. Эта попытка предполагает и следующие, а именно — последовательное рассмотрение всех других иноязычных заимствований, которое позволило бы в полной мере сплести удельный вес и значение каждого из них, а также, возможно, некую суммарную функцию в творчестве писателя.

Очевидно, такое исследование потребовало бы сплошного компьютерного анализа всех без исключения текстов Виткевича, что выходило за пределы скромных возможностей автора данной работы. Ограничив материал заимствованиями лишь из одного — русского — языка и используя традиционные методы исследования избранных произведений, автор, тем не менее, полагает, что предлагаемые здесь наблюдения и выводы вряд ли подверглись бы существенной коррекции в результате вышеупомянутого сплошного анализа текстов, в рассматриваемом аспекте.

Русскоязычная лексика появляется в творчестве Виткевича после российского эпизода его биографии (1917-1918). Значимость этого эпизода в экзистенциальном опыте Виткевича, в его становлении как философа и художника засвидетельствована его собственными высказываниями⁷, воспоминаниями современников⁸ и позднейшими исследованиями⁹. Достаточно вспомнить, что и спустя почти два десятилетия после возвращения из России Виткевич признает, что пережитое там

заставило его о многом задуматься, более того — он готов счесть ущербным всякого, кто был лишен подобного опыта¹⁰, а современный исследователь утверждает, что "Виткаций стал Виткацием именно в России времен революции"¹¹.

В курсе избранной темы существенно, что и в интерпретациях мировоззрения и творчества Виткевича более подходящими оказываются русскоязычные вкрапления — как, например, у Ч. Милоша: "Witkiewicz na wyraźną obszję, zmięczeniu. To przerażenie niezupewnie miści się w ramach intelektualnych — jest to przeżucie, które nawiedzało ludzi wrażliwych, zwłaszcza w Polsce, oddzielonej wąską granicą od nowego świata na Wschodzie. Nie wiadomo, może różne pesymizmy polskie tego okresu to był po prostu t r i e p i e t m a ż a g o p r i e d b o l w z y m"; "Można o nim napisać, że był tragiczny, można go wziąć za przykład "buriewiestnika", ptaka czującego burzę"¹².

Сложившийся у Виткевича образ России, или, точнее, 'русского начала' можно реконструировать на основе русскоязычных заимствований (кстати, их удельный вес в общем количестве иноязычной лексики, им употребляемой, заслуживает отдельного изучения), использование которых в его художественных текстах — не только весьма часто встречающийся, но и, как представляется, обладающий определенным семантическим единством прием.

Существующие непосредственные публицистические высказывания Виткевича о России свидетельствуют о его глубоком понимании масштаба, характера и перспектив происходящих там процессов. Он как бы зачарованно всматривается в надвигающуюся с Востока лавину перемен, осознает, как многие европейские интеллигенты, содержащаяся в этом угрозу ценностям своего мира, однако в интеллигентском же духе самоотрицания, жертвенного тяготения к простой и грубой силе варвара, он готов признать ее "право" и "правоту".

готов "встречать приветственным гимном" тех, кто уничтожит и старую культуру, и его как ее носителя. "Исторический фатализм, который проложил путь большим массовым движениям, а тем самым и войне, достигает у него исключительного напряжения", — писал о Виткевиче Милош¹³.

Драматически напряженное вслушивание Виткевича в поступь истории, раздающуюся из России, очень близко блоковскому ощущению музыкальных шумов и гулов, "которые зазвучали в голосах стихий, в голосах варварских масс", невыносимой и смертельной для многих музыки, прямо враждебной "тому, что внедрено в нас воспитанием и образованием гуманной Европы прошлого столетия"¹⁴. Ключевыми понятиями в подобных историко-социальных размышлениях у Блока и Виткевича являются 'варварство' и 'стихия', причем обоих художников объединяет и амбивалентность отношения к ним.

Образ или 'метафора' России были существенны для Виткевича не только сами по себе, но и в плане сопоставления с темой современной ему Польши, и поэтому он говорил о "варварской России", утверждая, что в ней "однако была структура — примитивная и дикая, но была — у Петра Великого, по крайней мере, был хороший материал для творчества". Эту варварскую структуру Виткевич противопоставлял своей отечественной "ohydnej gówniastej demokracji szlacheckiej", а для описания недостатков соотечественников — следуя логике своих сопоставлений — подыскивал русские слова: "Pewne własności wrodzone narodowi polskiemu (...) wytworzyły z Polaków naród ludzi niezadowolonych ze swego losu, tzw. z rosujaka "nieudaczników"¹⁵.

В этом высказывании Виткевича можно заметить и некоторую готовность к обобщениям, касающимся какого-либо этноса в целом, в иных же подобных случаях выступает даже его мифологизация или гипостазирование, тоже "не вполне уместяющиеся в интеллектуальные рамки" (впрочем, избранной нами теме это свойство

писателя как бы сообщает дополнительный интерес). Так, например, он признавал, что семитская раса, подобно монгольской, производят на него странное демоническое впечатление¹⁶. В свою очередь 'монгольское' служило для европейского сознания того времени метафорой Азии, вообще Востока, частью которого воспринималась и Россия – достаточно вспомнить блоковское "да, скифы – мы! Да, азиаты – мы, / В раскосыми и жадными очами!" или типичные для обсуждения данной темы высказывания мавровского Сеттембрини о "московитской Монголии" с присущим ей варварским, чисто азиатским стилем.

При этом и оценка "демонического" у Виткевича была столь же амбивалентной, как и отношение к предчувствуемой им катастрофе европейской цивилизации, – в ней сочетались влечение и отталкивание, принятие и страх. "Демонической силой, – писал он после возвращения из России, – мы называем такую, которая владеет или хочет овладеть нами, воздействуя на дикие, жестокие или низменные инстинкты, которые дремлют в нас и лишь ждут подходящего случая, чтобы проявиться (...). Возможно, что демонические места, демонические женщины (...) вредны, но с другой стороны, разве жизнь без них не была бы страшно скучной и бесцветной?"¹⁷.

В этом контексте особую значимость приобретает соединение представлений о демонизме и 'русском начале', воплощенное в образах демонических женщин – княгини Ирины Всеволодовны Збережницкой-Подберезской (драма "Сапожники") и героини романа "Ненасытность", которой присуща способность к "актам чистого демонизма". Уже было отмечено, что такого рода персонажи обычно носят итальянские имена, и Виткевич в данном случае нарушает этот стереотип¹⁸. Использование в речевой характеристике этих персонажей экзотизмов призвано подчеркнуть, что присущее данному русскому слову понятие не имеет эквивалента в польской действ-

вительности. Ярким примером здесь может служить реплика княгини в "Сапожниках", где соответствующий экзотизм повторен и в авторской ремарке:

KSIĘŻNA woła, mówiąc po rosyjsku, "nieistowym" głosem.
Oto wołam was "nieistowym", jak mówią Rosjanie -
polskiego słowa na to nie ma - głosem...

Повтор слова "неистовый" усилен и удвоен другим повтором: "по-русски", "Русские", что в сочетании с констатацией невозможности передать это понятие средствами польского языка задает совершенно определенную перспективу интерпретации русскоязычных вкраплений, отличную от той, в которую могут быть помещены заимствования из других языков, например: *à la tue-tête*, *hochexplosiv*, *exactly*. Виткевич как бы подчеркивает неистовство, стихийность, донисийство 'русского начала', его принципиальную непереводаемость, отсутствие аналогов в европейской культуре.

Если отвлечься от гротескной стилистики русских женских персонажей у Виткевича (в данном контексте такая процедура представляется допустимой), то можно заметить, что семантически они близки созданному Т.Манном примерно в это же время образу Клавдии Шоша из "Волшебной горы". Это 'избалованное', 'пленительное', 'небрежное создание' с 'киргизскими глазами' и 'широкими скулами'(!), с 'чуждым и характерным складом лица', отмеченным 'северной экзотикой и загадочностью'; так же противостоит приличным буржуа, ощущающим в ее натуре какую-то свободу и широту, как княгиня Ирина Всеволодовна - окружающему ее обществу. Описанные Манном как 'тайное влечение', 'первическая связь', 'магнетическое притяжение' 'неясные и напряженные взаимоотношения'¹⁹ между Гансом Касторпом и мадам Шоша по сути своей сходны с отношениями, устанавливаемыми между Ириной Всеволодовной и другими персонажами драмы и романа Виткевича, хотя здесь они выступают и в гротескном преломлении и в резкой 'фрейдистской' за-

остренности. Обнаруживаемый параллелизм в построении женского образа как воплощения некоего таинственного и притягательного, а вместе с тем демонического 'русского начала' свидетельствует об определенном сходстве немецкого и польского писателей в его восприятии.

Существенной представляется и определенная 'пограничность' образов данных персонажей у обоих авторов - между жизнью и смертью (в одном случае это смерть, тающая внутри, в другом - угрожающая снаружи, со стороны социума, но также сосредоточенная в глубинах хищного, подчеркнута биологического естества: "chciałabym jak zawsze modliłki, które ku kościołowi zjadają od głowy swoich partnerów"/"Сапожники"/), возвышенностью и недоступностью с одной стороны, изменчивостью и порочностью - с другой. Здесь показательным оксимерсонное определение Ирины Всеволодовны - "rokiem sużny aniołek", настойчивые повторы в описании Клавдии у Манна ('пленительная больная', 'узкие, с каким-то пленительным киргизским разрезом', 'пероки'), подчеркивание психо-социальных дистанций: персонаж "Сапожников" Скурви влюблен в княгиню лишь потому, "co ona jest księżną, a on jest zwykłym burżuj z tżeciego stanu", Касторп для мадам Шоа - лишь "маленький буржуа". Героини Манна и Виткевича, носительницы 'русского начала' - женщины необычайные, исключительные, "роковые", влияющие на своих партнеров, на их мысли и поступки. Именно от этого влияния 'русских' предстает провинциальный европейский интеллигент, носитель гуманистической культуры Сеттембрини ("не позволяйте себе заражаться их взглядами") "сына Запада, божественного Запада, сына цивилизации"²⁰.

И хотя Ганс Касторп не в силах прислушаться к совету, находясь во власти непонятной для него силы, исходящей от мадам Шоа, у него присутствует отчетливое понимание их принадлежности к разным мирам и "подсознательная уверенность, что обычные светские

отношения с Клавдией Шоша - цивилизованные отношения не нужны, не желательны, что они "не то"²¹.

Значительное сходство обнаруживается и в монологах и репликах героинь Манна и Виткевича, непосредственных манифестациях их умонастроений. Так, стремлению к выходу за упорядоченные условные пределы добродетели и греха, может быть - навстречу собственной гибели у Клавдии ("Нравственность не в добродетели, т.е. не в благоразумии, дисциплинированности, добрых нравах, честности, но скорее в обратном...когда мы грешим, когда отведемся опасности, тому, что нам вредно, что пожирает нас. Нам кажется, что нравственнее потерять себя и даже погибнуть, чем себя сберечь"²²) соответствует - хотя и в гротескном ключе - декларация всеядного, безграничного познания висот и низин - у княгини Ирины Всеволодовны ("Ja nigdy przejął przez wazutko w życiu, roznał najgorzse, zapluskwione nogu diawy i krystaliczne wyszuty niedosiężne w książce sowe pose bez dna..."/ "Сапожники"/).

Сопоставления Виткевича с Манном в избранном аспекте привлечены здесь для того, чтобы подчеркнуть, что польский художник не был одинок в своем обращении к 'образу' России (а в известной степени - и в отношении к нему) в поисках альтернативы европейскому культурному стереотипу..

Констатируя у немецкого и польского писателей типологическое сходство образов русских женщин, отразивших известную близость их представлений о России мы вправе заметить, что для европейского интеллигентского сознания 20-30-х годов XIX в. эти представления носили контрастный оттенок по отношению к восприятию действительности тогдашней Европы, были связаны с поиском каких-то иных, новых, непройденных исторических созидательных возможностей. Недаром Виткевич говорит о России с явным сочувствием и надеждой: "Единственным столь же важным (как Французская революция - В. М.) событием является русская Революция, этот экспе-

римент, проведенный в фантастически большом масштабе, обозначивший начало конца лживой эры демократии и господства капитала (...). За этот эксперимент Россия платит страшными муками, но она может радоваться тому, что величие (*wielkość*) сегодня в мире — исключительно на ее стороне"²³.

Обращаясь к художественным текстам Виткевича, мы обнаруживаем, что подобная оценка проступает в последовательном употреблении русскоязычной лексики для обозначения понятий широты, масштабности, силы, удали, дерзости, пренебрежения личной безопасностью, близкого к батализму. Пародийные или комические обороты таких употреблений не отменяют их семантической функции, но лишь окрашивают ее в соответствующие тона, выявляя ироническую дистанцированность автора: "Nie było rady, (jak ci żołnierze, co zrobili rewolucję rosyjską: albo zginąć na froncie, albo walczyć o wolność - tryń trawa - wsio równo) trzeba było spróbować środka heroicznego", "te są miłoścy - a miłoścy k' szortu", "tryń trawa, morie po kolena", "a maladiec" / "Nienasycenie" / "dusza na rąspaszku" - jak mówią Rosjanie" / "Niemyte dusze" / "wsio równo! Zaraz lecimy w powietrze!" / "Sze-wey" /.

Речь не идет об идеализации 'образа' России — очевидно, что собственный опыт участия в происходящих там процессах драматического характера, обогативший лексику Виткевича выражениями типа "otwarta polityczna ożegzewuczajka, nie mająca nic wspólnego z sądami" / "Sze-wey" /, "obwozająca rukopasznaja schwatka à la manière russe, przukrominająca tzw. samowwoude" / "Wariat i zakonnica" /, обусловил неоднозначную оценку, но и в этих случаях заметно подчеркивается понятие стихийной силы, хаоса, разгула страстей, неуправляемости.

Личный опыт пребывания Виткевича в русской среде — по преимуществу в военной — отражен в характерных заимствованиях, связанных с полковым бытом:

"pieregropirowka", "karniet", "rotmistrz Jewo Wieliczestwa Leibwardii kirasirskowo Polka", "papojka", "Pochmie-lje", "grubijaz", "stary 'ruskij Poliaczyszko", tak zwa-ny "krasnyj general"; "Sliszkom mnogo ozesti, cztoh otkaza-sia", "Powiesz pani generałowej, gawno sobaczeje, że pojechałem na chwilę do biura", "On wsiegda był niemnożko sumaszedszyj, no eta kantuzja jemu zdorowo podbawiła", "Ili raniat, ili ubijut" - jak mawiał jeden z agentów ca-ra Kiryła, książ Rozbuchanskij"/"Nienasycenie"/.

Пребывание в офицерском кругу, речевое общение с образованными представителями русского общества по-видимому давало Виткевичу и Языковой материал, на основе которого он создает макаронические сочетания русскоязычной лексики с франкоязычной. Достижимый при этом комический эффект очевидно связан с пародиро-ванием двуязычного дворянского волапука. К этой группе относятся: "biezobrazje à la manière russe"/"Ma-twa"/, "i do roboty 'wo czotoby to ni stało', 'coûte que coûte'(tak zwane po roszyjsku 'kutkiekutnoje rozpołożenie ducha')", "połączane były zawsze z wielkimi 'popojkami à la manière russe"/"Nikotylna..."/, "un besboschnique prononcé"/"Jedynе wyjście"/, "après nous pust' wsio pro-padajet"/"Nienasycenie"/.

Более редким, но все же встречающимся случаем являются не единичные вкрапления, а транскрипции бо-лее обширных цитат, поговорок: "Jamszozyk nie goni Ko-szadej, nam niekuda bolsze 'wpięzyt'"/"Szewoy"/, "nie'nie-udaczniki', którzy pust' płaczut"/"Nienasycenie"/, "Sie-wodnia prazdnik na mojej ulice - mrucaż gotujac się do szalllonego skoku w niedosiężne"/"Jedynе wyjście"/, "Ja by dawno už był gieroj, No u mienia jest gliemoroj"/"Ni-kotylna..."/.

Некоторые русскоязычные заимствования как в ху-дожественных, так и в теоретико-публицистических текс-тах Виткевича свидетельствуют в том, что он не толь-ко говорил, но и читал по-русски. К этой группе можно отнести научные термины, некоторые определения:

"mieżko-burżuazyjny filozof", Bertrand Russel", "ja to, ili nie ja? A w obu postaciach sam jestem w sobie jeden i niepodzielny. Kudy te mereżkowskie dedukcjenja (=dedou-blements) kobieco-męskie..." / "Jedynе wyjście" /, "mieżko-burżuazyjnaja skuka", "Pożuszożaja forma schizofrenji", "Dusza schizotimika w tiele ciklotimika - pomysłał w przerwie przed zeznaniem ofiary" / "Nienasycenie" /, "le-ozą tę straszną ('samaja niepoeticzeskaja bolezn' - jak mówił jakiś literat rosyjaki) chorobę zastrzykami" / "Nikotyńa" /.

Далеко не всегда (как можно судить отчасти и по приведенным уже примерам) русскоязычные заимствования используются Виткевичем в качестве речевой характеристики персонажей - они могут присутствовать и в его текстах теоретико-публицистического характера ("Тыя odpowiadam ludziom, którzy, jak mówią Rosjanie, 'duraka walają'", "z 'obleczeniem'", "takich 'zadsierżek'" / "Nienyte dusze" /, "tępota, brak tego, co dr. matematyki Stefan Glass nazywa 'igriwość' uma", "koniemyma potężnym zaszlania się na śmierć - tak zwanego po rosyjsku 'saroja'" / "Nikotyńa" /, и в авторских ремарках в художественных произведениях ("wymijająco, ale wsio-taki z rozprażą, cholera" / "Szewoy" /).

Можно отметить сравнительно частое обращение к русской лексике для выражения понятий, связанных с эмоциональной сферой ("zakochany w sobie jej do zupełnego 'ostierwienienia'", "wszelkie fizyczne przykosnowienia były na razie wykluczone", "nawet nie uczucie, a szort wie co - gadost'", "ale czymże są te jego artystyczne pierzeżwanja" / "Nienasycenie" /, состояний и свойств характера ("biezazaberność", "bezzabotność", "nieistowy").

Примечательно также, что для воплощения на сцене сильных чувств, сдержимости страстью, готовности пожертвовать всем, включая собственное благополучие и даже жизнь, ради любви или мгновения рыскета наследования, Виткевич обращается именно к русским пер-

сонажам, хотя реестр действующих лиц его драм чрезвычайно широк и разнообразен, включая самые причудливые, фантастические фигуры и имена.

Русских героев драм Виткевича — графа Андрея Владимировича Чубинина-Залетаева, ротмистра Его Величества Лейб-Гвардии кирасирского полка ("Nadobnie i kooszkodany ozyli Zielona pigułka") и князя Максима Григорьевича Бубликова-Тмутараканского, контрадмирала ("Niepodległość trójkątów") — характеризует необычайная вирота натуры, способность к безоглядному чувству (Czubinin-Zaletajew: *Cała platyną Urału złożę w pani śliczne, drapieżne rączki, madame Sofija. Będziem 'dut' w waju!*), к подлинному ощущению жизни на краю гибели (Admirał: *Dla mnie nie istnieje ryzyko. Żyję dopiero wtedy, gdy wszystko wisi na włosku /.../ Wtedy ozuję, że żyję, jak jestem w worku*). Бесшабашность и удадь звучат в реплике графа, готового за мгновение полного счастья отдать жизнь (о чем его предупреждают — здесь возможна перекличка с известным мотивом 'ценою жизни — ночь мою'): "Co tam! Chwilki nie chwilki! Szudna kobieta z rani, madame Sofija! Jej Bohu!". В свою очередь князь, сохраняющий веру в абсолютные вечные истины, человек сильной воли и интуиции (Admirał: *Ja wydzalem rozkaz, któru gzeszawiście jest wynikiem szudnego gzeszucia*) не только оказывается способным на исключительно глубокое чувство, но и, будучи уже пожилым человеком, пребывает в ожидании необыкновенных событий и ощущении красоты жизни.

Выделяя русских персонажей или русскоязычные взаимодействия в текстах Виткевича, мы имеем дело со своего рода мозаикой, которая, тем не менее, как представляется, складывается в единую картину, обладающую общим семантическим полем, как мы пытались показать.

Исследователь лексических особенностей языка Виткевича предлагает выяснять семантическую функцию

вводимых им слов путем соотнесения с одной из трех сфер действительности, которые одновременно являются в его понимании составными элементами экзистенциальной действительности. Это 1) сфера биологизма и виталистически понимаемой действительности тела, рефлексов, инстинкта и чувств, 2) сфера интеллекта, 3) сфера искусства (включая в себя и биологический аспект личности и мира, и ментальный, культурный, формальный)²⁴. Принимая эту классификацию, мы отметим преимущественную соотнесенность русскоязычной лексики с первой сферой, практическое отсутствие ее — со второй и некоторое наличие — с третьей.

Но переходя от лингвистических к более общим проблемам интерпретации, мы можем отметить своеобразия функции русского элемента в творчестве Виткевича, обусловленное его 'образом' России, притягательным и пугающим одновременно. Предчувствуя неизбежность катастрофы прежней европейской культуры, Виткевич всматривается в Россию, с которой он связывает "начало конца", но в стихийной силе которой, в безудержной мщи и широте, своего рода новом явлении дионисийского начала (чье значение он, как художник, глубоко ощущает)²⁵ он видит источник нового движения.

Представляется, что без преувеличения можно отметить здесь близость этих воззрений Виткевича взглядам Блока, выраженным в 1919 г. и на существо происходящих процессов и на новую ситуацию художника: "Я утверждаю, наконец, что исход борьбы решен и что движение гуманной цивилизации сменилось новым движением, которое также родилось из духа музыки; теперь оно представляет из себя бурный поток, в котором несутся цепи цивилизации; однако в этом движении уже намечается новая роль личности, новая человеческая порода; цель движения — уже не этический, не политический, не гуманный человек, а человек — артист; он, и только он, будет способен жизненно жить и действовать в открывшейся эпохе вихрей и бурь, в которую неудержимо

Примечания

1. Głowiński M. Witkacy jako pantagruelista. - In: Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu. Wrocław etc., 1972, s. 73.
2. Nowotny-Szybistowa M. Osobliwości leksykalne w języku St. I. Witkiewicza. Wr. etc., 1973, s. 6.
3. См.: Witkiewicz St. I. Pisma filozoficzne i estetyczne. Opr. J. Leszczyński. T. I - Warszawa, 1974, T. 2 - Warszawa, 1976, T. 3 - Warszawa, 1977. Opr. B. Michalski.
4. Jakowska K. Powrót autora. Renesans narracji auktorialnej w polskiej powieści międzywojennej. Wrocław, 1973.
5. Czaplinski P. Powieści St. I. Witkiewicza wobec teorii Czystej Formy // Pamiętnik Literacki, 1988, z. 2;
Czaplinski P. O kłopotach aksjologii z prozą Witkiewicza // Pamiętnik Literacki, 1989, z. 3.
6. Gerald D. Egzotyckość u Witkacego. - In: Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu, s. 127.
7. Например, Witkiewicz St. I. Odpowiedź i spowiedź // Linnia, 1931, N 3.
8. Witkiewicz J. Życiorys S. I. Witkiewicza. - In: Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca. Warszawa, 1957, s. 348; Rytard J. M. Witkacy, czyli o życiu po drugiej stronie rozpaczy. - Ibid., s. 282; Iwaszkiewicz J. Petersburg. Warszawa, 1977, s. 58.
9. Makowiecki A. Z. Trzy legendy literackie. Przybyszewski - Witkacy - Gałczyński. Warszawa, 1980, s. 108-111; Micińska A. Witkacy w Rosji (1914-1918) // Twórczość, 1985, N 4, s. 66-89; ср. также: Мочалова В. В. Станислав Игнаций Виткевич и русская тема. - В кн.: На рубеже веков. М., 1989, с. 96-110.
10. Witkiewicz St. I. Niemyte dusze. - In: Dzieła zebrane, t. I, Warszawa, 1985, s. 717.
11. Menowel A. Witkacego jedność w wielości // Dialog, 1965, N 2.

12. Miłozz Cz. Granice sztuki (St.I.Witkiewicz z perspektywy wojennych przemian) - In: Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca, s.76-77.
13. Ibid.,s.77.
14. Блок А. Крушение гуманизма. - В кн.:Блок А.Собр. соч. в 8 тт.М.-Д.,1962, т.6,с.112.
15. Witkiewicz St.I. Niemyte dusze, s.716,724-725.
16. Witkiewicz St.I. Beznadziejne porachunki. - In: Witkiewicz St.I.Pisma filozoficzne i estetyczne,t.I, s.313.
17. Witkiewicz St.I. Demonizm Zakopanego//Echo Tatrzańskie,1919, N 19.
18. Ważyk А. О Witkiewiczu// Dialog, 1965,N8,s.72.
19. Манн Т. Волшебная гора. - В кн.: Манн Т.Собр. соч. в 10 тт. М.,1959, т.3,с.190,203.Пер.В.Станевич.
20. Там же, с.338.
21. Там же, с.334.
22. Там же, с.478.
23. Witkiewicz St.I. Niemyte dusze, s.715.
24. Nowotny-Szybistowa M.Op.cit.,s.140.
25. Irzykowski K. Walka o treść. Beniaminek.Kraków, 1976, s.295..
26. Блок А.Крушение гуманизма, с.115.

Авангард и пародия: драма В.Гомбровича
"Ивонна, принцесса Бургундская"

Витольд Гомбрович принадлежит к тому типу писателей, чья жизнь и творчество – неразделимы. "Письменного" Гомбровича существенно дополняет "устный", ибо не только эстетическое, но и бытовое поведение Гомбровича всегда – вызов, издевка, мистификация, игра. Свидетельством этого в первую очередь интересны многочисленные воспоминания о нем¹.

В снятых на пленку серьезнейших беседах писателя с французским критиком Д. де Ру – о жизни, смерти, истории, политике, творчестве (позднее они были опубликованы под знаменательным названием "Завещание"²) Гомбрович самым натуральным образом строит мины *à part*. Он гримасничает с видимым удовольствием и точно также нарушает приличия, "корчит рожи" по отношению к любым литературным нормам, конвенциям, традициям.

Однажды Гомбрович, готовя небольшую биографическую справку по просьбе американского издательства "Саймон и Шустер", написал о себе: "родился в XX веке"³, видимо, полагая, что столетие характеризует его значительно полнее, нежели год, месяц и число.

Гомбрович действительно родом из XX века. Как и авангард, к которому он принадлежал, – и по собственному ощущению, и по аттестации критиков⁴.

В отличие от других литературоведческих категорий, складывавшихся и уточнявшихся на протяжении длительного времени, "авангард", хотя сегодня уже и не юнец, все еще "магическое" понятие. Его продолжают писать в кавычках, как бы сигнализируя его условность. Такой непререкаемый авторитет в области авангарда, как А.Роб-Грийе, считает: "Как только писатель отказывается от затрепанных формул и пытается выработать свое собственное письмо, на него не-

медленно наклеивают этикетку: "авангард". В сущности, это означает только то, что он немного опередил свое время и что завтра такое письмо будет использовано большинством"⁵. Действительно, все исследователи сходятся на том, что претендовать на звание авангардистской может лишь литература, опережающая с в о е время. Но необходимо уточнить: опережающая на сколько? Как долго авангард остается авангардом в метаисторическом, не историко-литературном смысле? (Вопрос о различии между историческим авангардом межвоенного двадцатилетия и неоавангардизмом мы опускаем как не принципиальный для социально-рецептивной характеристики явления.)

К примеру, творчество Гомбровича и по сей день воспринимается как обгоняющее время. Но ведь это уже другое время! Так, интересующая нас в данном аспекте драма Гомбровича "Ивонна, принцесса Бургундская" была написана в 1934-1935 гг., опубликована в 1938 г., а получила известность три десятилетия спустя⁶. Поскольку знакомство с "Ивонной" (а также с другой драмой Гомбровича "Венчание", написанной в 1944-1946 гг.) совпало с победным шествием по европейским сценам драм абсурда, "Ивонну" поспешили причислить к неоавангардизму, оставляющему позади уже совсем другую эпоху. Любопытно, что в свою очередь неоавангардистские драмы абсурда 50-60-х гг. (Беккет, Ионеско, Жене), парадоксально называемые ныне "классикой" неоавангардизма, дошедшие до нашего зрителя лишь в середине 80-х, кажутся нам не опережающими, а "уже виденными". Иначе говоря, не они нас, а мы их переросли.

В 50-х годах Л. Гинзбург писала об удивительной аберрации, которой подвержена хронология книг: "Французский роман двадцатилетней давности - новинка. Пруст - современный писатель; Джойс - до того современный, что мы все еще собираемся его прочесть"⁷. Думается, такой перекося восприятия обусловлен своеобразным идейным профетизмом и "технической" инновационностью этой литературы.

Итак, авангард "опережает свое время", "не умещается

в рамках известных поэтик", "разрушает прошлое"⁸; он ценностно ориентирован на новое. Это все опосредствованные характеристики. Но как конкретизировать их эстетически?

Даже беглый взгляд на литературу и искусство авангарда обнаруживает не просто регулярность – вездесущность в нем пародии. Быть может, объяснение причин взаимного притяжения авангарда и пародии, выявление их сходных устремлений (разумеется, с учетом отличия авангарда как общей художественной установки от пародии как способа выражения) позволит приблизиться к пониманию сути авангарда?

На наш взгляд, пародия и авангард находят полное взаимопонимание по крайней мере по следующим позициям.

Первое – это отношение к традиции. И авангард, и пародия не падают перед ней ниц, напротив – поддразнивают ее. Здесь сосуществуют два разнонаправленных момента: зависимость от предшествующей литературы и решительное ее изживание.

Роль пародического элемента как эволюционного фактора литературы (всесторонне исследованная Ю.Тыняновым)⁹ в авангарде особенно велика.

Второе. Авангард, как и пародия, рожден от литературы, от культуры в широком смысле, т.е. соотносим с ранее созданными "текстами" – не только с художественными, но и политическими, идеологическими, бытовыми. И авангард, и пародия откликаются на действительность, реагируя на способы ее фиксации в этих текстах. Культурные штампы, клише как нельзя лучше выражают охранительное отношение к самой действительности. Соответственно – разрушение их подрывает действительность. Авангард и пародия учитывают "встречность" процесса: литература не только отражает, но и формирует стереотипы. Перетолковывая известную метафору Х.Л.Борхеса: "Библиотека – это Вселенная", можно сказать: литература – это Вселенная, а Вселенная – это литература¹⁰.

Третье. И авангард и пародия – в значительной степени так называемая "несамостоятельная" литература, своего рода палимпсест, так как рождается не из плоти жизни, питается

сама собой¹¹. Отсюда следует, что и авангард и пародия детерминируются прежде всего межтекстовыми связями. Но еще и контекстными зависимостями. Это означает, что в их природе — симультанность и структур, и культурных сред обитания текстов, чем обусловлены, в частности, особенности их восприятия.

С этим связан и обязательный для пародии и для авангарда момент актуализации культурных и художественных ассоциаций, что требует искушенного читателя. Именно ассоциации чаще всего являются источником извлечения дополнительных смыслов, а последнее, как известно, и есть собственно "авангардообразующий" фактор.

Четвертое. Авангард и пародию как явления литературно-зависимые сближает отношение к языку: вербальная действительность для них и способ и цель, как бы всеобщий эквивалент, с помощью которого можно выразить все без остатка, даже то, что принято считать невыразимым словами. И создать все, что угодно. И разрушить. Если авангард — ниспровергающее, атакующее, борющееся искусство, то борющееся языком против языка, словом против слова. Конфликтный момент в отношениях и авангарда и пародии с традицией заключается как раз в языковой оппозиции.

Один из крупнейших в XX в. знатоков литературы О.Хаксли, с пристрастием относившийся к современному ему авангарду, предмет которого "произвольно упрощен, поскольку из него изгнано все великое и вечное, что присуще человечеству", подметил, однако, существенную деталь: "Страх писателя перед прописными истинами проявляется не только в его отношении к выбору темы. Он испытывает ужас перед всем банальным и в художественных средствах выражения, — ужас, который заставляет его предпринимать мучительные попытки, чтобы разрушить постепенно совершенствующееся орудие писателя — язык (разрядка моя. — О.М.) /.../ Почти все, что есть вызывающего в современном искусстве, представляется, таким образом, плодом ужаса перед банальностью ..."¹².

Попробуем приложить сказанное к Гомбровичу. Он, не-

сомненно, связан с авангардом, а пародия – это просто способ его художнического существования. Как он сам отмечал, уже первый сборник его рассказов "Воспоминания периода созревания" (1933) позволил ему завоевать авторитет в авангардистских кругах Варшавы¹³. По поводу той же своей книги он поясняет: "Я не мог бы создать нечто большее, нежели пародия. Пародия действительности и пародия искусства. /.../ Здесь стиль – пародия стиля. Здесь искусство претворяется искусством и передразнивает искусство. Логика бессмыслицы является пародией смысла и пародией логики. А мой мнимый триумф является пародией триумфа"; "Формальный аппарат, который я привел в движение, в большой степени был моим собственным изобретением. И этот аппарат неожиданно ввел меня в пределы, в которые я, наверное, никогда не осмелился бы заглянуть, не будь я так опьянен вином абсурда, игры, мистификации, пародии"¹⁴. Предельно в этом смысле следующее высказывание Гомбровича: "Если моя форма – это пародия формы, то мой дух – это пародия духа, а я сам своя собственная пародия"¹⁵.

Обратимся к драме Гомбровича "Ивонна, принцесса Бургундская" (хотя под авангардно-пародическим углом зрения могут быть без насилия проанализированы и его драмы "Венчание" и "Оперетта").

"Ивонна" – в соответствии с определением самого Гомбровича – это трагикомическая история¹⁶. Принц Филипп, бунтуя против правила, согласно которому юноши должны (и могут) влюбляться только в красоток, увлекается уродиной Ивонной и решает с ней обручиться. Присутствие при дворе этой непонятной, странной девицы напоминает каждому о его собственных слабостях, а то и безобразных поступках, грехах и грешках. Ивонна словно "злой укор". Потерявшие покой герои задумывают ликвидировать ее, и без труда добиваются этого.

В драме заявлена генеральная идея всего творчества Гомбровича: в мире извечно борются Незрелость и Форма. С известной долей упрощения это – подлинность, естествен-

ность, хаос и – условности, порядок, этикет. Это простейшая трактовка категорий оригинальной философии Гомбровича, однако, соответствующая начальному этапу ее становления. В дальнейшем она претерпела ряд серьезных изменений, стала более изощренной, обрела многосмысленность, новые, порой противоречащие, значения¹⁷. Итак, в "Ивонне" бунт Принца – это бунт Незрелости против вечной победительницы Формы¹⁸.

Рассмотрим, как в драме Гомбровича соотносятся авангард и пародия.

Первое. В комментариях к своим драмам Гомбрович указывал, что пародирует Шекспира. Шекспир для него – некий усредненный Великий Драматург, "корифей вечного искусства театра", тот самый, в гениальности которого так уверены англичане, что не считают нужным даже прочесть его (О.Бердслей)¹⁹.

Оболганный многочисленными интерпретаторами, обросший сценическими штампами, он будто сам изолгался – согласно лингвистике лжи, слова, которыми много лгут, сами становятся лживыми. Гомбрович отвергает автоматическое, затверженное многими поколениями читателей и зрителей, заранее заданное восхищение совершенством Шекспира. Вспомним, с каким сарказмом писатель изображает в романе "Фердыдурке" (1937) учителя, заставляющего учеников заучивать готовые суждения о польском романтике: "Великий поэт Юлиуш Словацкий, великий поэт. Мы любим Юлиуша Словацкого и восхищаемся его поэзией, потому что он был великим поэтом", – и писать сочинение на тему: "Почему в поэзии великого поэта Юлиуша Словацкого живет бессмертная красота, которая вызывает восхищение?"

Второе. За всеми драмами Гомбровича стоят другие тексты культуры. В "Ивонне" легко прочитывается базисная схема шекспировской трагедии: королевский двор, противопоставление героев по принципу изоляции или интеграции в среде, финал с насильственной смертью. Узнаются и многие детали. Но, конечно, сюжет упрощен, отношения между героями лишены психологических оснований, детали утрированы.

Настраивающее на Шекспира название драмы (уже название!) содержит пародийный элемент. Если переводить его точно, соблюдая дух Гомбровича, то оно должно звучать "Ивонна, принцесса Бургонская", а не "Бургундская", так как в оригинале "Iwona, księżniczka Burgunda", а не "Burgundii". Словом, нечто вроде "Ивонна, принцесса Шампанская". Может, здесь содержится намек на "хмельную" эстетику драмы? Ведь писал же Гомбрович о другом своем произведении: "Венчание" - пьеса сонная, пьяная и безумная..."²⁰. А может, предположить, что "Ивонна, принцесса Бургонская" просто "остраивает" "Гамлета, принца датского"?

Кажется, никто из критиков не решился задать Гомбровичу этот вопрос. Но когда у него спросили, что значит "Фердыдурке", он ответил: "Чистый абсурд". А "Бакакай"? - могли бы спросить критики, и услышали бы в ответ: "Это в память об улице в Буэнос-Айресе, на которой я жил"²¹. Думается, можно не добавлять, что никакого отношения к содержанию одноименного сборника (1957) эта улица не имеет, а большинство рассказов в нем взяты из первой книги "Воспоминания периода созревания".

Кстати, Ивонна ведь вообще не принцесса - обручение не состоится. В финале драмы, в результате козней королевского семейства и придворных, Ивонна умирает "смешной" трагической смертью: подавившись рыбной костью во время торжественной трапезы. Разумеется, это не то же самое, что принять из рук коварного врага кубок с ядом или получить удар кинжалом в спину.

Где у Шекспира - засада, у Гомбровича - провалы, где у Шекспира - трагедия, у Гомбровича - фарс. Но различие еще значительнее: шекспировский мир абсолютных ценностей, определяемых Богом, заменен миром ценностей относительных, определяемых "людьми и для людей"²². Именно здесь совершается переход в принципиально иную систему: из храма Господня в храм человеческий.

Третье. Если читать "Ивонну", не имея в виду Шекспира и традицию его толкования, перед нами предстанет совершенно

другой текст²². Он утратит объем, глубину, в отдельных фрагментах покажется легковесно водевильным, порой просто кичем, а то и вообще малопонятным.

Четвертое. Еще один вопрос: почему Гомбрович, называвший себя "врагом театра", находивший театр скучным, не видевший ни одного своего спектакля, считавший драму неглубоким жанром, не подходящим для современно мыслящего писателя²⁴, все-таки писал для сцены?

Полагаем, одна из причин в том, что драма резче обнажает банальность, она – жанр "говорящий", в котором слово – и действеннее, и "слышнее".

Речь персонажей в "Ивонне" нарочита, напыщенна, избыточно многословна. При дворе изъясняются друг с другом по всем правилам этикета, но и по всем правилам банальности. В первой же сцене Королева вздыхает: "Чудесный закат. Человек от этого пейзажа становится лучше"²⁵. Что ни реплика, то штамп: "Благородство, благородство, – говорит Королева сыну, – и признавая благородство твоих намерений, мы позволяем тебе представить нам твою невесту, тихая горькая участь которой затронула все наши высочайшие чувства и все наше великодушие..." (20). Бессмыслицей оборачиваются льстивые слова Камергера, обращенные к Королю: "Ваше Величество в самом деле сочетает свойственное Вам чувство прекрасного с врожденной склонностью к игре в бридж..." (7).

Реплики броско парадоксальны, исполнены мнимой многозначительности, псевдоафористичны: "Если невеста безобразна, то поступок должен быть прекрасным" (22); "Чтобы обнаружить в себе хорошее, надо придумать что-нибудь плохое" (24) и т.п.

Слова в речи героев существуют отдельно от обозначаемого предмета, вещь не живет в слове, а украшается словом ("ubraś rzecz w słowa") (19). Но еще чаще речь героев варварская, косноязычная (особенно если сопоставить ее с высоким слогом Шекспира). Король, Королева, Камергер выражаются громоздко, без конца повторяют одно и то же. Слова нагнетаются, но их сложение не рождает нового смысла. Скорее

это некая вырванная из контекста синтаксическая парадигма. Мысль топчется на месте, демонстрируя свою полную беспомощность: "Я одинока, — стонает Королева. — Да, я одинока, я одинока, одинока я... Никто не знает тайну моего лона. Никто не знает моего лона. Никто не знает, о, оо!" (70). Агрессивно настроен Король: "Что вы так на меня пялитесь! /.../ Перестаньте на меня пялиться. Смотрите, куда хотите — только не на меня. Хватит с меня этого вашего разглядыванья. Отныне чтоб никто не смел на меня пялиться. А то каждый только и делает, что глазеет" (64); "Я не зверь. Говорю, не зверь! Я не зверь! /.../ Не зверь же я! /.../ Я не зверь!" (48). Друг Принца Циприан провозглашает: "Функционировать! Функционировать! Ничего больше — только функционировать в радости блаженной! Мы молоды! Мы мужчины! Мы молодые мужчины! Так будем же функционировать как молодые мужчины!..." (9). Тетка Ивонны нудит: "Вчера ты опять не имела успеха. Сегодня опять не имеешь успеха. И завтра не будешь иметь успеха" (12).

Речь героев изобилует тавтологическими конструкциями: "Да благословит Господь Ваше Величество Короля и да благословит Ваше Величество Король Господа" (8), — говорит Ниций. А принц размышляет о вялой Ивонне: "Если бы она оживилась, кровь потекла бы у нее быстрее, а если бы кровь потекла быстрее, то она оживилась бы..." (14) или обращается к своей избраннице: "Почему Вы боитесь? Потому что Вы робкая. А почему Вы робкая? Потому что Вы немного боитесь. Но что было вначале, что раньше в Вас возникло?" (27). Такую "круговую" речь, замкнутую на самой себе мысль, являющуюся своеобразным аналогом ситуации: Незрелость неизбежно стремится к Форме, Форма порождает новую Незрелость, Гомбрович называет "kółko", что значит "круг", "кольцо". Здесь писатель использует значение польского фразеологического выражения "powtarzać w kółko" — твердить одно и то же.

Эффект, сходный с повторами и тавтологиями, вызывает накопление близких по значению слов в одном ряду: "если бы она улыбнулась, это было бы искусственно. Это был бы момент

еще более раздражающий, корбящий, нервующий, возбуждающий, провоцирующий" (27). Порой это немотивированное многословие чередуется буквально с нечленораздельной речью. Героям будто не хватает человеческих слов, и они объясняются выкриками, вздохами, шипением, причмокиванием, бормотанием: Ааа, Эээ, Те, те, Тсс, Уух, Хн, Хм, Фи, Муму, Ца ца, Лу цу, Айайай и т.п. Порой они придумывают нечто, напоминающее чирканье – Ивонну они зовут Чмчиримчи. Их речь нуждается в подпорках. Шесты, ужимки, мины, бесконечное хихиканье часто не дополняют или расцвечивают, а просто заменяют речь.

Темп, ритм, интонация, артикуляция участников диалога таковы, что вопросы и ответы не согласуются друг с другом. Приведем пример одного из подобных диалогов:

Ивонна (молчит)

Принц: Ну что?

Ивонна (молчит, исподлобья смотрит на Принца)

Цирил (заметив это): Что она так?

Принц: Что?

Цирил: Вроде бы ничего! И все-таки...

Принц (обеспокоен): Что она так?..

Цирил: Филипп! Это она на тебя!

Принц: На меня? Что?! (30).

Но Гомбрович идет еще дальше: он минимализирует, почти сводит на нет реплики заглавной героини. К ней обращаются десятки раз, и она отвечает молчанием. Это молчание всех возможных оттенков: положительное, отрицательное, скрывающее мысли, обнажающее их (так его толкуют герои), но чаще всего оно абсолютно безразличное. Редкие реплики Ивонны, как правило, односложны, диалогически не отмечены. Она произносит не фразы, а слова и произносит их в пустоту. А если идти по пути "улучшения" драмы, то от реплик Ивонны надо было бы вообще отказаться. Кстати, это не раз и делали режиссеры²⁶. (Впрочем, повод для такого "совершенствования" им дал сам Гомбрович – готовя драму для книжного издания, он безжалостно сокращал реплики Ивонны.) В московской постановке Ивонна произносит лишь одну фразу. На вопрос Прин-

ца: "Ты веришь в Бога? Молишься? Преклоняешь колена? Веришь, что Христос пострадал за тебя на кресте?" Ивонна отвечает: "Естественно" (28). Кажется, это единственное слово, которое она произносит в пьесе осмысленно, впопад, словно очнувшись от оцепенения. На фоне молчания произнесенное слово может стать - и становится - автономным, самостоятельным событием.

Однако дело не только и не столько в том, что говорят герои и как их слова истолковывают партнеры по диалогу. Дело в общей писательской концепции языка. Язык - для Гомбровича - это не проблема взаимодействия или взаимопонимания. Это - в первую очередь - проблема взаимоформирования, взаимосозидания. Язык творит людей в самом непосредственном смысле слова. И эта - сугубо авангардистская идея - ключевая для Гомбровича: "Каждый говорит не то, что хочет сказать, а то, что подобает. Слова предательски соединяются за спиной, и это не мы говорим слова, а слова говорят нас, предавая нашу мысль, которая предает наши предательские чувства..."; "Слова высвобождают в нас определенные психические состояния... формируют нас... создают между нами действительность..."²⁷.

Итак, "не мы говорим слова, а слова говорят нас". Мысль, отлившаяся в формулу в "Венчании", вероятно, занимала Гомбровича уже в период работы над "Ивонной". Как верно отмечает польский исследователь М. Гловиньский, "Гомбрович создает в своих произведениях определенную лингвистику, а точнее социолингвистику /.../ Сам язык здесь является формой действия, быть может, даже главной формой"²⁸.

В то же время молчание разрушает диалог и - человеческое бытие. "Я" ищет подтверждения в "Ты", существует только в отношениях с другими. "Человек глубоко зависим от своего отражения в душе другого человека, - настаивал Гомбрович, - даже если это душа кретина"²⁹. Межчеловеческому он придавал поистине всеобъемлющее значение: "Человек через человека. Человек в отношении к человеку. Человек, создаваемый человеком. Человек, укрепленный человеком"³⁰.

Ивонна, не соответствующая общепринятому идеалу красоты, живущая вне этикета, не отвечающая на обращенные к ней слова, выключена из интеракции. Но ее молчание не следует интерпретировать как протест против ситуации, в которой она оказывается, как протест вообще против чего бы то ни было. "Пьеса с символами? нет, я ведь не из XIX века писатель", - говорил Гомбрович³¹. - "Я никогда не бываю символическим"³². По всей вероятности, молчание Ивонны также не означает, что никто никого не слышит - такую трактовку подсказывало бы рассмотрение пьесы в категориях экзистенциализма. Проблема "Ивонны" - иная: никто без никого не существует - и это проблема экзистенции как таковой. "Как это (молчание. - О.М.) выглядит, и как мы выглядим *vis a vis* этого молчания?" (45), - недоумевает Королева. Если Ивонна молчит, ее просто нет, но если она молчит, то и других нет. Это прекрасно понимает Принц: "Самые неприятные и неприличные вещи надо говорить ей невинным и пренебрежительным тоном. Это не позволит ей существовать - это не позволит ее молчанию заговорить..." (59). Лишить Ивонну тождественности - значит лишить ее и других. Следовательно, необходимо заставить ее нарушить молчание. "Надо как-то порешить это молчание!" (86), - утверждает в мысли Король.

Итак, пародия у Гомбровича держит под прицелом не тот или иной частный прием. Она - тотальна, так как метит в тотальное литературное средство - язык. Это прежде всего вводит ее в пределы авангарда.

Но вернемся к вопросу, когда же авангард умирает как авангард?

Современная исследовательница пародии Л.Хатчен, полемизируя с отдельными положениями тыняновской теории динамизирующей роли пародии в литературном процессе, пишет: пародия может быть не только революционной. Например, если она направлена против авангарда, она может быть и консервативной³³. Думается, справедливо предположить другое: появление пародии на произведение авангарда равносильно утрате им его революционной, лидирующей роли.

Авангард – это то, что шокирует, поражает, что все еще нуждается в осмыслении воспринимается как аномалия, как "нехорошее" искусство. Пародия же обыгрывает отработанные, отлаженные приемы, которые узнаются как приемы – и она способна превратить авангард в "нормальное", "хорошее" искусство.

Как уже было сказано, авангард – это то, что еще не читают (Л. Гинзбург), классика – то, что уже не читают (Бердслей).

Но авангард – это еще и то, что как раз с помощью пародии освобождает классику от груза наработанных штампов.

Может быть, именно это имел в виду другой великий книжник и мистификатор XX в. Х. Л. Борхес, когда писал: "Я начал читать "Фердындурке" Гомбровича, но очень скоро мне захотелось отложить эту книгу и взяться за другую. Наверное, самое ценное в современной литературе как раз то, что – благодаря своим достоинствам и недостаткам – она заставляет нас любить классику; нескольким современным романам я обязан тем, что многожды перечитал Вергилия..."³⁴

Примечания

1. См., например, Kerpiński T. Witold Gombrowicz i świat jego młodości. Kraków, 1976; Tango Gombrowicz. Wybór, tłumaczenie i wstęp R. Kalicki. Kraków, 1984; Siedlecka J. Jaśniepaniez. Kraków, 1987; Gombrowicz R. Gombrowicz w Argentynie. Londyn, 1987; Gombrowicz R. Gombrowicz en Europe. 1963-1969. Paris, 1988; Giaz K. Gombrowicz w Venec. Kraków, 1989.
2. Gombrowicz W. Testament. Paryż, 1977.
3. Siedlecka J. Jaśniepaniez, s. 259.
4. О принадлежности Гомбровича польскому литературному авангарду 30-х годов, об оригинальности его места в нем, об "атипичности" его авангардизма см. подробнее: Jarzębski J. Witkacy, Schulz and Gombrowicz versus the Avant-garde.

Särtryck ur Kungl. Vittshets Historie och Antikvitets
Akademiens Konferenser 16.

Особого разговора заслуживает тема: Гомбрович и постмодернизм. Гомбрович предвосхитил многие характерные черты постмодернизма (равноправное сосуществование разных стилей, склонность к ироническому переосмыслению известных тем, мотивов, сюжетов, к пародии, стилизации и др.), в связи с чем некоторые исследователи без специальных оговорок называют его постмодернистом. Однако, думается, эстетика постмодернизма имеет все-таки иные, отличные от авангарда межвоенного двадцатилетия и неоавангардизма исторически обусловленные основания.

5. Роб-Грийе А. О нескольких устаревших понятиях. // "Называть вещи своими именами...". М., 1986, с. 113.
6. "Ивонна, принцесса Бургундская" была поставлена в 1965 г. во Франции реж. Х.Лавелли.
7. Гинзбург Л. Литература в поисках реальности. М., 1987, с. 272.
8. Эко У. Постмодернизм, ирония, удовольствие. // "Называть вещи...", с. 227.
9. Тьяннов Ю. О пародии; Достоевский и Гоголь. (К теории пародии). Поэтика. История литературы. Кино. М., 1975, с. 198-227, 284-310.
10. Борхес Х.Л. Вавилонская библиотека. // Проза разных лет. М., 1984, с. 80-85.
11. См. Genette G. Palimpsestes. La littérature ou second degré. Paris, 1982.
12. Хаксли О. Искусство и банальность. // "Называть вещи...", с. 486.
13. Gombrowicz W. Testament. Warszawa, 1990, s. 21.
14. Op. cit., s. 18-19.
15. Цит. по: Łapiński Z. Witold Gombrowicz. Literatura polska po 1939 r. T.I. Warszawa, 1989, s. 74.

О роли пародии в творчестве Гомбровича писали также:

Głowiński M. Parodia konstruktywna /O "Parnografii" Gom-

browiezia/. / Gombrowicz i krytycy. Kraków, 1984, s. 365-384; Chwin S. Gombrowicz - sarmata kontestujący. - Ruch Literacki, 1975, z. 4, s. 217-224.

16. Gombrowicz W. Testament, s. 22.

17. Об этом см., например, Jarzębski J. Pojęcie "formy" u Gombrowicza. / Gombrowicz i krytycy, s. 313-347.

18. Как всякое авангардное произведение, "Ивонна" не стремится к единственно верной интерпретации. Вот еще одно из многих предлагаемых критиками толкований драмы: "Незрелость, стихия общественной бесформенности /.../, которую представляет в драме Ивонна, связывают человека в самом себе /.../. Перед Филиппом, который представляет почти Зрелость, почти Форму (он пока Принц, а не Король), стоит задача: умертвить этого двойника на глазах у всего двора, совершить его убийство, иначе говоря, совершить ритуальное самоубийство. Филипп осознает, что Незрелость /.../ надо отринуть - чтобы ее сохранить, чтобы превратить ее в инструмент сознательной игры. Режиссируя убийство Ивонны /.../, Филипп, по сути, режиссирует убийство самого себя. Чтобы войти в межчеловеческий храм самим собой, т.е. чтобы не быть поглощенным этим храмом. Убийство Ивонны - это причастие в шутовском и трагическом ритуале межчеловеческой литургии". - Morawiec E. O dramaturgii Witolda Gombrowicza. / Teatr, 1990, n 1, s. 10.

19. King A. W. An Abrey Beardsley Lecture. London, 1924.

20. Gombrowicz W. Testament, s. 6.

21. Gombrowicz W. Dziennik 1957-1961, Kraków, 1988, s. 86.

22. Gombrowicz W. Varia, III, Warszawa, 1989, s. 520.

23. Х.Л. Борхес писал, что если читать "Одиссею" так, будто она написана после "Энеиды", результат будет совершенно иным. См. Eco U. Czytelnik modelowy. / Pamiętnik Literacki, 1987, z. 2.

24. Gombrowicz W. Varia, III, s. 492.

25. Gombrowicz W. Dramaty, Kraków, 1988, s. 7. Далее цитируется по этому изданию, страницы указываются в тексте.

26. Например, режиссер С. Бунтман в постановке 1989 г. в

Московском любительском театре СУГЭМОИ.

27. Gombrowicz W. *Dramaty*, s. 163; s. 200.
28. Głowiński M. *Komentarz do "Ślubu"*. / Gombrowicz i krytycy, s. 647.
29. Цит. по: Sandauer A. *Pisma zebrane*. T. IV, Warszawa, 1985.
30. Gombrowicz W. *Dziennik 1953-1956*. Kraków, 1988, s. 35.
31. Gombrowicz W. *Testament*, s. 22. Некоторые критики считали, что Ивонна - это символ Польши или коммунистического режима в Польше. Столь же конкретные символы они искали в "Венчании". Гомбрович решительно возражал против этого.
32. Gombrowicz W. *Bakakaj*, Kraków, 1988, s. 197.
33. Hutcheon L. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-century art forms*. New York, London, 1985, s. 98.
34. Tenge Gombrowicz, s. 138.

Метаморфозы зеленого леса у В.Гомбровича

/"Ferdynand"/

В экспозиции романа "Ferdynand" появляются знаменательные слова: "W połowie drogi mojego żywota pośród ciemnego znalazłem się lasu"¹ - перевод начальных стихов Божественной комедии Данте:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura².

Но "las ten, co gorsza, był zielony"³.

"Зеленый лес" оказывается хуже и страшнее "темного леса" (в переводе М.Лозинского - "сумрачного леса"), и положение героя романа В.Гомбровича - страшнее, чем ситуация героя Данте в начале "Ада". Значение слова "лес", очевидно, определяется поэмой Данте, где "лес" надо понимать аллегорически: лес заблуждений человеческой жизни. ... При многомыслии, свойственном поэме Данте, дикий лес означает и заблуждения человеческой души, и политическое состояние Италии⁴. Данте был автором концепции, согласно которой поэтический образ должен иметь четыре интерпретации: реальную (буквальную), метафорическую, аллегорическую и мистическую. Поэтому оставим исследование смысла образа "леса" изучающим Данте и сосредоточимся на значении слова "зеленый" в романе В.Гомбровича.

В польском языке, как и во многих других, лексема "зеленый" имеет два значения: 1. цвет; 2. незрелый, молодой (напр., zielone owoce, zielone lata, zielone w głowie).

Ср. в русском языке: "черная смородина, когда зеленая - красная". В английском языке: "You speak like a green girl" - говорит Гамлет Офелии.

"Зеленый лес" как лес зеленого цвета удовлетворяет законам семантического согласования и образует образ на

уровне буквального смысла. Однако такая простая картина не согласуется со смыслом лексемы "лес" у Данте, и образуется одновременно катахреза – бессмысленное сочетание "заблуждения, ..., – не имеющие цвета – зеленого цвета". (Вспомним пример специально придуманной Н.Хомским бессмысленной фразы "бесцветные зеленые идеи яростно спят").

В дальнейшем автор дает контексты для лексемы "зеленый", которые можно понимать только как "молодой, незрелый": "... być naiwnym dlatego, iż ktoś naiwny sądzi, że jesteś naiwny – być głupim dlatego, że głupi ma się za głupiego – być zielonym dlatego, że ktoś niedojrzały zanarza się i kapie we własnej zieleni"⁵.

Здесь у В.Гомбровича "зеленый" выступает как абсолютный синоним "незрелого", а "купать в зелени" – "погружать в незрелость" оказывается в положении метафорического раздвоения.

Далее зелень – незрелость связывается с "недооформленностью": "Na jakim tle /myślałem/ pozostało i mnie to niewolnictwo niedokształtowania, to zapamiętanie w zieleni – czy dlatego, że pochodził z kraju szerególnie obfitującego w istoty niewyrobione, poślednie, przejściowe, gdzie na nikim żaden kołnierzyk nie leży, gdzie nie tyle Smet i Dola, ile Niezgodna z Niedojdą po polach snują się i jęcza?"⁶.

И эта стихия /żywołem naszym jest wieczysta niedojrzałość/ может ворваться в любое время: "Albowiem wybór tematyki i problematyki jest nie-skończenie ważny dla jednostek i całych narodów, a nierzadko widzimy, że człowiek rozumny i dorosły staje się w gniewnie oka gorzko niedojrzały, gdy mu się podsunie temat na – zbyt młody albo razbyt stary – niezgodny z duchem czasu, rytmem dziejów"

Здесь проявляется метафоричность значения "зрелости": в "поле отнесения" зрелость не имеет этой "многовалентности" "зрелости для", "зрелости относительно определенной задачи". Как тонко замечает Т.Добжинская, здесь надо учитывать знание языка и знание мира, "где помещаются такие констатации, как то, что зеленый цвет – естественный цвет большинства

растений в период роста и что зеленый плод - незрелый⁸.

Знания о мире и о языке ведут от семантического поля "незрелый - зеленый" к полю "плодов" и далее - "деревья", множественность (или "интенсивность") значения которых дает смысл "лес".

Но В.Гомбрович строит контексты, где "зелень" более архаичного или примитивного уровня, чем ступень эволюции, на которой появляются плодоносящие деревья. "... Co będzie, jeśli mimo wszystko nie uda się przewyciężyć pączkującej zewszad, pulsującej zieleni /a na pewno prawie nie uda się się/"... 9.

Это как бы начальная фаза роста растений: "Ale czas najwyższy przetrwać, przestać, wyjrzeć z zieleni chociażby na chwilę i spojrzeć przytomnie spod ciężaru miliarda kielzków, pączków, listków, by nie powiedziano, że oszalałem ble, ble i bez reszty" 10.

Таким образом, В.Гомбрович значение "зеленый - незрелый", связываемое в языке с плодом (деревом), смещает в сторону "недооформленный в высшей степени - как почки, как первые зеленые побеги", т.е. связывает с "первой зеленью".

И тема обретения формы, стиля связывается с контртемой стихии, обрекающей вечную недооформленность, на бесконечные нарушения чистоты стиля. "A może u podstawy książki leży kapitalna i zabójcza męka

niedoludzkiej zieleności, kielków, listków, pączków albo męka rozwoju i niedorozwoju

a może cierpienie niedokształtowania, niedoformowania" 11.

"Темный лес" у В.Гомбровича оказывается ужасом недооформленности, страхом вечной незрелости, миллиардом пульсирующих почек, зеленью почти первичного бульона. Материализацией этой зелени, ее зримым образом оказывается "зеленый - презеленый луг". Роман кончается сной, когда героя приводит Зося - антиБеатриче на зеленые мокрые луга, где де-

ревя похожи на грибы: "Szliśmy przez jakieś łąki, a na tych łąkach trawa była zielono zielona i zieleniejąca, ... a trawa trochę śliska, mokra i odrobinę podmokła, gorąca parująca pod żarem nieubłaganym z góry. ... Na wodach, po wilgotnych rowach lilie wodne, blade, wybladłe, delikatne, białawe, w zupełnym zastoju i w gorącu przypiekającym, parującem. ... Drzewa karłowate, w materii swojej były jak gdyby cherlawe i purchawe, wydawały się grzybami i były tak wystraszone, że gdym jednego dotknął, od razu pękło. ... A wszystkie nieokreślone w konturze i tak zamazane, ciche i zasrane, utajone w oczekiwaniu, nie narodzone i nieokreślone, że właściwie nie tu nie było oddzielone i wyodrębnione, lecz rzecz każda łączyła się z innymi w jedną małą grząską, białawą, zgaszoną, cichą...

- Ci to za okolica?

- Te moja okolica.¹²

Если у Данте поэма кончается ярким светом на вершине Рая, то у Гомбровича формы исчезают не от яркого света, а от душных испарений, взлет к вершине у Данте - у Гомбровича отражается как засасывание болотистого луга. Сдвиг в значении "зеленый - незрелый" в сторону "начальной фазы" роста и развития разворачивается естественным образом в картину-символ зеленого-презеленого мокрого луга, где "мокрый" возникает из "знания мира" ("какой луг самый зеленый?"), из представления о Зосе как архетипе "женского", т.е. влажного-мокрого, и из антитезы дантовскому Эмпирею. Включение этого признака дает возможность В.Гомбровичу создать болотистый ландшафт с испарениями, маревом, в котором герой окончательно теряет ориентацию, а почва уходит из-под ног. Этот видимый образ становится у В.Гомбровича символом стихии недооформленности, символом, который приспосабливается к тому же специально сконструированное значение "не имеющий твердого основания и четкой ориентации".

Примечания

1. Gombrowicz W. *Ferdydurke*. / Dzieła. T. 2, Warszawa, 1987, s. 6.
2. Dante Alighieri. *La Commedia secondo l'antica vulgata*. Milano - Verona, 1966. T. 2, p. 3.
3. Gombrowicz W. *Op. cit.*,
4. Поленищев-Кутузов И.И. Примечания. - Данте Алигьери. Божественная комедия. М., 1967, с. 496.
5. Gombrowicz W. *Op. cit.*, s. 12.
6. *Op. cit.*, s. 14.
7. *Op. cit.*, s. 34-35.
8. Dobrzyńska T. *Metafora*. Wrocław etc., 1984, s. 93.
9. Gombrowicz W. *Op. cit.*, s. 14.
10. *Op. cit.*, s. 179.
11. *Op. cit.*, s. 179-180.
12. *Op. cit.*, s. 253-254.

А.Базилевский

Станислав Мисаковский: "Ответ становится вопросом"

Если тебе есть что сказать
закрой рот
и тебя наверняка
услышат^I.

С.Мисаковский

Читателям в нашей стране имя этого поэта практически незнакомо. Его творчество – один из многих еще не открытых нами островов польской литературы. Наступило время новых – отложенных – знакомств с писателями, чьи сочинения в эпоху всевластия спецхранов и засилья переводной сублитературы считались нам противопоказанными или попросту ненужными. Придут к нам и книги Станислава Мисаковского. Среди польских авторов для нашего поэтического "рынка" он, пожалуй, окажется дебютантом не менее значительным, чем Анджей Бурса или Мирон Бялошевский.

Мисаковский – поэт поздний, человек жизни необычной. Родился в 1917 г. под Луцком, был депортирован на Кавказ. Окончил десятилетку и сельхозинститут в Ставрополе, работал в совхозе. Писать начал по-русски, а в 1936–1937 гг. даже опубликовал несколько "рифмованных лозунгов" (как-то ворит он сам) в "Ростовской правде". В июне 1941 г. призван на строительство оборонительных укреплений, попал в госпиталь; зимой 1942 г. угнан гитлеровцами в Германию. После войны – не понаслышке зная сталинский режим – предпочел вернуться на родину предков, в Польшу.

Пришлось начинать с нуля, пытаюсь стать на этой земле своим (ведь прежде он и говорил-то только по-русски). И ему удалось – вопреки всему – не только прижиться здесь, но и стать польским поэтом. Его второй дебют в середине

50-х совпал с началом переломной эпохи – кризиса тоталитарного социализма. Творчество Мисаковского – попытка осмыслить духовный опыт века катастроф. Оно пронизано чувством, которое Заболоцкий назвал "тоской разъединенья". Мисаковский – хронист потрясенной внутренней жизни, критических состояний сознания, поэт точных и несвеселых мыслей. Его воображение занимает грань бытия и небытия, преодоление диктата внешней жизни, проникновение в неведомое.

Е. Анджеевский, вспоминая свое первое знакомство с книгами Мисаковского, писал: "Я взялся за чтение без особого доверия. И какая же неожиданность, почти откровение! Замечательный, глубочайший поэт"²; "...Стихами Шимборской и Мисаковского (у них, мне кажется, много общего) я потрясен, растроган, очарован..."³. Не менее лестным был и отзыв Я.Ивашкевича. Из тех, кто в 1963 г. начинал вместе с Мисаковским (соседей по папке-серии тощих стихотворных брошюр), никто не стал сколько-нибудь заметным писателем, да и сам Мисаковский, по словам З.Беньковского, поначалу словно "притворился безымянным, незаметным поэтом"; зато потом "вдруг выстрелил – как гейзер! как вулкан!"⁴.

Восхождение поэта совершилось естественно и неброско – без опеки критиков, без читательской эйфории. Читающая и пишущая публика лишь к середине 70-х годов осознала, что имеет дело с крупной художественной индивидуальностью. Положение вне поколений и групп осложнило писательскую карьеру Мисаковского, для литературной среды он так и остался аутсайдером, незванным гостем. И по сей день известность поэта в Польше явно несоразмерна значимости написанного им. Что ж, порой лишь взгляд со стороны помогает понять весомость творчества художника в контексте национальной культуры. Возможно, "возвращение" Мисаковского в Россию, на землю детства, побудит нынешних земляков внимательней вчитаться в написанное им.

Размышляя о делах мира, Мисаковский не пытается нас уверить, что все проще, чем есть, но сознательно отказывается от словесной изощренности, от украшенного, метрическо-

го стиха, расцвеченного рифмами. Картину мира он рисует средствами точными и скупыми, не увлекаясь игрой. Стиль строг, суховат, сведен к необходимому минимуму слов, лишен книжной условности. Поэт работает в "технике сжатого рта" (пользуясь выражением Ю.Шибося), на пересечении разных потоков речи – от живой, разговорной, до казенно-полумертвой. Движение его мысли кумулятивно, основано на проблемных повторах, напряжения контраста воплощены в риторических структурах.

Микрометафоры крепки, сжаты, визуальны – отсюда "сценарность" поэзии Мисаковского, разложимость на цепочки образов-действий. Отчетливо ветвление значений, установки на многозначность истолкования текста. В верлибрах элемент алогизма, внешней динамики, сюрреальных скольжений смысла менее явственен, чем в стихотворениях в прозе (где поэт вводит знаки препинания, чтобы не наращивать полисемию до избыточности; в стихе же интонационное членение почти полностью вытесняет пунктуацию). Обыденным явлениям стиль подачи материала придает неожиданную перспективу, фантастическим сообщает оттенок трезвой иронии.

Смех да и только – поедание собственной тени! Сначала мы осторожно становимся на колени, потом, приглядевшись к знакомому сидуэту, оседаем всё ниже, чтоб форма наша приблизилась к оригиналу. В последнюю секунду растопыриваем пальцы, разеваем рот и бросаемся плашмя, заранее предвкушая удачу.

И пусть полон рот песка, зато до победы один только шаг.

("Поедание тени")

Человек в поэзии Мисаковского – сущность таинственная и эфемерная, неверное отражение в зеркале непознанного и непостижимого. Все вокруг и в нем самом расплывчато и неясно, среди множества неизвестных он не в силах выбрать главное и вовсе не знает того, что, казалось, только что знал наверняка. Его развеивает ветер времени, он растворя-

ется в предметах и событиях, которые сам вызвал к жизни, и видит мир все слабее. То и дело у него возникает ощущение, что его нет, и он создает "теорию своего бытия в небытии", утешается парадоксом об Ахиллесе и черепахе, внушая себе: "я никогда не умру".

В ранних книгах - "Есть такой мир" (1964), "Когда приходит ночь" (1963), "два окна" (1972), "До потери сна" (1971)⁵ - внимание поэта сосредоточено на экзистенциальном опыте обыденности. Уже здесь выстраивается органичная иерархия образно-тематических предпочтений. в которой высшими ценностями предстают сосредоточенное созерцание, духовное познание, медитация. В дальнейшем концепция не претерпевает существенных изменений. Гротескные миниатюры книг "Где-то вдали от мира" (1976) и "Мой старый добрый мир" (1973) - углубление конфликта ближнего и дальнего миров, мифологизация жизненного абсурда. Сборник "Письмо" (1975) запечатлел тяготение поэта к спасительной земной конкретности, поиск внешней точки опоры.

Стихотворения 70-х годов, вошедшие в книги "Оглобли" (1978), "Нет выбора" (1980), "Три мгновения" (1983), пронизаны драматическим сознанием того, как трудно, почти невозможно обрести тождество личности, стать равным себе, собрать себя воедино из мозаики пестрых дней. Пафос сборников "Жернова" (1985), "Ночь в чистом поле", "То, чего нет", "Когда выходишь из дома..." (1990) - попытка освободиться от ярма экзистенциальной обреченности. Исцеление от скорби возможно, - утверждает поэт, - стоит только в это поверить и воспринять очевидно-сущее не как предел, а как один из промежуточных миров, откуда есть выход в космос неведомого.

Для лирического героя поэзии Мисаковского сам факт рождения - приговор, обрекающий на гибель: пуповина узлом грядущей смерти затягивается еще на одной шее. А дальше - небытие гонится по пятам, ни на миг не давая о себе забыть. Образом города - каменного паука, пожирающего людей - "мух", задан трагический конфликт: давление мертвого камня на живое бытие. Камень "глух ко всем ветрам", хранит "прочное

сознание вечности"; неизбежно завершённый, он, саркастически щуя глаз, взирает на проходящих мимо. Он по-своему жив, хоть и парализован, слеп, нем, неспособен думать. А вокруг вершится страшное дело жизни: ее немой свидетель - камень - плачет, уязвленный болью и обделенностью своей, - из-под него бьет родник.

Не к кому воззвать о помощи: за всем, что создано человеком, проступает трагедия его судьбы - "буквы бледнеют / книги горят / умирают обреченные авторы". Смытый потоком времени, человек погибает, как дерево, и вместе с ним исчезает само время: "день сыплется пеплом под ноги", "и ничего не удержать / - и ничего не возратить". Кости скелета прочностью своей бьют человека "наголову", радость бытия отравлена гнетущим предощущением ухода; а дотошный потомок-антрополог загодя изготовился: "лапки его циркуля / уже бегут / мурашками / у меня по хребту". Время неумолимо "разжижает кровь", приближая развязку, насыщая нас отчуждением и тоской.

Тяжко трудясь, люди роняют монеты - капли пота и крови - в копилку времени; порой упиваются иллюзией свободы. Но редко кому удастся достигнуть хотя бы частичной самореализации, а уж в чужих глазах - тем паче. Дом, который ты строишь, для других - "глубокий колодезь". Каждый, как бы он ни усердствовал, погибает, "корчась на остриях / собственных / замыслов". Не сбываются добрые пророчества: человек тяготеет к тому, чтобы стать "сеятелем / непоклонившихся мыслью / дней", своим среди тех, кто "строит мир тупиков".

Колочая проволока похожа на розовый куст. Однажды я увидел, как в сплетении веток расцвел красный бутон. Этот человек перепутал времена года.

До весны было еще далеко.

("Колочая проволока")

Человек не владеет судьбой. Даже возвеличивая принцип действия ("только то твое, что ты назвал своим"), он пребывает всю жизнь в ожидании "чего-то, кого-то, себя". Лишь в

любви ему открывается истина - путь к подлинному самоопределению, преодолению страха. Но тут же, вслед за мигмом близости с другим существом - снова неизбежное отдаление, распад, одиночество. Об этом стихи из раннего цикла "Мои деревья тянутся к тебе", выделенного позднее в самостоятельную книгу (1980). Возможно лишь краткое забвение противоречий: "жизнь случается только однажды / только раз нам является мир". Сближение - чудо, разъединение - закономерность. "Гамлет XX века" не находит ближнего в невротическом, перекошенном мире, где "ночь и день / играют в прятки!"

Любовь почти призрачна, можно лишь мечтать о том, чтоб ее "из времени вытащить", лишь молиться, чтоб сон не прервался слишком скоро. Более самовнушением, нежели констатацией, звучит двустишие: "Не променял я мир на тебя. / Целый мир я нашел в тебе". Расставание предрешено, люди виснут друг на друге из страха перед одиночеством, "каждый лицом к себе" - они "вечно на грани / всегда на краю неизбежности". Неминуемо настанет "день непонимания", день "предавательского взгляда исподлобья", когда лопнут иллюзии и "мир раскроет свою черную суть".

Переживая цепную реакцию разочарований, своих и чужих измен и отступничества, человек постепенно стирается, сносится, становится неузнаваемым даже для себя - "тихим / покорным / безликим". Он видит в зеркале "чужие черты / своего лица", тычет в него пальцем, тщетно пытаясь сам с собою выйти на связь. Ему всегда сопутствует двойник, чьи речи "пусты как ветер", - он рядом, как ни заклинай, что знать его не знаешь. А если попытаешься с ним сразиться, то, пожалуй, сам себя побьешь: оба уже до такой степени слиты, что непонятно - где он, а где ты. Постылая реальность сильнее нас, - констатирует поэт, - личность перестает существовать еще при жизни.

Прежде чем хоть в чем-то разобраться, приходится пережить столько, что на пути к пониманию человек утрачивает ощущение цельности. Переварить информацию об окружающем мире ему не под силу, каждый день прибосит ворох непроявлен-

ных впечатлений: человеку дано сразу столько, что у него ничего нет. Он блуждает по жизни, не ведая, кто он и чего ищет. Ведь сознание дискретно, память предательски коротка. Имея дело с любым предметом, каждый последовательно переживает три фазы постижения: восторг перед необычным, привыкание к воспринятому, недоумение и сомнение – зачем все это, да и есть ли оно вообще. Точки зрения людей на степень собственного присутствия в жизни сильно расходятся: Один сказал: мы были / другой сказал: мы будем / они ждали что я / скажу: мы... / но я не сказал / я не был уверен / что мы существуем ("Я не сказал").

В движении зрима перспектива, но остановившись в надежде увидеть что-то новое, даже завтрашнего дня не увидишь, собственного голоса не услышишь. Конца странствию нет и быть не может; выходя из пункта А, не стоит считать целью пункт Б – ведь и он исчезнет из поля зрения, смешаются ориентиры, сместятся стороны света. Человеку дано видеть, но не слишком далеко, дано постигать суть вещей, но не до конца – иначе тайна и цель исчезнут. Бессилие разума удручает, но оно же и обнадеживает – ведь если найти все ответы, жизнь тем более потеряет смысл. Нам интересней всего "то, чего нет", так будоражит воображение вопрос: "если б оно было – были бы мы тогда?" И потому великое счастье, что едва находится ответ, как тут же становится вопросом.

Ни у кого нет ничего, кроме собственного "я" – это единственное, что не иллюзорно, хоть и размыто, и не нужно никому (люди "я со своим-то не знают куда деваться"). Но обнаруживается, что человек сам себя не выносит, у него катастрофически низкая самооценка: в своем представлении, он в мире лишний, предметы и люди едва его терпят. Он ропщет на негодные порядки, но в собственном восприятии – сам он "рак на ткани мира", что, однако, не мешает ему не менее варварски относиться к другим. Мир захлестывает "антропофобия".

В психике людской закрепляются примитивные рефлекс агрессии – отвоевать клочок земли, урвать чужое, разогнать

"живых богов", воздвигнуть идола. Люди необъяснимо жестоки друг к другу, глумление над ближним предстает коренным свойством и живых и мертвых. Среда обитания человека, вся созданная им цивилизация – запечатленный крик боли. Верша даже справедливое возмездие, мститель превращается в убийцу: в конце концов минует острота первоначального конфликта и остается только палач, ослепленный враждой. Проклятье, тяготеющее над потомками злодея, настигает невинных – так свершается круговорот зла (проблема неустранимости зла, перерождения добра особенно пристально рассмотрена Мисаковским в исторической поэме "Сидония" /1970/).

О том, что способно дать человеку нравственную стойкость, Мисаковский пишет редко и немногословно. О живительных запасах радости напоминают лишь образы детства, исполненные нежности к близким, окрашенные юмором и светлой печалью. Возникают видения вымышленной страны деревенского детства – той, где поэт никогда и не был. Он лишь грезит о том, что его дорога в жизни начиналась здесь – среди людей, чьи слова звучат библейски весомо, чье существование мудро, просто и неизменно, определено бесконечной чередой крестьянских забот. Тоска по небывшему – исток высокого метафизического напряжения поэзии Мисаковского.

Образ родного дома укрепляет человека в верности себе. Здесь привиты герою Мисаковского доброта и твердость, независимость, неприятие лжи и пустословия. Хранимый в душе родительский завет раз навсегда обучил "думать / пахать / жить". Дорого отцовское наследство – шершавый "крепко сжатый кулак": в нем – все, чего не скажешь словами, что отец не мог передать сыну иначе. Нет цены этим первым годам – но ненадолго дан дом родной: умирает мать, и всякий остается "один в чистом поле", в огромном мире, холодном, как лед. Гнетущее чувство бессмысленности бытия проникает в душу, заполняя ее холодом и тоской.

Но тема сопротивления абсурду не утасует в творчестве поэта, хотя он не отвергает и другой вариант спасения – отказ принимать реальность всерьез (жить, словно не просыпа-

ясь, искать счастье "на доньшке ночи"). Течение времени воспринимается как путь в "неподвластную мере и времени пустоту": куда ни идешь, как ни живешь, а придешь только туда. Человек осознает свою беспомощность, невозможность влиять на главное, но в нем живет иррациональная, тайная надежда на бессмертие, на "великое то-что-настанет-потом", когда канет в беспмятство ближний мир и "свет наполнит остановившиеся зрачки". Всегда остается перспектива ухода "в просторы мысли", "в иные сферы сознания".

Поэту ближе всего – растворение в созерцании. Ведь человек – частица вселенского организма, пронизанная астральными ритмами. Биологическая жизнь – пространство умирания, преграда на пути к истинному бытию. Пройдя сквозь "глухие врата присутствия", человек прорывается в мир иной. Умирая, обретает долгожданный ответ на вопрос: живу ли я? кто из нас по какую сторону? Самоубийство – вход в "туннель за которым пылает солнце" – приемлемый вариант для тех, кому все надоело. Погибая, человек глотает свет: вот-вот его "переварит седьмое небо", и он воскреснет в "ускоренном кровообращении времени". Засыпая, проснуться, – значит, утратив "старый добрый мир", открыть дверь в другой.

Поэзия Мисаковского – обоснование ухода. Все пути ведут к необходимости "снять с себя" диктат чувств, непосредственных восприятий – прозреть, закрыв глаза:

О Мария Пера благодатная / вогнутое зеркало мыслей
моих / повязка на воспаленных веках / возьми мок голову /
убавкай

Пусть барабаны ночи истекают кровью утра / пусть уличный
гул копытом стучится в окно / пускай суета мчит по дороге
на всем скаку / не оставь меня щедротами своими

("Молитва подушке")

Реальность принимает фантастические обличья.словно чудовищный огнедышащий поезд, она подминает человека. Или внедряется в него: человек невзначай глотает паровоз с десятком вагонов; после ожесточенной перестрелки с пассажирами состав теряется "в лабиринтах кишок". Пилы "рвут зу-

бами щекастые бревна" – того и гляди выйдут из повиновения у людей, беспомощно погрязших в опилках, в непосильной жизни. Эпиграф к сборнику "Где-то вдали от мира" – сентенция Шарля Бодлера: "Жизнь – госпиталь, где всех больных вдруг обуяло стремление сменить постель". Хаос и неразбериха царствует и в мире, и "вдали" от него.

Даже восходящий человек обречен на падение, стоит ему на миг утратить равновесие, оглянуться, усомниться, полюбопытствовать – что же внизу. Попытка взлететь неминуемо кончится провалом, но как бы там ни было – безумцы, влюбленные в синий цвет, тащат за собой землю, лишь благодаря им мир еще не рухнул. Благое "безумие" ведет людей сквозь лабиринт времен, на стенах которого проступают лики прошлого: "Познавать тайны мира никогда не поздно", – решают они, "подставляя плечи под тяжесть свода, готового рухнуть". Действие гротескных притч Мисаковского разворачивается между сном и явью, между позавчера и послезавтра, ни тут ни там. Мир ли это предстоящий, данный в предвкушении, но еще не явственный в сознании? Взрыв ли интуитивной экспрессии, прорыв ли будничной "не-реальности" в сюрреальность, бытие которой не требует доказательств?

С текстами Мисаковского можно не соглашаться, но нельзя не оценить их пьянящую трезвость, вкушающую силу. В них – достоверность ночного кошмара, доступного каждому, леденящее душу подтверждение того, что судьба неподвластна человеческой воле:

Я шел вперед. Вдруг дорога стала ускользать из-под ног. Чтобы не потерять опору, я ускорил шаг. "Идти далеко, – решил я, – так будет быстрее".

С меня ручьями лил пот, за спиной что-то хлюпало – как будто смыкались волны жидкой грязи. "Худшее позади", – подбадривал я себя и рвался вперед. "Скоро буду у цели", – твердил я, набирая скорость.

Грязный пот стекал по спине, ноги вязли, земля тянула вниз. "Еще рывок – и я у цели", – повторял я, собирая остатки сил. Грязь залепила глаза. "Ничего, интуиция всегда при

мне. Главное – не стоять на месте!"

Облепленный грязью с головы до ног, я шел вперед. "Грязь только снаружи, внутри я чист", – убеждал я себя, едва переставляя ноги в вязком месиве.

Когда очнулся, не помню. Я валялся в грязи без движения, но не был неподвижен в точном смысле слова – все вокруг летело вперед. "А ведь неплохо, – подумал я, озерная бесконечное движение. – Может быть, к этому я и стремился?"
("Главное – не стоять на месте")

От пути познания ответвляются ложные тропинки, но трудно пересилить инерцию "дистанционного управления" – человек запрограммирован предками на "вечное движение", и не в его силах прервать полет. Самонадеянно перекрасив мир по своему вкусу, люди в нем заблудились. Они поработаны обстоятельствами и сами собою. По привычке, нехотя они убивают друг друга, заражают вялостью и немощью. Они равно безжалостны к себе и другим. О погибших никто не рыдает: забыв о "человеке за бортом", корабль плывет дальше.

Уцелевшие склонны во всем полагаться на вождя. Хоча, они катят в экпрессе, мчащемся никуда. Типичный случай: "Мы выламываем решетки, / освобождаем узника. / Он будет нашим палачом". Рано или поздно взаимодействие толпы с тем, кого случай вознес на пьедестал, кончается всеобщим побоищем. Пламя, возгоревшееся "из первой же искры", сжигает уверовавших в него. Процветают лишь маляки, преданные джи до конца, не желающие различать процветание и прогорание: их счастье безмерно, а каменные лица младенчески свежи.

Власти предержавшие цинично манипулируют подданными. Они требуют: "Делай как я", – а когда граждане перенимают их повадки, издевательски увещевают: "Прекрати обезьяничать". В их интересах, чтоб население пало ниц – так его удобнее воскрешать по команде сверху. Головы предводителей мыслями небогаты, но мысли эти доходчивы и до поры до времени привлекательны для "масс". Нехитрый набор лозунгов, искусная игра на клавиатуре рефлексов, тонкое передергивание и подтасовка разрушают духовный иммунитет личности, го-

Товят ее ассимиляцию системой. Среди вечного мрака лжи чужак становится своим, как только принимается вместе со всеми скандировать: "Да здравствует тьма!" в поддержку оратора, восхваляющего постоянство тьмы и преимущества "истинной жизни вне света".

Руководящие "большие люди" едва снисходят до народа, но на деле "у них нет никаких преимуществ, они неотличимы от толпы. Не от кого ждать спасительной премудрости, и потому каждый имеет право на "свой дефект зрения", на разочарование, бунт против собственных окостеневших представлений (которые тоже сопротивляются и вовсе не желают "умирать безгласно"). Недостойно свободного человека мириться со своим убожеством, уповая на всеобщее равенство перед лицом небытия, нельзя думать чужими мыслями, взятыми взаймы - иначе они "бросятся на тебя / как стая стервятников на падаль". Однако тот, кто осмелился превозмочь себя прежнего, настоять на своем праве быть иным, обречен на острое столкновение со средой.

Взгляд, проникающий в суть, с точки зрения политических функционеров, опасен и предосудителен. Правдоискателю дозволено искать лишь до тех пор, "пока его не найдут". Человек, отличный от других, стремящийся познать реальные законы общества, становится отщепенцем, подлежащим незамедлительному устранению. Он превращается в жупел для приспособившегося большинства, его удел - лишиться права на корм из общего корыта и стать "живой мишенью". По версии ребенка - а поэт ее не опровергает - подсолнуху "отрубает голову" за то, что она слишком тяжела от зрелых мыслей. Тот, в ком при "разложении на элементы" не обнаруживается благонамеренности, становится очередной жертвой режима.

Критическое направление мысли, по логике идеомифа, должно неотвратимо караться. Сograждане не случайно все время "путают" отступника с собой: в конце концов ему "по ошибке" останавливают кровь (правда, хоронят вместо него другого человека - система дает сбои). Популяция принимает меры, чтоб нейтрализовать нестандартную особь: ей попросту перекрывают кислород:

"Меня ограбили начисто. Когда я пришел в себя, все, что составляло мой внутренний мир, бесследно исчезло. Воры работали со знанием дела. "Не грусти, - прочитал я в записке, - природа не терпит пустоты. Наполнись".

Возможны и более жесткие карательные санкции - например, "ломка лица" каблуком.

Личность - собственность государства - тождественна документу, удостоверяющему, что она состоит на казенном учете. Единственный достоверный признак бытия человека при тоталитарном режиме - наличие персональных данных в картотеках. Гражданин, заявивший, что отождествление с бумажкой для него унизительно, становится неблагонадежным и попадает под пристальный надзор. Даже газета в его руках растворяется под неусыпным взором спецаргента. Отправляясь в будущее, следует тщательно проверить наличие документов, не забывая о том, что тебя может опередить тайное досье, отделившееся от оригинала настолько, что возник портрет "совершенно другого человека". В противном случае владельца неуставного багажа могут выслать "за границу времени" - туда, куда "еще никто ничего не пропел контрабандой".

Но это - за особые заслуги. Наиболее широко распространенный финал - приземление в психушке, где здоровый человек вынужден натянуть маску сумасшедшего, чтоб избежать залечивания до невменяемости. Человек, переведенный в пункт А из пункта Б (хуже которого, как он полагал, ничего быть не может), видит в окно стену, наглухо загородившую мир; раньше он все-таки был снаружи, теперь же оказался взаперти. Жить в атмосфере абсолютного контроля - даже тогда, когда вроде бы у тебя есть "все", - невыносимо. Похожим на правду выглядит унылый прогноз "нового оледенения"; мороз парализует жизнь, и "только мысль / в саркофагах библиотек / будет яростно защищаться", да и то до поры до времени.

Годы "безответных вопросов / ответов не на вопрос" убеждают человека, что он - лишь гость "на пороге" своего дома, не знающий его порядков и обычаев. Опасность рассеивает всех домочадцев: "только немногие / остались верны

земле" – таков итог выступления против несправды. "Встать крестом" на пути зла не всякому по плечу – "тело слишком слабо / чтобы противиться духу"; люди спешат проглотить крамольные мысли прежде, чем они успевают родиться. Сдача без боя вполне объяснима и даже отчасти оправдана обстоятельствами. Сопротивляться кажется бессмысленным, ибо контроль тотален, а сила подавления неизмеримо мощнее, чем противостояние отдельной личности:

"Когда я был побрит, надушен и уже собирался уходить, парикмахер вдруг схватил меня за руку и, взглянув на ногти, вынес приговор:

– Ногти слишком длинные, настоящие когти. Такие носить опасно.

Вооружившись ножницами, он мигом отхватил мне кончики пальцев. Взбешенный, я рявкнул что-то нецензурное и в отчаянии взмахнул рукой. На зеркале осталось пять красных пятен.

– Язык тоже длинноват, – услышал я в ответ. Удар был нанесен мгновенно. Не успел я закрыть рот, как зубы уже купались в липкой жиже.

Я хотел посмотреть на мастера, запомнить его лицо, но вовремя спохватился – ведь пока еще я мог хотя бы видеть. Я покорно опустил глаза и вышел, благоухая одеколоном и кровью."

("У парикмахера")

Мисаковский вычленяет структурное ядро фашизма, общее для всех политических режимов, опирающихся на насилие и презрение к личности. Пишет о том, как система ломает души: бьвает, что духовно уничтоженному человеку дать себя съесть – не так жутко, как остаться в изоляции от себе подобных или хоть от кого-то. Человек готов простить и даже оправдать пожирателей его – он убеждает себя, что людоеды "не лишены благородства в обращении с жертвами" и никому не желают зла: "это добрые люди – им тоже хочется жить". Еще ничего предосудительного не совершив, разоблаченный прежде, чем у него возник "преступный замысел", он принимает кару

как должное.

Пережитое горе, кровь, пролитая "под перекрестным огнем", сближает людей, обреченных на заклание, — они "подружились в пурпурном воздухе", "протянули друг другу головы", соединились в рукопожатии. Нечеловеческая жизнь становится школой человечности — солидарности и сострадания. В "перекрашивании" реальности вложено столько мук, что уже немислимо отделить себя от ложной идеи, которой была посвящена жизнь, невозможно признать крушение догмы — признание тянет за собой вывод: все было напрасно. Вошедший в плоть навык ставить идею выше себя не дает отринуть мертвое, очиститься разочарованием. Возникает опасный феномен: искажение коллективной психики заходит так далеко, что в порыве мазохизма граждане требуют от властей суда над собою, добровольно отдаваясь в руки палачу.

"Добрые люди", преданные туманному, мистифицированному идеалу, тоскуют по тирании. Общество привыкло быть наказуемым. Когда человека перестают мучать, он — "разрезанный пополам" — ощущает себя неприкаемым, никчемным. Присутствие хищников среди жертв предстает как норма совместного бытия: "Палач среди нас / кто из нас палач". Когда великий вождь покидает свою паству, никто не хочет в это верить, все продолжают жить его выморочными заветами ("да и что они могли без него"). Сам уклад жизни предполагает неперемненное наличие тирана, причем тиранов создает и тиражирует толпа:

Он вытесан / из самого твердого гранита / он выдержит / любые удары и штормы / его долго обтесывали / подравнивали / шлифовали / и вот он стал похож / на человека / когда он уже ничем / не отличался от других / его поставили / в центре толпы / тут-то и началось / теперь даже каменотесы / не могут понять / то ли он терроризирует людей / то ли люди / терроризируют его.

("Он вытесан из гранита")

Вокруг город, где "все вверх дном", страна, "где хлеб / не хлеб насущный", но где благодаря "массовому про-

изводству масок" до поры до времени не встретишь печально-го лица. Революции здесь переходят в похороны, и лишь "музыка в книжках" способна объединить людей как ничто другое. И вот – редкое в поэзии Мисаковского обращение к Всевышнему – моление о том, чтоб он предстал глазам людским хоть на миг, дабы люди могли убедиться, что Бог существует, иначе – "скоро людей не будет вовсе / каждый объявит себя Богом".

Но: "Бог высоко / наши люди везде / они не допустят / бульте уверены", – заверяют вездесущие представители тайных служб. Всплывает в памяти мрачная картина – обыск в доме и арест отца. Является память о войне, когда все было четко и ясно, а потому по-своему "хорошо". Отчего же теперь, когда нет "врага", все так неладно? Откуда берутся эти удивительные существа, с которыми невозможно найти общий язык? Устав от соглядатаев, волящих "эврика!" в замочную скважину, поэт просит входящего в его дом "открыть лицо", снять маску лже-чувств и лже-мыслей: "я хочу видеть / с кем имею дело".

Трудно жить без надежды, что где-то все иначе. Но как в те края добраться, если идешь зигзагами, оттого что то левая, то правая нога "хочет быть первой"? Вот и соглашаешься, не видя выхода из пустоты: "жить можно и взаперти", и более чем резонен вопрос: "жить-то живу –/ но я ли?" На циферблате вечно "ноль часов", и лишь иронически можно заметить: "есть откуда уйти / есть куда вернуться". Что с того, что решивших выйти из игры отлавливают с личным и "заставляют играть дальше"?

Однако неутолима тоска по истине, разлитой всюду, но отсутствующей в душе человека – того, что "выкликает лозунги", в которые сам не верит. И все-таки не угасает рефлекс отторжения лжи: заезжий пустозвон-агитатор после лекции в сельском клубе, словно раздавленная муха, падает "в неподвижность молчания". Многие делают вывод, что правда – "в том что мы видим", а не в том, "чего нет", хотя дается это нелегко, к пониманию приходят, "повинуясь не столько разуму / сколько духу противоречия". В будущее можно войти не

боком и не задом, а -вопреки тамошне - только глядя правде в глаза, какого бы цвета они ни были.

Но об этом предписано помалкивать. Когда духовно ограбленный начинает догадываться, что же именно у него отнято, у него не хватает отваги сказать об этом себе и другим. А между тем неумолимо наступают холода, и нет уверенности, что продержишься до будущей оттепели. Ясно одно: пока еще на колючей проволоке расцветают красные цветы - все-таки есть на свете не только проволока, есть человек, сделавший выбор - стать собой, быть здесь и сейчас.

А большинство - ищет врагов. Рождаются младенцы-террористы, в погонах и с оружием в руках: родных отцов они загоняют в подполье. Идет всеобщая свалка - вне опасности только "заточенный в земле". Стоит кому-то чем-то "загореться", как от него моментально останется кучка пепла. Печальная особенность обитателей этого мира - равнодушие, когда травят "не тебя". А ведь, дорвавшись до власти, узурпаторы скоро примутся и за "стоящих рядом": "Эти бестии... вовсе не жаждут крови. Все, что им нужно, - наша унижительная покорность".

"Разведка сработала молниеносно. Мои преступные замыслы были разоблачены прежде, чем они у меня возникли.

Фемида раздела меня донага, избавив от всех сомнений, - я был признан виновным.

Приговор к пожизненному заключению был принят мною безропотно. Ведь на свободе я и в самом деле мог бы совершить что-нибудь дурное".

("Пожизненное заключение")

Немудрено оказаться в положении человека, который сражается "один против всех, не исключая из числа противников и самого себя". Начинает работать еще один канал устранения нетипичных. А вот когда тебе "обломают все ветви тела", "ампутируют совесть", тут-то ты соотечественникам и пригодись, они даже станут умолять: "Повелевай". Кормчему, управляющему кораблем, не должно быть дела до его курса - были бы пассажиры безропотно. Он должен быть недосыгаем

для укоров совести, для приговоров истины.

Цинизм и лицемерие власти – тема множества произведений Мисаковского 80-х годов. "Король-реформатор", по совету шута, вознамерился "заменить народ" в своей стране, желая восстановить благоденствие и порядок, однако после завершения насильственной "стабилизации" деспоту мерещится, что за тишиной кроется угроза, – слишком уж спокойно стало в государстве. Поэт напоминает таким, как он: "Теперь тебе придется платить по счетам, / пока ты сам не стал разменной монетой".

Диктаторские режимы не могут удержать старое; свою цель они видят в том, чтобы удушить новое. Когда их припирают к стенке, они вводят "чрезвычайное положение", присваивают себе исключительные полномочия, ни для кого не делая исключений из общего правила: давить и душить. Миротворческая речь волка, скликающего подданных на братский пир, заверения в готовности к консолидации гарантированы подмигивающим "глазком револьвера", но не меняют сути дела: насилие исторически бесплодно, "стрелки / дорожных указателей / указывают путь / в тупик".

Мисаковский, мастер философской интерпретации обыденности, пронизателен как социальный аналитик. Проблемы индивидуального становления, восхождения духа, обретения свободы неминуемо и тесно связаны в его сознании с вопросом о гражданском достоинстве человека. Это, казалось бы, абстрактные фантазии насыщены конкретностью, имеют второй, ассоциативный план, раскрывающий психологию социальных конфликтов. В переломные срединные десятилетия XX в. поэт все отчетливее высказывается о политических коллизиях эпохи, дает нравственную оценку сегодняшним спорам, кризисным срывам, непредсказуемым еще вчера переменам.

Он не хочет, чтобы гротеск стал правдой жизни, и его поэзия, нажимая на болевые точки, лечит от малодушия, безволия и беспамятства. Художественное сознание поэта определено стремлением к поиску истины, надеждой, что его голос способен будить в людях человеческое. Его поэзия – сви-

детельство борьбы за лучшее в себе. "Я борюсь с самим собой, - пишет Мисаковский. - Никогда не был уверен, что выйду победителем из этой борьбы. Победа над собой - все равно что победа над миром. Со всем его добром и злом, мистикой и реальностью. Слово слишком хрупко на фоне современных средств борьбы. Но у слова есть свой вес. Оно может действовать вне времени, проникая в самые потаенные уголки жизни. И потому я верю в слово - самое сильное оружие на свете"⁶.

Как и пристало поэту, автор "Сидонии" выше, чем силу материальную, ценит мощь слова, искусство речи - свидетельство и след бытия. Мысли, которым "тесно в наглухо запертом черепе", создают свой мир мечты; однако он никогда не станет действительностью: "дома из слов" рассыпаются, вечно не хватает "последнего / связующего слова", каждая буква живет потаенной жизнью, и понять эту жизнь до конца человеку не дано. Мысли неуловимы, лишь немногим поэтам удается "высказать жизнь", чудом пригвоздив кой-какие из них к бумаге. А ведь есть еще и проблема восприятия: "Чи уста отверзнут / слово мое?". На поэзии неизбежно "обломает зубы и самый механизированный из критиков" - суждение Мисаковского об интерпретаторах столь же саркастично, что и о поэте, уверовавшем, будто он может сочинять "механические стихи" на заданную тему.

Бывает, что стихотворению легче, чем автору: неуязвимое для мира, в случае чего оно "всегда защитится молчанием". Для поэта же молчание невозможно (вспомним Ружевича, стихами описывающего путь к безмолвию). Удручающе-запутанная реальность Польши последних десятилетий - конфликт догмы и жизни, новояза и живого слова, убавляющей пропаганды и вызревания катастрофы - в полной мере, и явно и неявно, сказались в поэзии Мисаковского. Такими текстами движется вперед самопознание времени. Понятно настороженное, малопочтительное отношение "контрольных органов" к книгам поэта. В них не без оснований усматривали "подривной" подтекст, и они выходили почти всегда с куйкурами; неко-

торые "репрессированные" произведения автор публиковал в самиздате (они включены в позднейшие сборники, подготовленные после падения цензуры).

Мисаковский вспоминает: "Я отношусь к писателям, которых запрет на публикации не коснулся... Я печатался в прессе, издавал книги. Непосвященный мог бы заподозрить, что я "счастливчик" – либо умеющий искусно лавировать, либо имеющий безукоризненные, бесспорные политические взгляды, соответствующие сиюминутной расстановке сил. Но лавирование всегда было чуждо моим моральным принципам и характеру, что же касается взглядов, то в своем творчестве я стремился вести речь об истинах всеобщих, не знающих территориальных границ и общественно-политических систем. Я неизменно применял один и тот же метод, все деля – на добро и зло. Иных критериев не признаю"⁷.

Деление на "добро и зло" в этом случае повсе не означает упрощенного подхода к действительности. Формулировка Мисаковского не лишена лукавства, как и весь его рассказ о столкновении с цензурным ведомством: "Будучи убежден, что произошло какое-то недоразумение, я потребовал немедленно связать меня с таинственным цензором. Ведь изъятые тексты не содержали и малейших намеков, могущих создать впечатление, будто я дерзнул проташить в них контрабандой некие дурные намерения. Редактор в издательстве со мной даже согласился, однако с цензором посоветовал не связываться, поскольку, как он заметил, "это ничего не исправит, а вот повредить может". Более того – он привел мне красноречивый пример, когда автор так же, как я, изложил цензуре свои доводы и тут же вновь бы подвергнут цензурированию". Посягнув – пусть и в иносказательной форме – на незыблемые до поры до времени каноны госсocialистического устройства, поэт ощутил на себе всю призрачность и эфемерность дозированной свободы слова.

Бескровное оружие его творчества всегда было обращено против тех, кто обосновывал и отстаивал несвободу. Слово его было так же непокорно заплочных дел мастерам и их иде-

ологическим подмастерьям, как и альтернативная поэзия открытой оппозиции режиму. Поэзия Мисаковского – письмо: каждому, о каждом: "Я пишу в уединении, но одиночество это кажущееся. Люди, с которыми я встречался или которых выдумал, окружают меня. Я выбираю среди них одного, окликаю. Это – Ты. Я вижу Тебя, Ты передо мною, хотя никогда со мной не заговорил и никогда не ответишь мне. Но быть может, моя откровенность найдет в Тебе отзвук, заденет Тебя, вызовет подсознательное движение навстречу. И тогда, порывшись в своем внутреннем мире, Ты отыщешь то, что нас объединяет, без чего мы не смогли бы жить"⁸.

Кредо поэта – устремленность к людям, желание быть вместе и рядом с ними в поисках сути. По Мисаковскому, знак бытия – многоточие. Его творчество развивается вместе с нашим жестоким и неожиданным временем, когда невозможно "поставить точку", когда поистине – нет такого ответа, который тут же не стал бы вопросом.

Примечания

1. Здесь и далее цитаты из произведений С. Мисаковского даны в переводе автора статьи. – Прим. ред.
2. Andrzejewski J. Z dnia na dzień. // Literatura, 1977, n 22.
3. Andrzejewski J. Z dnia na dzień. // Literatura, 1978, n 12.
4. Trauzek G. /Z. Bieńkowski/. Fenomen. // Twórczość, 1976, n. 5, s. 124.
5. Книги перечислены в соответствии с хронологией их создания.
6. Misakowski S. xxx. // Głos Pomorza, 1979, n 45.
7. Misakowski S. Cenzura. // Fakty, 1980, n 44.
8. Misakowski S. xxx. // Głos Pomorza, 1979, n 45.

Ранние стихи Симеона Полоцкого
(заметки переводчика с польского на
церковнославянский)

Осваивая культурные ценности прошлого, мы продлеваем им жизнь и делаем это ради себя, а не ради их создателей. Цель — наше собственное духовное обогащение. Прошлое длится в настоящем, но настоящее не возвращается в прошлое. Данте, переведенный на современный русский язык, интересен современному русскому читателю, но не самому себе: воскреснув, он вообще бы не узнал себя в этом переводе, не зная к тому же русского языка. Не мы ему, а он нам становится родным. Связь времен осуществляется односторонне, в согласии с необратимостью времени: от давнего к нынешнему. Столь же односторонне лингводвижение: от чужого языка к родному. Это кажется непреложным и саморазумеющимся. Но тем более увлекательны возможные исключения из общего правила, когда переводчик пытается и время и язык повернуть вспять, так чтобы связь прошлого с настоящим осуществлялась взаимно и обоюсторонне, диалогично. Именно такой "диалог" возможен сейчас с Симеоном Полоцким.

Как известно, Симеон в домосковский период своей жизни и творчества писал стихи преимущественно по-польски; переехав в Москву, перешел на церковнославянский (или славяно-русский) язык. Его церковнославянские вирши обычно издаются и переиздаются у нас в оригинале — и без переводов на современный русский, т.е. предполагается, что наш читатель понимает литературный язык XVII в. А как быть с его польскими стихами — кстати, опубликованными совсем недавно? Если их перевести на современный русский язык, то соседство с ними "глубокословных славенизмов" московского периода окажется явно неуместным, дезориентирующим читателя, которому знакомы церковнославянские вирши Симеона. Получится так,

что поэт в юности писал вполне "нормально", а потом будто вдруг перешел к дремучей архаике. Несомненно, что свои польские стихи он сам переводил бы (а в отдельных случаях и переводил) на тот же самый славяно-русский, каковым он пользовался, создавая "Рифмологийон" и "Вертоград многоцветный". Так же должен поступить и современный переводчик Симеоновых полоноязычных стихов. Собственно, это и есть встречное движение вспять: не только Симеона ввести в контекст культуры XX в., но и самому — вместе с читателями-современниками — отступить в XVII век, к его лексико-грамматическим (и, конечно, версификационным) нормам.

Круг связанных с этим вопросов рассматривается в работах автора настоящей статьи², где обосновывается целесообразность таких переводов как в теоретическом, так и в практико-издательском аспектах, анализируются предлагаемые церковнославянские эквиваленты некоторым польским оригиналам в версификационном отношении (силлабика церковнославянская и силлабика польская, техника рифмования и пр.), а также в сфере языка и стиля, воспроизводится ряд переводов. Одновременно появились некоторые работы, имеющие то или иное отношение к данной теме. Переведено (В. Васильевым) одно из церковнославянских стихотворений Симеона на современный русский силлабическим 12-сложником³. Опубликованы шуточные стихи Б.И. Ярхо⁴, имитирующие славяно-русский язык и стих Симеона гораздо удачнее, чем это пытался сделать один из переизданных недавно пародистов⁵. Дан глубокий анализ опыту Р.О. Якобсона, переведшего стихи XX в. на старославянский язык древнейшей силлабикой⁶. Словом, мало-помалу создается "литература вопроса".

Воспроизводя ниже отдельные образцы из числа выполненных мною переводов, надеюсь, что это будет частично-выборочной публикацией к проектируемому изданию стихотворений Симеона, в которое должны быть включены как его ранние произведения домосковского периода, так и поздние церковнославянские вирши. Поскольку польские оригиналы имеются в упомянутом минском издании, нет надобности приводить их здесь.

Выбранные тексты дают представление о двух основных направлениях, заметных в ранних Симеоновых полоноязычных стихотворениях малого жанра: вирши морализаторские и стихи с естественно-научной тематикой. (В крупных полоноязычных произведениях того же автора представлена и богословская, и военная тематика, ее сейчас касаться не будем⁷).

В.Я.Бржсов в свое время заметил, что стихотворные переводы делаются не из желания послужить читателю, не знающему чужеземного языка и, стало быть, вынужденному читать поэта-чужеземца в переводе на свой родной язык⁸. Утилитарный аспект во всяком уж случае тут не главный – не он стимулирует работу переводчика (что бы мы вопреки этому ни говорили о практической, просветительской цели затеянного дела). Едва ли не интереснее при этом решить вопрос о пределах возможностей языкового перевоплощения поэтических текстов. В данном же случае интерес усугубляется тем, что возникает задача переводить стихи на "не совсем родной" язык, литературная нормативность которого давно уступила место иной литературной нормативности: задача по преимуществу филологическая, ориентирующая на "Грамматику" Мелетия Смотрицкого и на изучение лингво-версификационных структур Симеона Полоцкого, явившегося незаурядным мастером и польского и церковнославянского стиха.

Итак, перевод характерно-морализаторского Симеонова стихотворения, обличающего один из смертных грехов:

На ленивца

Туне, ленивче, мниши работати,
Бо не хоцеши силы напругати.
Видь яко мравий малый червь трудится,
О запасех на зиму заботится.
Старается все лето, в пример тебе –
Да готовиши сам зажиток себе.
Един другому всяко помогает –
Сим тя любви ко ближним научает.
Прозябанию претя, оный зернце
Обгрызает: и твое тако сердце

Да не прорастет недобре и лихо,
 Но к делам добрым ся подвигнет тихо.
 Тесн есть его путь, и твоя потреба -
 Теоной стезею ся вести до неба.
 От земли гнездо очищает свое -
 И от земнаго брезн сердце твоо.
 Се пример тебе, взирая учися
 И яко мравий вседневно трудися,
 Аде хоцещи не скулости вечной,
 Но сладости на небе безконечной.

Здесь, как и в следующих примерах, слово- и формоупотребление, а также техника силлабического стиха должны быть согласованы с творческой практикой Симеона московского периода, когда поэт предпочел церковнославянский другим языкам, знакомым ему с юности: польскому, старобелорусскому, латини. Кстати, латинские вставки в его польских стихах при переводе последних на славянорусский, разумеется, следует оставлять в оригинале, нетронутыми. В качестве примера - перевод одной миниатюры, загадки, латинское название которой (в конце отгадка тоже по-латини) призывает детей платить любящим родителям равной любовью: *Parentibus par gratia reddi nequit* - это заглавие переводить не нужно (так же как и отгадку в конце). Далее текст:

В Етице учит любомудрец явно:
 Не могут дати родителям равно
 Сынове за то, что быша рождени
 От крови их во мглах земния стени. . .
 Аз же едина сына зрю обаче,
 Иже дарует благо наипаче:
 Матери мзда есть от него толь многа -
 Лепшей не может быти и от бога.

I/rust/ua et M/a/ria

Это образцы морализаторских текстов. А вот о науке, вернее о том, что тогда считалось ведущими науками. Симеон предлагает следующую классификацию наук (в нижеследующем

тексте перевода слово "струс" означает страуса - редкое древнерусское слово звучит так же, как и по-польски):

Седьм наук свободных
Знай, что содержит грамматика в себе:
Врата к мудрости отверзает тебе.
Струс прилепляет ко ящам очи -
Твои же до книг да будут охочи.
В Риторике речь красну обретаем,
Егда читаем и чтещу внимаем.
Внимай тщится сам молвити слово,
Аще к тому же естество готово.
Диалектика данна от Платона,
Всех наук мати благая есть она.
Правду и мудрость довле выявляет,
Умственны узы светом разрешает.
Арифметика то содержит в себе,
Чем все изчести, что угодно тебе.
В геометрии тому есть потреба,
Кто измеряет высоту до неба.
Астрология бег небес рисует,
По звездам чему быти предсказует.
Из разных гласов дивно мелодию
Строит музыка, так и симфонию.

Так же возможна стихотворная классификация предметов и явлений, стихий и темпераментов. Последние называются "комплексиями" и составляют следующую композицию из четырех двустиший:

4 преобладающих комплексии

Юпитер - Венус полнокровных родят,
Веселы чада их по нивам ходят.
Марс холериков вождем ся являет,
Бьет, сечет, палит и войны свершает.
Мерзко вещают, сами ся вешают
Меланхолицы - от Сатурна, бают.
От Луны - флегма, ей любви годно
Воду, где рыбы и зверие водно.

Демонстрируемые переводы эквиметричны оригиналам. Если стихотворный размер где-то нарушен, как в четвертой строке последнего стихотворения, т.е. строка не изосиллабична соседним и не соблюдена цезура (после пятого слога в силлабическом $\bar{1}\bar{1}$ -сложнике), то, значит, аналогичное отклонение от слогоисчислительного порядка допущено, соответственно, и в польском оригинале, что нетрудно проверить по минскому изданию (как и вообще соответствие переводов оригиналам). Принятая же здесь орфография и пунктуация в целом идентична той, какая в последнее время используется в изданиях виршей ХУП в.⁹

Переводчик стремится не к стилизации "под архаику", предполагающее какое-то заигрывание с языком (но не проникновение в его суть), а к воссозданию целостной системы норм церковнославянского поэтического языка ХУП в. Сверхзадача предлагаемых переводов — внести известные коррективы в общераспространенные представления о церковнославянском языке как о мертвом: в практике не только церковных богослужений, но и поэтического перевода — когда уместнее переводить не на современный русский, как в нашем случае, — он может воскресать, обретать жизнь, хотя, разумеется, без необходимого лингвокомментария к текстам читать их нелегко. Но ведь не легче воспринимать и подлинные церковнославянские вирши Симеона: они точно так же требуют тщательного и развернутого лингвокомментария.

Вместе с тем создается впечатление, что вышеописанные переводы гораздо менее архаичны в сравнении с многими церковнославянскими стихами Симеона. Отчасти — это, может быть, потому, что его старопольский язык ближе к современному польскому, чем его же церковнославянский — к современному русскому. Но отчасти так получилось еще и потому, что в приведенных примерах тон задают глагольные формы настоящего времени — не столь экзотичные, сколь формы прошедшего времени. В результате тексты переводов могут казаться "не очень-то" церковнославянскими, а лишь слегка ориентированными на "славенщизну": не глубокая архаика, а

некоторый как бы, налет архаики.

В целом это нежелательный эффект. Утешительно, что он сказывается не слишком часто, и само по себе преобладание в тексте глагольных форм настоящего времени отнюдь не всегда его провоцирует. Примеров, подтверждающих это, имеется достаточное количество. Вот один из них (в духе "борьбы с пьянством и алкоголизмом"):

На пьяницу

Что, жадный, зриши, егда толь ретиво
Глотаеши всяк день и бжана пиво?
Что есть во бжане? Захария зряше
Неощутиму снедь - оле прав бжаше!
Зане пиущий тамо радость видит,
А станет трезвый - и ю ненавидит.
Иных пьянство в ничто превращает,
На слабость силу, ум на дурь сменяет.
Мудрец провиде змия жестокаго
Во бжане, полном яду велми злаго.
Что же видиши? Ан не служат очи,
Егда браду из кружки змий злогрешный мочи/т/.
Не боишися здравие губити,
Толико абы паки пиво пити.
Аз же глаголю ти добролюбиво:
Смерть сидит в кружках, в меру педи пиво!

Здесь среди II-сложников есть один I3-сложник (с женской пезурой после седьмого слога): "Егда браду из кружки змий злогрешный мочит", соответствующий стиху в оригинале "Gdy kufle ohyliż, aż się broda ważem toczy" - тоже одинокому I3-сложнику в окружении II-сложников. Такие версификационные колебания, скорее всего случайные, нетрудно передавать адекватно. В этом же стихе в слове мочит взята в скобки буква т - как лишняя в рифменном созвучии очи - мочит; ср. с оригиналом: oocy - toczy. В польском тексте тут полноценная рифма существительного с глаголом, в переводе - не вполне, но перестраивать из-за этого стихи

было бы нецелесообразно: лучше применить указанный технический прием, с каким встретимся и в дальнейшем.

В переводе имеются слова, которые впервые зафиксированы в словарях лишь в XVIII в.: жбан (мотивировано польским *dzban*), дурь, ретиво. В подобных случаях есть риск обмолвиться лексическим анахронизмом, если нет уверенности, что такое-то слово употреблялось в нашей силлабической поэзии или вообще в литературе XVII в. Чаще всего переводчик идет на этот риск сознательно, не видя иного возможного и менее опасного решения. Все же подчас не обойтись без известной модернизации текста, пусть даже и ориентированного на архаику.

Продемонстрируем теперь наиболее "экзотический" в своей архаике перевод — с устаревшими глагольными формами прошедшего времени, двойственного числа и прочими характерными приметами "глубокословных славенщизны". У Симеона это переложение известной притчи Саади о дедушке с внуком и осле.

Трудно всим угодили

Старый и малый в путь ся припустиста

И для удобства осла захватиста.

Старый младого хотя убожати,

И посади, а сам шел близь ослиати.

Встречнии люди старца обругаша:

"Отжени мальчика, сам сяди!" — возваша.

Седе старый, пешь юнец иде рядом,

Ано реченно бысть неким чадом:

"Воззритесь вси на старца глупаго —

Сам больший едет, томит меньшого".

Оба пешии дале ся стремиста,

Ано и паки осмеяни быста,

Зане встречнии людие браняху:

"Глупци — с ослом, а пешии", — глаголаху.

"Требе обоим нам, — рекоста, — сести,

Да не ругают, — и ехати вместе".

Тако чиниста; людие обаче

Их седших купно обругаша паче.

"Яко чинити нам? Осла носити -
 И невозбранни отныне пребыти!"
 Яко безумли паки ся казаста,
 Егда скотину горе подымаста.
 Видзь, человеце: всим не угодиши,
 Аще жив еси и дело твориши.

Конструируя подобные тексты, переводчик не обходится без некоторых сомнений и колебаний по поводу грамматики, например, предпочтительнее ли форма сигматического аориста или имперфекта (глаголаша или глаголаху), какое употребить окончание в третьем лице двойственного числа (чинисте или чиниста). Выбор предпочтительного варианта не всегда может казаться убедительным. Но он согласован либо с индивидуальной практикой формоупотребления в церковнославянских стихах Симеона, прежде всего, опубликованных¹⁰, либо с грамматическими подсказками авторитетного в XVII в. Мелетия Смотрицкого¹¹. У обоих имеются известные отклонения от классической системы норм старославянского языка - и в той же мере "нарушителем" этих норм имеет право стать современный переводчик польских виршей Симеона.

Мы не вдаемся здесь в лингвистические подробности, в обстоятельное комментирование употребленных грамматических форм. Но один момент в последнем тексте нужно специально оговорить. Речь идет о четвертой строке стихотворения: "И посади...". Важно понять, что тут и не соединительный союз, а личное местоимение мужского рода третьего лица в винительном падеже, со значением "Его" ("Его посадил"); в других же случаях "и" является союзом.

Показанные II-сложники - наиболее распространенный (наряду с I3-сложниками) стихотворный размер как в польской, так и в русской силлабической поэзии. Он привычен, и это существенно облегчает задачу перевода II-сложных стихов с польского на славянорусский. Но Симеон не довольствовался только привычными размерами. Он дегустировал многообразные версификационные формы, в их числе и весьма трудные для исполнения. Опробовал он и очень короткий раз-

мер - 4-сложник, редкостный и требующий особой исполнительской виртуозности, поскольку в нем рифмы возникают "на каждом шагу", примерно через одно слово. Понятно, соответствующие трудности встают и перед переводчиком, стремящимся адекватно передать иноязычный текст. Между тем рифмовка в нем не только парная, как в большинстве других виршей, но местами и смежная тройная, что еще более осложняет задачу.

Имеется в виду "Эпитафия", одно из самых печальных стихотворений Симеона. Видимо, столь короткий размер не казался мастеру ни шуточным, ни легкомысленным (вообще же традициям польского барокко более отвечали надробные надписи, выдержанные в размерах подлиннее). Кстати, сам он после смерти удостоился "длиннострочного" эпитафия, составленного Сильвестром Медведевым в церковнославянских силлабических стихах. Полоноязычная же эпитафия, написанная Симеоном, выглядит совершенно иначе. Вот ее перевод:

Кто где бежит?
 Видь: се лежит.
 Во сем гробе
 Равный тебе,
 По особе
 Некто годный,
 Благородный
 Муж мудрости,
 Набожности
 И благости.
 Се червь точи/т/
 Его очи
 И все тело
 Рушит смело.
 Худо дело!
 Верь всецело:
 Тленно тело,
 Дух однако
 Жив инако -
 В бозе яко.

Смерти гонец
 Такой конец
 Всим готовит,
 Люди ловит
 И неволит.
 Должно знати,
 Милый брате:
 В гроб мой малый
 Зли плачали
 Мя вогнали.
 Ти неложно
 И набожно
 Требе жити,
 Не блудити,
 В небо внити.
 Держи за мя
 Креста знамя,
 Буди за то
 Ти богато,
 Вечно свято.

Здесь древние падежные формы личных местоимений (я, ты, тебе), схожие с польскими, способствуют точному воспроизведению метрических и рифменных фигур оригинала: получается, что в данном случае даже удобнее переводить на славяно-русский, чем было бы на современный русский, причем аналогичную помощь оказывают не только местоименные, но и некоторые другие архаические словоформы, особенно глагольные.

В тексте есть рифмы, которые легко принять за мужские (бежит - лежит), за разноударные (неложно - набожно) и вообще за нерифмы (мудрости - набожности - благодости), в то время как от Симеона обычно принято ожидать женских рифм. На самом деле разговор о мужских, женских и разноударных рифмах применительно к стихам Симеона беспредметен. Здесь важно то, что эти рифмы - двусложные, и ничего более, т.е. созвучие бежит - лежит не нарушает правила, а бежит - дрожит нарушило бы, неложно - набожно не нарушает, а отважно - набожно нарушило бы. В польском оригинале тоже есть рифма, которая выглядит разноударной: *Przewnia cie - bracie*, и в ней тоже существенно не то, что она разноударная, а то, что она двусложная.

Задачи, которые приходилось решать в показанных переводах, все же не назовешь головоломками: далеко не предел трудности. Между тем полноязычный Симеон экспериментировал и со сверхтрудными стиховыми формами. Изощреннейшей формой справедливо считается палиндром. У Симеона есть двуступище под названием "Caneer" - по латыни "Рак", т.е. "рачы стихи" (так именовались палиндромы, или перевертыши). Вот польский текст этого двуступища:

Co mi eу Maria oto aу ramiе у moe

Co wo Neу, sw рокоу у okop wojen owos.

Соблюдая принятые в палиндромах правила игры, почти невозможно не поступиться чем-то другим, остаться на том хорошем уровне мастерства, какой характерен для "нормальных" стихотворений того же автора. Вот и Симеон: на этот

раз он не выдержал изосиллабизма и вместо двусложной рифмы применил односложную, а мысль выразил с очевидной натянутостью и искусственностью, подчиняя ее обратимой последовательности букв. Все эти "недостатки" соответственно допустимы и даже необходимы и в переводе, однако же рифмованные палиндромы должны быть неукоснительно соблюдены в славяно-русском тексте:

Дар ми се во Марии: рамо, вес - им рад;

Дар - гои, покои, еще и окоп и оград.

Здесь воспроизведено заявление поэта относительно того, что в Марии для него опора (рамо, плечо) и источник сил (вес), и мир, покой (слово гои зафиксировано в словаре Срезневского в значении мир), и воинственность (окоп, оград - военные укрепления и заграждения). Сохранены выстроенные в оригинале "рачные" буквосочетания Марии рам/о/, покои окоп. Соблюдена односложная рифма. Мы обходимся без еров после согласных в конце слов, без ятей - иначе палиндромы оказались бы слегка подпорчены. Однако еры и яти уже тогда, в ХVII в., в расчет не принимались, если составлялся акrostих или палиндром. Ер вообще отсутствовал в таких случаях, ять смешивался с буквой е. Подобные вольности допускались и в польских текстах: в приведенном Симеоновом "Раке" аналогичным образом не различаются литеры у, і и j. По-видимому, это не считалось серьезным ущербом для палиндрома.

До сих пор мы располагали цитацию стихов в последовательности возрастающих трудностей, сопряженных с их переводческим воплощением. По принципу "от простого к сложному". Заключительный же пример, казалось бы, призван был убедить в том, что в данной области нет непреодолимых препятствий. Но это не так. Непреодолимые экспериментальные барьеры все же имеются. Так, принципиально непереводимы макаронические стихи Симеона. Умея писать по-латыни, по-польски, по-старобелорусски и на церковнославянском (славяно-русском), он, бывало, смешивал доступные ему языки в пределах одного произведения. Причудливое славянское триа-

зычие подчас парализует возможности переводчика. Возьмем к примеру школьную пьесу "Вирши в великий пяток при выносе плащаницы". В ней преобладающий язык – польский. Но если перевести польские стихи на славяно-русский, то они незаконно сольются в единую лингвомассу с церковнославянскими стихами типа:

Душа моя, воскую во лености спиши,
Егда в гробе Иисуса умерщвлена зриши!

И такое – в окружении польских стихов с вкраплениями старобелорусских (типа: "Иосиф з Никодимом блаженные людзе, // Нехай вам нагорода в небе весна будзе").

Макароническое польско-церковнославянское четверостишие – приветствие Симеона на именины боярину Богдану (Иову) Хитрово – приводит в одной из своих работ П.Н.Берков¹². Достаточно взглянуть на этот текст (две строки на церковнославянском, две на польском), чтобы убедиться: в таких стихах польские слова обречены на неперевоидимость своим соседством со славяно-русским текстом. Таково уж, впрочем, общее свойство макаронизмов.

Однако вернемся в сферу принципиально осуществимого. Любопытно, что сам Симеон полагал возможным переводить свои "чисто"-польские стихи на церковнославянский, что и делал с некоторыми из них. Конечно, материал этот исключительно интересен и естественно приводит к вопросу о том, нужно ли переводить сегодня такие стихи еще раз, если имеются авторские переводы ХУП в. Ответ будет компромиссным: да, нужно, но при этом отчасти – в большей или меньшей мере – используя переводческие подсказки Симеона, вводя в свой новый текст его отдельные "находки". С особой осторожностью и скупю к ним следует обращаться тогда, когда перед нами слишком вольный, далекий от польского оригинала, Симеонов автоперевод. Так, не всегда предложитель своих стихов сохранял размер подлинника, иногда произвольно заменял одни мотивы и образы другими, иначе компоновал части.

Современный переводчик не вправе относиться к оригиналу с той великолепной небрежностью, какую мог позволить се-

бе сам автор, хозяин, ополченный правом творческой свободы (не обязан же он переводить сам себя, а волен просто написать стихотворение на другом языке!). К тому же современный переводчик должен считаться с современными критериями точности стихотворного перевода. В этом смысле его не удовлетворяет не только сделанный когда-то заведомо неточный перевод, но и такой перевод, который для своего времени мог восприниматься как вполне точный. У Симеона есть и такое. Есть полноязычное стихотворение "Gloria inconstans est" ("Слава изменчива"), которое он написал редким размером — 12-сложником. И тем же размером, в том же сборнике "Cantina varia" перевел на церковнославянский. Перевел, кажется, с такой степенью точности, к какой не стремился в других случаях. Но и тут необходим новый перевод, хотя и с широким использованием Симеонова. Выделим в тексте нового перевода то, что вошло в него из старого, авторского (а вошло все, что могло войти):

Почто мир привержен славе скоротечной,
Ея блаженству несть години безпечной.
Толь скоро власть ея зде ся изменяет,
Коль сосуд скуделен сокрушен бывае.
Повеждь, где Соломон, славок почтенный,
Или где есть Сампсон, вождь непобежденный?
Где есть Авесолом, лицом велми красен?
Где Иоанафан, милостив и ясен?
Камо обратися он, Кесарь велможный,
Или пышний богач, шировник безбожний?
Повеждь, где днесь Тулий сладко глаголивый
И где Аристотель претонкомысливый?
Где мощь державная, славныя краины,
Кралество, прелатство? — повсюду руины!
Толь мнози князие и владыци быша —
В мгновении ока вси ся измениша!
Суетно торжище — сего мира слава,
Наслаждение есть тень ея устава.
И добро всечасно от нас убегает,

В мгновении ока туне-исчезает.

О тли, снеди червей, о пепеле земный!

О росе, суето, что тако надменный?

Не веси аще день грядущий узриши,

День, егда можеш, всим да угодиши.

Не даждь убо сердцу в мирских уповати:

Что бо мир дарует, то хошет отъяти.

Пецися о вечных, умом буди в небе:

Блажен, иже мир сей отринет от себе.

Дословных совпадений, отмеченных ~~здесь~~, так много, что, пожалуй, предлагаемый перевод можно считать новой редакцией старого, авторского, "исправленного и дополненного". Это случай максимального использования Симеонова текста. В немногих других случаях, когда имеются авторские переводы, текстуальное их вовлечение в тексты новых переводов ничтожно мало. Так, например, в сборнике "Вертоград многоцветный" есть стихотворение "День и ночь" — свободное переложение полноязычного стихотворения "4 части дня" весьма далекое от оригинала (ни эквиметрии, ни эквилинеарности, и вообще множество разных несовпадений). Из такого переложения в новом переводе мало что может быть использовано. Выделим это малое так же, как в тексте предшествующего стихотворения: соотношение получится совершенно иное.

Заря темную ночь, тень разсыпает,

Сиянием си день в мир впровождает,

Нудит люди ко всяку делу въяве,

Ловци на зайц таятс я в дубраве,

Егда же Фебус златый при полудни,

Вси прекращахт те работы трудни,

Человек и скот алчхт воду пити

И поспешахт в сень ся прохладити.

Клонитс я солнце и вечер приводит,

В хлевину скот и орач в дом приходит,

Дабы по трудех тело утомленно

Почило сладко и отдохновенно.

Темна ночь, криле простирая своя,

Чинит повсюду грозу непокою.
Редко бывает та кому полезна,
На чаще вредна, вельми нелюбезна,
Зане той мудр есть, кто ночь ненавидит
И в дни утеху си и пользу видит.

Как видно, из стихотворения "День и ночь" здесь удалось использовать почти полностью лишь одну строку, переделав ее так, что 13-сложник "В хлевику си скот идет, орач в дом приходит" сжался в 11-сложник (в соответствии с оригиналом) десятой строки нашего перевода. Кроме того, использована одна глагольная рифма и одно словосочетание размером в половину строки (полустишие). Увы, не представилось возможным воспользоваться самым выразительным, что есть в стихотворении "День и ночь", а именно великолепным словом "раздраноризно",¹³ поскольку ему нет никакого соответствия в польском оригинале. И пример с "4 частями дня" не единичен. Приблизительно такое же соотношение нового и старого — в нашем переводе стихотворения "8 чудес света" (с его текстом пересекается "Приветство" Симеона царю Алексею Михайловичу, где тоже описываются чудеса света).

Поэтому неправомерным было бы внешне эффектное заявление, согласно которому современный переводчик будто бы должен стремиться перевести полноязычного Симеона так, как это иногда делал сам Симеон. Поэт в своих творческих и, в частности, переводческих решениях непрелсказуем и независим от всякого диктата, современный же переводчик в первую очередь зависим от переводимого текста, крепко к нему привязан. Впрочем, авторских переводов Симеона известно мало, и в подавляющем большинстве случаев мы избавлены от "искушения" подменять таковыми собственные переводы.

Примечания

1. Симеон Полоцкий. Вирши. Сост., подгот. текстов, вступ. статья и комментарии Былина В.К., Звонаревой Л.У.

- Минск, 1990. В этом издании польские тексты сопровождаются дословными прозаическими переводами – своего рода подстрочниками (разумеется, не призванными передать архаику оригинала, не говоря уж о своеобразии силлабических ритмов).
2. Илюшин А.А. Из наблюдений над текстами силлабических стихотворений XVII – начала XVIII века. – В кн.: Герменевтика древнерусской литературы. Сборник 2. XVI – начало XVIII веков. М., 1989; Илюшин А.А. С польского на славяно-русский (к проблеме перевода "Carminum variorum" Симеона Полоцкого. // Советское славяноведение, 1990, № 1; Илюшин А.А. Проблема перевода польских стихов Симеона Полоцкого. – В кн.: Сопоставительное литературоведение: подходы, критерии, опыт. Витебск, 1990.
 3. Русская эпиграмма. Сост., вступ. статья и примечания В.Васильева. М., 1990, с. 321 (ср.: с. 58).
 4. Шапир М.И. Б.И.Ярхо: штрихи к портрету // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз., 1990, № 3.
 5. Паперная Э.С., Розенберг А.Г., Финкель А.М. Парнас дыбом. Сост., подгот. текстов, вступ. статья Фризмана Л.Г. М., 1989, с. 52. Имеется в виду пародия А.М.Финкеля: "Жил-был у бабушки серенький козлик" якобы в интерпретации Симеона Полоцкого. Это текст немислимый и в грамматическом и в версификационном отношении. "Старуха... козлови брадата... любяша" (??) – таковы там именные и глагольные формы. Под стать им и стиховые: вместо ожидаемой силлабики и требуемого изосиллабизма – полный беспорядок в слогаисчислении. Симеон ничего похожего на это написать не мог.
 6. Шапир М.И. Русская тоника и старославянская силлабика. Вл.Маяковский в переводе Р.Якобсона. // Даугава, 1989, № 8.
 7. Симеоновы произведения батального жанра рассматриваются в статье Л.У.Звонаревой и В.К.Былинина "Ранняя политико-сатирическая поэзия Симеона Полоцкого (польскоязычные поэмы о событиях Первой Северной войны)". // Советское

- славяноведение, 1987, № 83. Наш перевод этих поэм - в: Герменевтика древнерусской литературы. Сборник 3 (в печати).
8. Бржсов В. Избранные сочинения в двух томах. Т. 2. М., 1955, с. 187 (статья "Фиалки в тигеле").
 9. Это касается не только изданий самого последнего времени, но и: Вирши. Силлабическая поэзия ХУП-ХУШ вв. Общая ред. П. Беркова. Л., 1935; Русская силлабическая поэзия ХУП-ХУШ вв. Подгот. текста А.М. Панченко. Л., 1970.
 10. См.: Симеон Полоцкий. Избранные сочинения. Подгот. текста, статья и комментарии И.П. Еремина. М.-Л., 1953, а также книги, названные в предшествующем примечании.
 11. Мелетий Смотрицкий. Грамматика славенския правильной Синтагма. Киев, 1979 (фототипическое издание).
 12. Берков П.Н. К спорам о принципах чтения силлабических стихов ХУП - начала ХУШ в. - В кн.: Теория стиха. Л., 1968, с. 315.
 13. Симеон Полоцкий. Избранные сочинения, с. 80.

Из заметок о поэтике Норвида.

Норвид и Цветаева

Авангардизм Норвида, опережающий на много десятилетий достижения польской и других европейских литературных традиций XV века, общеизвестен. Норвида еще в 20-е годы начали приводить как пример писателя, вовсе непонятого современниками и вновь открытого спустя полстолетия, когда он стал оказывать все большее влияние на современную поэзию¹. В настоящем сообщении автор рискует предложить некоторые разительные аналогии между сугубо индивидуальными особенностями поэтики Норвида и до удивительности сходными чертами поэзии Марины Цветаевой, родившейся в 1892 г. (в 1992 г. отмечается ее столетие), через 9 лет после смерти (в 1883 г.) Норвида, которого Цветаева безусловно никогда не читала. Иначе говоря, устанавливаемые сходства являются чисто типологическими. Поскольку данная заметка появляется в полонистическом издании в России, автор ограничивается лишь некоторыми польскими примерами, предполагая соответствующие русские тексты хорошо известными.

Для наглядности начнем с полного текста стихотворения Норвида "Syberie" (из сборника "Vade-mecum"):

Pod-biegunowi! na dziejów-odłogu,
Gdzie całe dnie
Niebo się zdaje przypominać Bogu:
"Zimno i mnie!".
Wróćcież kiedy? - i którzy? i jacy? -
Z śmiertelnych prób,
W drugą Syberię: pieniędzy i pracy,
Gdzie wolnym - grób!

Lub pierw, czy? obie takowe Syberie,
Niewoli dwóch,
Odepchnie noga, jak stare liberie,
Wielki - Pan... Duch!

.....

Всякого, кто знаком с основной поэтической тематикой Цветаевой, не может не поразить совпадение не только центральных смысловых противоположений (свобода - несвобода, духовность - мир денег) ее поэзии зрелого периода (начиная с "Верст") и этого (как и многих других подобных) стихотворения Норвида, но и тождество приемов раскрытия этих тематических контрастов. Как и Норвид, Цветаева свой романтический взгляд на торжество духовного начала в мире, ему противопоставляем, выражает через вполне конкретные географические или топографические образы (так, в ее "Поэме конца", целиком построенной на символическом перетолковании топографии пражских мостов и "семирамидных садов" этого города, гетта "избранничества" используется как образ, символизирующий место поэта в мире). На помимо сходства в четкой дуалистической картине изоляции людей духа в бездуховном мире и символических приемов конкретного воплощения этой картины обоих поэтов объединяет и целый ряд совершенно тождественных технических приемов. Перечислим их, а затем коротко коснемся каждого из них. Речь идет о систематическом применении переносов - *enjambements*, выделяющих начала и концы строк благодаря несовпадению ритмического и синтаксического членения текста, особой роли ударенных односложных слов (в особенности в началах строк), широком использовании тире (и дефисов) для дробления текста (и отдельных его частей - вплоть до морфем внутри слов) и других приемов фрагментаризации текста. Последняя как принцип осознавалась самим Норвидом, применявшим термин "*fragmentowanie*" по отношению к стихам².

Тот же принцип стрывочности или стрывистости отчетливо усматривается в стихах (и прозе) М.Цветаевой. Этот общий принцип позволяет объединить вместе рассматриваемые приемы построения текста, которые порознь встречаются и у других поэтов, но вместе характеризуют именно Норвида и Цветаеву (а также и многих авторов последующих поколений, испытавших их влияние и иногда как в случае Бродского, воспринявших воздействие обеих этих поэтических традиций — русской и польской).

Роль *enjambementa* у Норвида была изучена в связи с разными возможными способами их реализации при чтении уже Романом Якобсоном, следующим образом комментировавшим его строки:

" - Nabilj i zabij" - krzyki dwa...a więcej

Cóż?...niezachwiany cyrkiel i rutyna;

Te dwa wersy z Fulminanta Norwida zawierają silną przegnutnię, która stwarza przedział międzywyrazowy przed jednogłoskowym wyrazem kończącym frazę. Recytacja tych dwu wersów może być ściśle metryczna, z podkreśleniem pauzu między słowami *więcej* i *coż* oraz skasowaniem pauzu po zainku. Albo też, odwrotnie, wiersz może być oddany w sposób zbliżony do prozy, bez rozdzielania słów *więcej* - *coż*, z przekreśloną intonacją pauzalną na końcu pytania. Jednakże ani jeden, ani drugi sposób recytacji nie może ukryć zamierzonej sprzeczności między podziałem syntaktycznym i metrycznym w tych dwu wersach Norwida" 3.

Якобсон обращает внимание на выделенность в этих двух строках первого начального слова второй строки. Иначе говоря, *enjambement* у Норвида в подобных случаях, как и у Цветаевой (например, в той же "Поэме конца"⁴) способствует выделению односложных слов в начале строки. Тот же Якобсон, в своем цикле работ о поэзии грамматики и грамматике поэзии уделивший значительное внимание Норvidу, отметил для других стихов из "Vade-mecum" наличие систематически ударных односложных слов в началах смежных строк⁵.

Из существенных примеров в стихах, Якобсоном не отмеченных, обращу внимание хотя бы на "Porterian Szerena" (Kos? Patrz! Ten! Lecz и т.п.). К очень важным средствам дробления (фрагментаризации) текста, становящегося благодаря этому стривочным (фрагментарным), у Норвида, как и у Цветаевой, принадлежит введение тире (дефиса) и некоторых других приемов пунктуации (многоточий, повторяющихся вопросительных, как в "Syberie", или восклицательных знаков). Но в этом случае особенно наглядно можно показать чисто типологический характер совпадений. Как свидетельствует недавнее детальное исследование⁶, цветаевский эксперимент, как и сходные опыты Андрея Белого, датируются началом 20-х годов. У Норвида очевидна связь фрагментизации посредством переносов и тире - ср.:
*Którego rąka - dla swojej białości
 Alabastrowej - i wzięcia - i szuku -*
 ("Porterian Szerena")

Хотя приемы фрагментизации у Белого, Цветаевой и Норвида сходны, тем не менее в русской поэзии они вводятся через несколько десятилетий после их широкого использования Норвидом. Рассматриваемые поэты входят в широкую категорию (нео)романтиков, но для уточнения типологии технических приемов построения текстов у неоромантиков и романтиков потребуются, вероятно, детальные исследования. Уже сейчас можно высказать надежду на перспективность таких сравнений для типологической поэтики будущего.

Примечания

1. Богатырев П.Г., Якобсон Р.О. К проблеме размежевания фольклористики и литературоведения. - In: Jakobson R. Selected Writings. IV. Slavic Epic Studies. The Hague - Paris, 1966, p.16-18.
2. Norwid C. Vade-mecum. Wyd. i wstęp - J.W.Gomaliński. Warszawa, 1962: s.25; ср. Jakobson R. "Czulose" Cyp-

- riana Norwida. - In: Jakobson R. Selected Writings. III. Poetry of Grammar and Grammar of Poetry. The Hague - Paris - New York, 1981, p.508.
3. Jakobson R. Polish illustration to "Linguistics and Poetics". - In: Jakobson R. Selected Writings. III, p.52
4. Ибраџов Вяч.Вс. Метр и ритм в "Поэме конца" Цветаевой. - В кн.: Теория стиха. Л., 1968, с.181.
5. Jakobson R. "Przeszłość" Cypriana Norwida. - In: Jakobson R. Selected Writings. III, p.504-505.
6. Janacek G. The Look of Russian Literature. Avant-Garde Visual Experiments 1900-1930. Princeton University Press, 1984, p.51-53.

Автографы Циприана Норвида
(на материале рукописных фондов Украины,
Литвы и России)

Норвид — поэт трудной творческой судьбы, вокруг имени которого идут оживленные споры, вызывает к себе немалый интерес. Самобытные, пронизанные интеллектуально-философской доминантой искания автора оставили современников почти равнодушными, но с тем большим резонансом отозвались в художественном сознании нашего века — "века его полного ~~...~~"¹, оценившего его по достоинству и возведшего в ранг подлинных литературных гениев.

Посмертная известность, а затем и слава Норвида начали зарождаться в эпоху "Молодой Польши", т. е. времени господства весьма пестрых по своим программам и неоднозначных по эстетическим свершениям декадентских модернистских течений рубежа XIX—XX ст., типологически довольно близких постромантическим символистским художественным системам Франции и России. Из небытия норвидовское имя вернул Зенон Шлесмыцкий (Мириам)², известный искусствовед и издатель элитарного журнала "Химера". В первой трети XX в. "воскрешенный" поэт привлек внимание ученых³.

Однако настоящий ренессанс норвидовского наследия начался лишь в послевоенное время, когда ряд обстоятельных работ о нем появился не только в Польше⁴, но и в СССР⁵, Швейцарии⁶, Англии⁷, Канаде⁸, США⁹, Франции¹⁰. Тогда же объединенными усилиями были достигнуты заметные результаты поисковой работы, связанной с выявлением и обнаружением рассеянных по всему свету за время скитаний писателя его рукописей. Вся сложность, как и значимость, этой работы трудно переоценить. Дошедшее до нас творческое наследие Норвида — своего рода руины. В значительной степени — это обрывки, фрагменты, незаконченные вещи. Многое пропало,

многое исчезло, уничтоженное лядьми и временем"¹¹. Благодаря стараниям Ю.В.Гомулицкого, неутомимого редактора "Избранных сочинений"¹², "Собрания сочинений"¹³ и "Полного собрания сочинений"¹⁴ (название более чем условное) Норвида, рукописи поэта разыскивались во многих странах Европы и даже по ту сторону Атлантического океана, что содействовало постоянному пополнению упомянутых изданий.

Часть таких материалов обнаружилась и в нашей стране, стала достоянием читательской аудитории. Но ни описания их источниковедческой значимости, ни попытки систематизировать группы этих текстов так и не было сделано, не говоря уже о том, что до сих пор не исследованная специально, вынесенная в заглавие настоящей статьи проблема оказалась как бы растворенной в обширнейшем массиве норвидологических публикаций, а потому — даже не обозначенной. Вместе с тем ее рассмотрение позволяет приблизиться к решению триединой задачи: а) пролить свет на малоизвестные подробности польско-восточнославянских литературных связей XIX в., б) содействовать актуальному учёту и осмыслению вариантов норвидовских рукописных текстов, изучению истории их бытования, в) с большей определенностью наметить пути дальнейших поисков неизвестных до сих пор автографов писателя.

Как свидетельствует происхождение выявленных у нас текстов Норвида, все они сохранились в архивах его друзей и знакомых, будучи им в свое время адресованы или подарены. Поскольку "круг знакомств писателя поражает своей широтой"¹⁵, то не менее широкой оказалась и география их теперешнего местонахождения: Киев, Львов, Вильнюс, Москва.

Пять писем Норвида, его автобиографические заметки и одно стихотворение (всего 7 единиц хранения) находятся в фондах Отдела рукописей ЦНБ им. В.И.Вернадского АН Украины¹⁶. Их непосредственным адресатом был близкий парижский приятель Норвида Владислав Ходзькевич¹⁷. Впоследствии довольно большой личный архив Ходзькевича (содержит оригинальные автографы Крашевского, Ленартовича, Выспянского, Тургенева, Дебюсси, Наполеона III и др.) оказался у библиофила Ка-

зимежа Жолкевского, владельца имения Викторовка под Уманью. С норвидовскими материалами из этого собрания еще в начале века успел познакомиться З.Шесмыцкий, поэтому они включены уже в первые издания сочинений автора.

Упомянутые автографы относятся к 1857–1880 гг. Что касается писем, то они эпизодичны и малоинтересны по содержанию за исключением одного, датируемого Ю.В.Гомулицким 26 февраля 1875 г. Здесь Норвид, ссылаясь на статью о себе в "Энциклопедическом словаре XIX в." Лярусса (Париж, 1874), перепечатанную из словаря Брокгауза, пишет Ходзькевичу: "...я эмигрант не без политических оснований - узником государства я был еще в юношеские годы", "...я ни французский служащий, ни капиталист - живу трудом не очень доходным и поэтому время у меня на самом строгом учете" (ед.хр. I474, л. I2об., I3).

В составе данной группы норвидовских рукописных текстов привлекает внимание автограф небольшого стихотворения "La religion de mr le sénateur comte Victor Hugo"

(ед.хр. I473). Непосредственным поводом для его возникновения послужила публикация философской поэмы В.Гюго "Религия и религиозность" (Париж, 1880). Таким образом, перед нами любопытный образец характерной для художественной системы романтизма так называемой "поэзии поэзии", когда исходным импульсом некоего литературного замысла служит литература же. Используя весьма жизнеспособную жанровую форму "фрашки", представляющей собой нечто среднее между эпиграммой и поэтической шуткой-безделицей, Норвид не без едкости пародирует то, что казалось ему в Гюго избыточным - интеллектуальную перенасыщенность, эклектичность, заметное менторство. Данный подход интересен не только тем, что один профессионал критикует профессиональные издержки другого, но и столкновением романтических воззрений, признанным выразителем которых был Гюго, с уже постромантическим, оплодотворенным энергией критического отношения к экзальтации и крайностям уходящей литературной эпохи, более трезвым взглядом на мир и человека.

Используя откровенный пастиш карикатурного плана, Норвид начинает свое стихотворение-реплику с риторического вопроса: "Или это проснулся вулкан у Неаполя?...", затем пишет о громогласии небрежно роняющего многозначительные слова Гюго и благоговейно замерших печатных станках, готовых тут же тиражировать для нужд общественности любое его высказывание, даже если это тривиальнейшее "добрый день!"

Стихотворение можно было бы воспринять как незначительный шуточный поэтический набросок, однако оно сложнее, чем может показаться на первый взгляд, — здесь, как вообще в интеллектуальной лирике Норвида, имеются глубинные смысловые планы. Прежде всего, в подтексте звучит горечь поэта, чей голос по-настоящему так и не был услышан при жизни; эту горечь не мог не испытывать Норвид, подобно Гюго видящий в поэте прежде всего глашатая вечных истин, пророка-мессию. Впоследствии Норвида называли его же словами — поэтом "без венца и тоги". Помимо этого в основе выраженного здесь сложного противоречивого чувства лежит все же признание, что только такой — постоянной, действенной, обобщенной — и должна быть связь между писателем и внешне для него обществом. Сказанное подтверждается следующим. Как известно, Норвид провел свои последние годы вблизи Парижа в приюте Св.Казимира, где шестью годами раньше оборвалась жизнь Томаша Августу Олизаровского, талантливого польского писателя сходной трагической судьбы. Откликнувшись на эту смерть некрологом-эссе, Норвид размышляет о должном положении значительного писателя в своей стране и пишет с горечью: "Все годы изгнания Виктора Гюго его родина знала, как он устроился, живет, здоров ли и что сочиняет. Это благородно со стороны Франции. Она была ему матерью"¹⁸.

Норвид разослал стихотворение в нескольких отличающихся друг от друга вариантах помимо В.Ходзькевича еще Ю.Б.Залесскому и С.Духинской¹⁹. Впервые оно было опубликовано при посредничестве Ходзькевича в "Блюже" от 29 сентября 1880 г., затем вошло в издания произведений автора. Во время подготовки "Полного собрания сочинений" Норвида по просьбе

Ю.В.Гомулицкого М.Бажан, который живо интересовался польским поэтом, переводил его стихи и написал предисловие к вышедшему на Украине сборнику его лирики²⁰, содействовал отправке в Варшаву микрофильма норвидовских автографов из фонда ЦНБ АН Украины. Однако в источниковедческих примечаниях к данному стихотворению Гомулицкий высказывается о его оригинале гипотетически: "...автограф, вероятно, находится в собрании Библиотеки украинской Академии наук"²¹.

Еще одна группа рукописных текстов Норвида хранится в Отделе рукописей Львовской научной библиотеки им. В.Стефаника АН Украины. Они дошли до нас в составе архива семейства Павликовских, основанного в 30-е годы XIX в. видным деятелем польской культуры Гвальбертом Павликовским²² и унаследованного его внуком - Мечиславом²³.

Это самое большое собрание рукописей Норвида, хранящихся у нас²⁴. В него вошли 18 писем (записок) Норвида к Павликовскому, два драматургических отрывка - начало неоконченного оригинального произведения "Театр без театра" (л. 42-45) и предпринятый писателем перевод второй сцены первого акта "Гамлета" Шекспира (л. 47-51) с царственной надписью: "Переводил с оригинала в 1855 году, сколько здесь есть дарю г. Павликовскому. Норвид" (л. 51), а также ряд стихотворений - "Бунтари, или партия-переворота" (л. 42), "О да, все что есть..." (л. 3), "Обычай" (л. 38), "Разве это птица марает гнездо...?" (л. 2 об.), "К врагам - (песня)" (л. 40), "Дух Адама и скандал" (л. 34), "К Мечи-Славу" (л. 18), (л. 12) и две небольшие рецензии (л. 30, 32-32 об.).

У некоторых из перечисленных поэтических автографов Норвида интересная творческая судьба.

Так, произведение "Дух Адама и скандал" написано по свежим следам трагического события, о чем свидетельствует авторское примечание к нему: "Писал после возвращения с похорон Адама Мицкевича. 1856. В Париже" (л. 34). Непосредственным поводом к его возникновению послужила скандальная стычка, произошедшая во время отпевания Мицкевича в соборе

Святой Магдалены между эмигрантом Ф. Язвинским и генералом В. Замоиским. В сознании поэта эта стычка соотносится с известными последними словами умиравшего великого романтика — "любите друг друга" — и побудила к горестным размышлениям о нескончаемых раздорах в польском обществе. Впервые стихотворение было опубликовано лишь в 1907 г.²⁵ (Несколько отличающийся вариант стихотворения был послан поэтом Т. Лемартовичу 26 января 1856 г.)

Стихотворения "Бунтари, или партия-переворота" и "К врагам — (песня)" были вызваны к жизни взрывом польского январского восстания 1863 г., оставившего весьма приметный след в творчестве Норвида²⁶. Написанные по горячим следам, в феврале они уже были посланы поэтом Цавликковскому во Львов. В первом из них он протестует против утверждений официальных кругов России о том, что имеет место лишь бунт небольшой группы заговорщиков "партии переворота". Во втором — гневной обличительной инвективе — поэт напрямую обращается к русскому самодержавию, по словам Б. Ф. Стахеева, делая "различие между исполнителями царской воли, залившими Польшу кровью, и русскими ("все, кто люди"), способными откликнуться на свободолобивый призыв"²⁷. Оба стихотворения увидели свет летом 1863 г.²⁸

Автографы упомянутых произведений Норвида представляют значительный интерес и в плане текстологии. Во-первых, сложная, произвольная манера использования знаков препинания; написание отдельных слов (с целью выявления их этимологии, "внутренней формы", они разделяются поэтом на составные части или, наоборот, выступают в весьма необычных контаминациях), различные графические приемы (подчеркивание, разрядка, курсив, употребление исключительно прописных букв и т.п.) выделение значимых мест художественного целого, порождают трудности при типографском способе воспроизведения, требующие сверки буквально каждого знака, немислимой без прямого обращения к самому оригиналу текста²⁹. Во-вторых, издавая сочинения Норвида, Ю. В. Гомулицкий в основном опирался на копии хранящихся в нашей стране текстов,

что в отдельных случаях серьезно препятствовало их верному прочтению. Не ставя своей целью сколько-нибудь подробное текстологическое сопоставление текстов академического "Полного собрания сочинений" с оригиналами рукописей, отметим все же наличие наиболее заметных расхождений. Так, в упомянутом стихотворении "К врагу - (песня)" в книжном издании видоизменено написание заглавия - слово "песня" опущено во вторую строчку и имеет смысл жанрового уточнения, опущено указание на место возникновения стихотворения - Варшава (авторское примечание, сделанное карандашом) и проставленные поэтом инициалы.

Стихотворение "Разве это птица марает гнездо...?" содержит в оригинале надпись "XIX веку. 1856", размещение и графическая форма (прописные буквы) которого дают основания считать ее вариантом заглавия или эпитафией. Нельзя обойти вниманием и помету "аппендикс", предшествующую тексту стихотворения "Fiat i vivat" которое, возможно, мыслилось поэтом как дополнение к какому-то произведению, лирическому циклу, или предназначалось для включения в лирический сборник "Vade-mecum" - ведь из ста задуманных для него стихов 14 до сих пор не установлены, а 8 сохранилось лишь во фрагментах.

В виде отрывка дошла до нас пьеса "Театр без театра", так и ^{не} поставленная на польской сцене, в то время как после смерти поэта в ее постоянный репертуар вошли такие его драматургические вещи, как "Ванда", "Кракус", "Клеопатра и Цезарь", "Перстень великосветской дамы", "Тысяча вторая ночь".

Значительную историко-литературную и художественную ценность имеет лишь начатый Норвидом перевод трагедии У. Шекспира "Гамлет"³⁰ (у поэта была и попытка перевода шекспировского "Юлия Цезаря"). Великий английский драматург, не менее Данте популярный в кругах проромантически настроенных литераторов, привлекал внимание Норвида, который в своей художественной практике неоднократно обращался к его образам (ср. ниже о стихотворении "В Вероне"). Опыт Норвида был признан в Польше первой "художественно успеш-

ной попыткой перевода "Гамлета" с оригинала, если, конечно, не считать рифмованной перифразы знаменитого фрагмента (до 1788) Станислава Трембецкого: "Быть или не быть"³¹.

Среди материалов описываемого собрания автографов не меньший интерес представляют тщательно сохраненные М.Павликовским адресованные ему послания Норвида, где встречаются и торопливо набросанные карандашом на случайных обрывках бумаги записки, цель которых проинформировать Павликовского о своем местонахождении, планах, намерениях и т.д.; и довольно обстоятельные письма, затрагивающие вопросы как бытового, так и творческого порядка. Этот документальный материал служит достоверным комментарием отношений между Норвидом и Павликовским, проливает свет на любопытный и поучительный эпизод живого общения в условиях инациональной среды двух деятелей польской культуры, один из которых в свои зрелые годы все больше оттеснялся на периферию тогдашней литературной жизни, другой же, молодой, только вступал в нее. Для исследователей биографии Норвида (детальный "календарь" его жизненного пути был восстановлен Ю.В.Томулицким³², сейчас он уточняется и заново производится группой специалистов из Познанского университета им. А.Мицкевича) данная переписка является неоценимой.

Насколько можно судить по тону и характеру писем Норвида М.Павликовскому, между обоими писателями, несмотря на возрастной барьер и различия в материальном положении, сразу же установились дружественные отношения, позволившие им вскоре перейти на "ты". Без каких-либо проявлений патернализма Норвид добровольно взялся опекать младшего коллегу, делясь с ним информацией о парижских адресах, возможностях, наконец, о собственных шагах. Об этом свидетельствуют его записки типа: "...как обещался, держу свое слово..., на днях меня можно будет застать ежедневно с одиннадцати до первого часа - кроме чрезвычайных и особых случаев, на этот раз объяснения их можно будет получить у хозяйки"; "...один из последних сроков получения надлежащих мне денег 15-е с. [его] м. [есяца]"³³.

В письмах Норвида проявляется себя открытость его щедрой натуры, готовность прийти на помощь другому, поделиться своими познаниями. Примером может послужить письмо, предположительно датированное Ю.В.Гомулицким 15 октября 1855 г.³⁴, в то время как оно хранится вместе с конвертом, на почтовом штемпеле которого четко виднеется дата 5(20) сент ября 1857 г. "Поскольку опять занят работой почти в такой же мере, а время диктует мне не отвлекаться, поэтому только через три дня буду у Уважаемого и Милого Пана, чтобы с ним широко поговорить по поводу будущей переписки и связанных с нею вещей.

(...) Библиотека Ришелье. Зал эстампов - с девяти до четырех, ежедневно, кроме праздников.

Лучше всего поискать среди портретов, поскольку там одежда изображена правильнее всего. Кажется мне, что в нескольких томах *in folio, manière-noire* (в данном случае - разновидность техники гравюры - В.В.), где находятся подборки портретов и где имеются очень важные польские портреты, ты сможешь это найти.

Есть там и всевозможные костюмы всех народов и времен, которые в той же библиотеке можно отыскать, - однако названий тех работ не припомню.

Что касается траурных одеяний времен Зигмунтов, то единственное надо знать, что:

в эти времена одежда большого траура была той, в которую одевали тела, опускаемые в гроб, - эти же одеяния были монашеского покроя, и их образцы единственно на надгробиях, однако на надгробиях всего столетия, лишь бы были католические, найти можно. Меньший же траур сводился только к запрету ярких красок, вместо них употребляли черную" (л. 10 об.).

Внимание Норвида к цвету, к символике красок проявилось и в более позднем письме к М.Павликовскому от 12 мая 1859 г.³⁵, содержащем приветствие в связи с женитьбой на Гелене Дзедушицкой из знатного шляхетского рода, связанного, как и род Павликовских, со Львовом. Норvidу, который

пронес через годы неразделенную любовь к великосветской красавице Марии Калергис (Нессельроде) и навсегда остался одиноким, пишет его на розовой бумаге: "Выступая в одолженном розовом тоне прошу, чтобы принял от меня это искреннее слово.

Две вещи из Твоего любезного письма считаю необыкновенно ценными.

(...) Первая это та, для которой вот занял розовую бумагу. На нее не отвечу тебе словами, но весьма сердечным благословением, а слово это не старческое на моих устах, хотя и пропутешествовал почти через весь мир (имеется в виду недавняя поездка в Америку. - В.В.). (...) Дальше - обретешь многое! - войдешь в сферу и фазу исполнений, дополнений... Войдешь в тот весьма уважаемый эгоизм (супружество), который является окончательной, полной и пластически завершенной формой жертвенности. (...).

Настолько для выражения соучастия и благодарности моей Тебе (за извещение меня о Твоем будущем) меня хватает.

Более не могу - и расхворался, и задетый болезненным ударом (подразумевается смерть 23 февраля 1859 г. друга и литературного опекуна Норвида - Зыгмунта Красинского. - В.В.), и перегруженный заботами (...).

Вторая вещь, о которой следовало бы Тебе написать, это, как хорошо и справедливо отмечаешь: публицистика наших газет есть зряшная и почти плагатая никчемность. Ты хочешь, чтобы я дал воспоминания о Зыгмунте (Красинском. - В.В.)! ... где? кому? - пальцем тронуть любую газету не стоит (...).

(...) Болен и озабочен, и как всегда очень одинок" (л. 19-21).

"Розовый тон" письма, действительно, был "одолжен" и не только в прямом, но и, что более существенно, - в переносном смысле, ибо его автор не имел ни малейших оснований воспринимать реальность именно в этом спектре цветовой гаммы: невзгоды, болезни, призрак нищеты, неопределенность положения, бесперспективность будущего, душевная усталость -

все это окрашивало личную ситуацию поэта в мрачно серые, а часто — густо-черные тона. Не случайно даже в этом празднично-поздравительном письме он не в силах удержаться от сетований на судьбу.

Несколько автографов Норвида хранятся в фондах ЦНБ АН Литвы.

Это тексты стихотворений "В Бероне" и "Что? ей сказать..."³⁶, а также недавно обнаруженного исследователями юношеского произведения "Прощание" (1842)³⁷, написанного в духе байроновских "Стансов" во время отъезда поэта за границу, откуда на родину он уже так и не вернулся.

Велика художественная (не говоря уже о текстологической) ценность данных литературных памятников: написанное в Италии в конце 40-х гг. стихотворение "В Бероне", которое бытовало при жизни автора и под заглавием "Над могилой Джульетты Капулетти в Бероне"³⁸, представляет собой "наиболее известное и популярное произведение Норвида"³⁹.

Оригинал "Прощания" найден М.Инглотом среди бумаг архива издававшегося в Вильнюсе (1841—1851) Крашевским журнала "Атенеум", описание рукописи приведено Е.Войтыло⁴⁰.

Библиотека Вильнюса располагает также автографами писем Норвида к Зофье Венгерской (I письмо)⁴¹ и Яну Шванскому (4 письма)⁴², открытых для польского читателя Ст.Цивинским.

В насыщенной событиями, динамичной жизни Норвида был период 1849—1852 гг., когда через секретаря мицкевичевской "Трибуны народов" Э.Хоецкого он, бывая на приемах у семейства Гервегов, сблизился с парижскими кругами международной революционной эмиграции, в том числе — с А.И.Герценом, П.Я.Лавровым, предположительно и с М.А.Бакуниным. Имеются косвенные данные о его знакомстве с И.С.Тургеневым. Однако история взаимоотношений с этими людьми — не только один из наиболее интригующих эпизодов жизненного пути Норвида, но и настоящее "белое пятно", поскольку фактографически она подтверждена лишь несколькими письмами к двум из них, в то время как их ответы (равно как и другие документы, отражаю-

шие эти связи) выявить пока не удалось.

Письмо Норвида А.И.Герцену было отправлено из Нью-Йорка в Лондон осенью 1853 г. Стесненный трудными обстоятельствами польский литератор обращается в нем к русскому мыслителю и революционеру с просьбой о материальном вспомоществовании, необходимом для возвращения в Европу: "Я не считаю себя деятелем, но жизненный круговорот заставил меня принять участие в тяжелой борьбе за свободу, поставив меня, если так можно выразиться, в ряды приемных детей истинных борцов за свободу (...). Я уже не рассчитываю на помощь Европы, ибо письма просматриваются представителями тайной полиции. Я не могу также рассчитывать на свое творчество, которое с трудом дает мне возможность сводить концы с концами. У меня также нет друзей среди богатых и влиятельных с того момента, как я добровольно разделил судьбу побежденных (имеются в виду З.Красинский и А.Цешковский, неодобрительно отнесшиеся к его "полевику" - В.В.); я не могу ... найти общий язык с людьми, отождествляющими всякую пропаганду с деятельностью.

Вот и зародилась у меня мысль обратиться к вам, русскому, находящемуся в лучшем положении, за помощью, если бы это было возможно, перебраться отсюда в Англию, где я смог бы расправить крылья. Вы обладаете более широкими, чем я, связями, ведь я до некоторой степени ваш единомышленник - впрочем, я прошу лишь о том, чтобы вы не забыли этого крика души искреннего, верного друга свободы и поляка"⁴³.

В письме недвусмысленно обрисованы и общественная позиция автора, которого "жизненный круговорот" привел в ряды борцов (подразумевается, что формы и способы борьбы могли быть разными - поэт-мыслитель шел своими тропами, но цель - свобода, широко понимаемая, была единой), но и почти критическая жизненная ситуация польского поэта.

Остается надеяться, что ответ Герцена рано или поздно отыщется, и история взаимоотношений этих людей предстанет не во фрагментарном виде короткого эпизода, а в полной сво-

ей документированности, которая, возможно, откроет какие-то новые штрихи в их биографиях.

Аналогичная неясность царит и вокруг переписки Норвида с П.Л.Лавровым⁴⁴, выявленной историком Е.К.Жигуновым в московском Центральном государственном архиве Октябрьской революции⁴⁵, а впоследствии приведенной и описанной Е.В.Борейшей⁴⁶.

Сохранившиеся четыре письма Норвида к Лаврову, датированные 70-ми – началом 80-х гг., свидетельствуют, что эти люди довольно близко знали друг друга и уж во всяком случае долго поддерживали взаимную связь.

В плане дальнейших поисков рукописных материалов Норвида перспективными видятся два направления.

Первое из них подсказано происхождением уже выявленных источников – это разыскания, связанные с кругом тех лиц, которые так или иначе вступали в контакт с польским литератором и в то же время в силу своего происхождения, родственных связей или служебных обязанностей имели отношение к восточнославянскому региону, где и могли осесть их бумаги. В этом списке оказываются М.Калергис (Нессельроде), С.Гошинский, Ю.Б.Залесский, Т.Ленартович, Любомирские, Потоцкие, Ю.И.Крашевский, С.Галензовский, Ю.Орловский, В.Ходзькевич, М.Павликовский, М.Дзеконская, Г.Морачевский, Г.Дзедушицкая, а также А.И.Герцен, П.Л.Лавров, И.С.Тургенев, М.А.Бакунин и ряд других имен. Приведенный выше материал вселяет уверенность, что работа в данном направлении может принести определенные плоды, поскольку оно далеко не исчерпано и тут могут быть любые неожиданности.

Второе направление поисков может ориентироваться на государственно-политические структуры, т.е. учреждения, департаменты, службы, по роду своей деятельности проявившие интерес к Норvidу, что отражено в их делопроизводстве. Это направление представляется не менее многообещающим, поскольку соответствующие работы только начаты. Так, например, в 1846 г. русские власти арестовали Норвида за передачу паспорта другому лицу, впоследствии оказавшемуся дезертиром.

Разумеется, арест и почти месячное пребывание поэта в берлинской тюрьме сопровождались появлением разного рода документов и деловых бумаг, среди которых наверняка имеются постановление об аресте, протокол его устных или письменных показаний, само судебное дело и пр. Пока что единственным выявленным и введенным в научный оборот документом является копия депеши русского посла в Париже П. Киселева секретарю посольства в Берлине Ф. Фонтону о факте незаконной передачи паспорта, использованная в работе З. Мушинской (Троянович)⁴⁷. Думается, что тщательные разыскания в архиве историко-дипломатического управления МИД России позволят обнаружить новые источники и тем самым дадут возможность детализировать один из самых неясных этапов жизненного пути писателя. Эта работа уже начата.

Творческое наследие Норвида и все с ним связанное собирается на протяжении целого столетия, однако еще рано говорить о какой-либо полноте. Пока существует надежда — делятся поиски. Реальность последних в свою очередь является залогом того, что рано или поздно будут найдены новые фрагменты норвидовского наследия.

Примечания

1. Piechal M. Wiek Norwida. // *Przeźja*, 1971, n 1, s. 69.
2. Przemyski Z. Z notat i dokumentów o C. Norwidzie. // *Chimera*, 1904, n VII, s. 419-453.
3. Kreschowiecki A. O Cyprianie Norwidzie: Próba charakterystyki: Przyczynki do obrazu życia i prace poety na podstawie źródeł rękopiśmiennych. T. I-2. Lwów, 1909; Jełłenta C. Cyprian Norwid: Szkice syntezy. Stanisławów - Warszawa /druk Kraków/, 1909; Brzozowski S. Legenda młodej Polski: Studia o strukturze duszy kulturalnej. Lwów, 1910; Beretyński K. Filozofia Cypriana Norwida. Warszawa, 1911; Fik I. Uwagi nad językiem Cypriana Norwida. Kraków, 1930; Szmydtowa Z.

- O misteriach Cypriana Norwida. Warszawa, 1932; Kołaczkowski S. Ironia Norwida / Dwa studia: Fredro - Norwid. Warszawa, 1932; Latawiec Cz. Cyprian Kamil Norwid i jego czasy. Poznań, 1938.
4. Malewska H. Śniwo na sierpnie: Powieść o Norwidzie . Poznań, 1947; Sławińska I. O komediach Norwida. Lublin, 1953; Borew W. O Norwidzie: Rozprawy i notatki. Warszawa, 1960; Jastrun M. Gwiazdzisty diament. Warszawa, 1971; Łapiński Z. Norwid. Kraków, 1971; Piechal M. Mit Pigmaliона: Rzecz o Norwidzie. Warszawa, 1974; Trznadel J. Czytanie Norwida: Próby. Warszawa, 1978; Kasperski E. Świat wartości Norwida. Warszawa, 1981; Merdas A. Żuk przysmierza: Biblia w poezji Norwida. Lublin, 1983; Świątek K. Norwidowski teatr świata. Łódź, 1983; Sawicki S. Norwidowa walka z formą. Warszawa, 1986; Trejane-wiczowa Z. Cypriana Norwida mesjanizm sztuki: czyli o poszukiwaniu wszech-doskonałości. Poznań, 1987; Inglet M. Wyobrażenia poetycka Norwida. Warszawa, 1988; Zubieński T. Norwid wraca do Paryża. Kraków, 1989.

5. Лидатов А.В. Лирика Камилль Норвид: (1821-1883) // История польской литературы. М., 1968. Т. I, с. 418-449; Поляков М. Лирика Норвида // Поляков М. Цена пророчества и бунта: О поэзии XIX века: Проблемы поэтики и истории. М., 1971, с. 528-555; Бахан М. Поет високих сягань глибоких суперечностей: До 150-р чия в д дня народження Ципр яна Норв да // Воесв т, 1971, № 9, с. 79-82; Кочур Г. Норв д // Жовтень, 1971, № 12, с. 125-131; Прокофьева Д.С. История одного эпитафия // Прокофьева Д.С. "Струн вещей пламенные звуки..." М., 1990, с. 56-61.
6. Dybowski J. T. Cyprian Kamil Norwid als christlicher Kulturphilosoph der polnischen Romantik. Bern, 1943.

7. Norwid żywy / Asiegi zbiorewa. Londyn, 1962; Lisiecka A. Norwid - poeta historii. Londyn, 1973.
 8. Domaradzki T. F. En marge de l'esthétique de Cyprien Norwid // Etudes Slaves et Est-Européennes. 1973, n 18, p. 3-31; Domaradzki T. F. Le symbolisme et l'universalisme de Cyprien Kamil Norwid: L'homme, le langage et l'art. Québec, 1974.
 9. Gómezi G. Cyprien Norwid. New York, 1974.
 10. Marek E. Cyprien Kamil Norwid: Życie i twórczość. Lille, 1980.
- II. Липатов А.В. Указ. соч., с. 426.
 12. Norwid C. Dzieła zebrane. Warszawa, 1966. T. 1-2.
 13. Norwid C. Pisma wybrane. Warszawa, 1968, T. 1-VI.
 14. Norwid C. Pisma wszystkie. Warszawa, 1973-1976. T. I-XI.
 15. Malewska H. Op. cit., s. 97.
 16. ЦНБ АН Украины. Отдел рукописей. Ф. XXIV, ед.хр. I468-1472 и два приложения к ним (стихотворная пародия на В.Гюго, л. II и краткие биографические сведения о себе, л. I2-I3 об.).
 17. В.Ходзькевич (1820-1896) - польский ученый ориенталист, писатель, переводчик, общественный деятель. Родился на Украине. С 1851 г. постоянно проживал в Париже, где был ассессором Польской публичной библиотеки и был близко знаком с такими видными представителями эмиграционных кругов, как А.Мицкевич, С.Гощинский, Ю.Б.Залесский, Ц.К.Норвид, Ю.Корсак и др.
 18. Norwid C. Dwie aureole // Pisma wybrane. T. IV, s. 342.
 19. Norwid C. Dzieła zebrane. T. II, s. 965.
 20. Бажан М. Злигодні, гідність і велич поета // Норвид Ц. Поезія. Київ, 1971, с. 5-22.
 21. Norwid C. Pisma wszystkie. T. II, s. 407.
 22. Katalog rękopisów Biblioteki im. Gwralberta Pawlikowskiego / oprac. M. Gebarewicz // Nadb. z Rzesznika Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. - 1938. T. III.
 23. М.Павликовский (1834-1903), литератор, журналист, кол-лекционер. Его знакомство с Норвидом началось в 1855 г., когда он прибыл в Париж с целью установления новых

- творческих контактов и поисков экспонатов для фамильного собрания. Павльковский общался с И. Мелевелем, К. Уейским, А. Асныком, З. Милковским (Эжем) и др. У Норвида он приобрел несколько авторских рисунков и гравюр; тот посвятил ему стихотворение "К Мечи-Славу", а в 1875 г. проектировал с ним создание интернационального благотворительного "Общества почитания человека".
24. ЛНБ АН Украины. Отдел рукописей, ф. 76, оп. 2, ед. хр. 571. (Все входящие сюда норвидовские материалы хранятся под единым номером; сотрудниками библиотеки старая нумерация листов недавно была пересмотрена и обновлена).
 25. Pamiętnik Literacki. - 1907, z. VI, s. 105.
 26. См. Stefanowska Z. Norwida spór o powstaniu // Dziedzictwo literackie powstania styczniowego. Warszawa, 1964, s. 68-89.
 27. Стахеев Б.Ф. Комментарии // Норвид Ц. Стихотворения. М., 1972, с. 159.
 28. Dziennik Literacki. - 1863. - 13 lipca. Об отношении Норвида к России см. Toruń W. Norwid a Rosja: /Na marginesie lektury rapsodu "Fulminant"/ // Znak, 1986, n 10, s. 53-67; Jawor A. Rosja w liryce Cypriana Kamila Norwida // Przegląd Ruchowystyczny, 1988, z. 1, s. 105-113.
 29. Большую работу в этом направлении ведет недавно созданный при Варшавском университете центр подготовки "Словаря Норвида". См.: Studia nad językiem Cypriana Norwida. Warszawa, 1990.
 30. Об истории рецепции "Гамлета" в Польше и вкладе Норвида см.: Trznadel J. Polski Hamlet. Warszawa, 1989, s. 75-96.
 31. Piechal M. M. * Pigmaliona..., s. 106.
 32. Gwulicki J. W. Wprowadzenie do biografii Norwida. Warszawa, 1965.
 33. ЛНБ АН Украины. Отдел рукописей. Ф. 76, оп. 2, ед. хр. 571, л. 3. Далее нумерация листов указана в тексте.
 34. Norwid C. Pisma wybrane. Wyd. 3, zmienione. Warszawa, 1968. T. V. Listy, s. 307.

35. Впервые опубликовано: *Литва*. 1908-1909, т. 1, к. 14.
36. ЦНБ АН Литвы. Отдел рукописей. Ф. 1847, ед.хр. 1947, л. 2-206. Рус. пер. стихотворения "В Вероне" Д.Самойлова см. в кн.: Норвид Ц. Стихотворения, с. 80.
37. Там же, Ф. 9, ед.хр. 1417, л. 39-40.
38. Впервые опубликовано: *Reklesie / Zbióranka literacka na korzyść sierot. Poznań, [1855]*, s. 78.
39. *Cypriana Norwida kształt prawdy i miłości: Analizy i interpretacje / Praca zb. pod red. S. Makowskiego. Warszawa, 1984*, s. 23.
40. *Wojtyła E. Odnaleziony rękopis "Potęgniania" Cypriana Norwida // Studia Norwidiana. 1987-1988, n 5-6, s. 161-174.*
41. ЦНБ АН Литвы. Отдел рукописей. Ф. 17, ед.хр. 387, л. 55. З.Венгерская (1822-1869), журналистка. Содержала в Париже литературный салон. Близкая приятельница Норвида. См.: *Listy Zofii Węgierskiej do Cypriana Norwida. Oprac. I. Kleszczowa // Pamiętnik Literacki, 1976, т. 3, к. 189-207.*
42. ЦНБ АН Литвы. Отдел рукописей. Ф. 8, ед.хр. 191, л.45-61 об. Ян Шванский (? - 1909), польский библиофил, родившийся в Литве.
43. Впервые опубликовано: *Norwid C. Pisma do dziś odzyskane. Warszawa, 1937. Т 8. Cz. 1, s. 149-153.*

Цит. по:

- Сливовский Р. Герцен глазами поляков // *Проблемы изучения Герцена. М., 1963, с. 371.* Автор приводит текст письма в своем переложении.
44. П.Л.Лавров (1823-1900) - профессиональный революционер, теоретик русского революционного народничества, философ, публицист, редактор журнала и газеты "Вперед". В 1877 г. переехал из Лондона в Париж, где организовал (1878) русско-польский революционный кружок. Был связан с варшавским социалистическим подпольем.
 45. ЦГАОР, ф. 1762, оп. 4, ед.хр. 334.
 46. *Borejsza J. W. Cyprian Karol Norwid i "Generał Dynamit" // Polityka, 1968 26 czerwca; Borejsza J. W. Cyprian Ka-*

- mil Norwid i Piotr Lawrowicz Lawrow. // Slavia Orientalis, 1969, n 1, s. 2-23.
47. Rorejsza J. W. Cyprian Kamil Norwid..., s. 15.
48. Ibid., s. 22.

Станислав Пшибышевский и русская
модернистская проза

Слава Пшибышевского как метеор пронеслась по небосклону европейской литературы, зажглась яркой звездой и вскоре погасла. Однако его творчество оставило свой след в литературе и само по себе и как инспирация, творческий импульс для многих его современников.

"Вождь и родоначальник польского модернизма", по словам автора одного из русских журналов¹, был необычайно популярен в России на рубеже XIX и XX в. Правда, вокруг творчества и теоретической программы Пшибышевского в русской литературной печати разгорелись тогда жаркие дискуссии. С одной стороны, восторженные отзывы, признание гениальности, почти поклонение, желание подражать, многочисленные переводы и постановки на сцене, с другой – осуждающие, резко отрицательные оценки, даже возмущение огромной популярностью писателя². Среди последних, т.е. критикующих и не согласных, – Л.Толстой, В.Короленко, М.Горький, А.Луначарский, В.Боровский, Г.Плеханов и др.

Вместе с тем творчество Пшибышевского – и его драмы, и его проза, и его программа – оказали большое влияние на русскую модернистскую литературу. Это влияние Пшибышевского, отмеченное и в других славянских странах, можно объяснить тем, что именно он наиболее чутко уловил определенные настроения большей части европейского общества своего времени, что в его творчестве наиболее ярко проявились противоречия и искания философско-эстетической мысли той поры, что свою программу он изложил достаточно четко и в доступной широким кругам форме.

"Пусть Пшибышевский художественно бледнее Ибсена, Гауптмана, Метерлинка, служившему ему всегда образцом, – писал автор одного из русских журналов, – пусть он вульгарнее

Нище и бесконечно меньше Достоевского, глубины которого его манили, — он полнее и доступнее отражал настроения своего века, а поэтому Пшибышевский был большим "властителем дум" своей эпохи, чем другие значительно более крупные писатели его времени"³.

Русские и польские критики пытались как-то объяснить этот огромный успех Пшибышевского в России. Павел Эттингер считает, что причина состояла не только в оригинальности таланта писателя. Его источник в том, что для кругов русской интеллигенции, которые ощущали потребность обновления литературных форм и горячо сочувствовали представителям нового направления, "романы Пшибышевского представляли наиболее зрелое и прекрасное воплощение лозунгов модернизма". Романы типа "Ноло varіона" были открытием для русского читателя, — считает П. Эттингер. — "Это было свежее веяние Европы"⁴.

Возраставшая известность Пшибышевского в России во многом была результатом все более широкого распространения здесь модернистской литературы. В. Львов-Рогачевский отмечает в 1907 г. огромную популярность у русской читающей публики произведений М. Метерлинка, Г. Д'Аннунцио, Т. Роденбаха, Л. Андреева, Пшибышевского. "Наша публика, — пишет он, — которая еще несколько лет тому назад не хотела знать произведений "декадентов" и с гомерическим хохотом на все лады повторяла знаменитую фразу: "О, закрой свои бледные ноги"... теперь захлебывается от восторга и на все лады повторяет: нет бога; кроме "большого искусства", и нет пророков, кроме Пшибышевского, Аннунцио и других"⁵.

Большую притягательную силу современники Пшибышевского — и в Польше и в России — видели в его концепции "новой религии", как бы вопреки общественным представлениям пропагандирующей зло. Как писал в 1907 г. известный литературовед Петр Коган, "огромное влияние Пшибышевского на умы объясняется именно тем, что в эпоху нравственного разложения общества, его бессилия в борьбе со злом, он создал новую религию, которая освящала зло, освобождала человеческую

совесть от всяких цепей... Создав новую религию, Пшибышевский создает и новую философию истории, в основе которой лежит то же поклонение злу"⁶.

Русские критики того времени оценили Пшибышевского за тонкое проникновение в психологию человека в его прозе, за новаторство его драматургии. "Страстным исследователем души" называет его В. Львов-Рогачевский⁷. Ярославская газета "Северный край" писала о созданных им в романе "Homo *sapiens*" "трепещущих жизнью психологических картинах"⁸.

Первое упоминание о Пшибышевском в России относится к 1894 г., первые переводы - к 1898 г. В 1901 г. появился перевод его романа "Homo *sapiens*" в журнале "Вестник всемирной истории", через год этот роман вышел отдельной книгой в издательстве "Скорпион". Всего же он имел у нас 10 изданий и был самым известным в России произведением польского писателя. В 1905-1911 гг. выходит собрание его сочинений в десяти томах, в 1905-1906 гг. издательство "Скорпион" публикует четырехтомное собрание сочинений Пшибышевского. Всего же библиография переводов Пшибышевского в России составляет 151 название (включая и переиздания).

Интерес к творчеству Пшибышевского проявили прежде всего журналы русских символистов, особенно "Весы" и "Золотое руно". Многие в его творчестве оказались созвучны их программе и художественной практике. "Весы" безоговорочно высказались за "новое искусство". В программном введении к своему первому номеру редакция писала, что журнал будет уделять внимание "тому замечательному движению, которое под именем "декаденства", "символизма", "нового искусства" проникло во все области человеческой деятельности... "Весы" убеждены, что именно в "новом искусстве" сосредоточены все лучшие силы духовной жизни земли"⁹.

Уже в этом первом своем номере "Весы" дают подборку высказываний прессы о романе Пшибышевского "Homo *sapiens*", в которых это произведение польского писателя очень высоко оценивается.

Столь же апологетически, как в "Весах", оценивали творчество Пшибышевского авторы вступительных статей к отдельным томам его полного собрания сочинений, в частности Владимир Высоцкий, переводчик многих произведений польского писателя и Зыгмунт Битковский¹⁰.

Восторженно пишет о Пшибышевском Сергей Давыдов, в своей монографии о его творчестве под названием "Жизнь одинокой души" (М., 1911).

Евгений Аничков в своей книге "Литературные образы и мнения" (1903), признавая, что герой романа "Homo sapiens" поэтическое отражение нищезанятия, защищает его от всех нападков.

В выступлениях некоторой части русских представителей "нового искусства" содержались и полемические по отношению к Пшибышевскому ноты. В этом случае мы имеем дело с так называемой декадентской самокритикой. К. Бальмонт в своей статье "Тип Дон Жуана в литературе" одновременно и любит героя романа "Homo sapiens" Фальком и называет его "утонченным зверем"¹¹. Весьма примечательный пример "декадентской самокритики" — статья Андрея Белого о Пшибышевском, названная им "Пророк безличия". А. Белого смущает не столько новая манера повествования Пшибышевского сама по себе ("кинематографические скачки"), сколько то, что поток бессознательного у Пшибышевского всегда однообразен: это поток любви, поток стихийной жизни¹².

Необычайная популярность Пшибышевского в России, притягательность его идей, оригинальная и новаторская во многом манера его повествования, в частности в его прозаических произведениях (известность его драм и их постановка на русской сцене — это особая, самостоятельная тема исследования) привлекли к нему творческое внимание многих русских художников слова модернистской ориентации. Есть все основания говорить об определенном воздействии его творчества на произведения некоторых русских прозаиков.

Влияние Пшибышевского сказалось в новеллах Валерия Брюсова начала 1900 гг. Брюсов, видимо, хорошо знал произ-

ведения и высказывания Пшибышевского. Так, в своем "диалоге о футуризме" (1914) он вкладывает слова из его статьи

"Pro domo mea" в уста одного из своих собеседников: символист (футурист): "Что касается эротики, то я возражу Вам словами Пшибышевского: "Мы ничего не можем изменить в этом факте, что в наше время душа проявляется только в отношении полов друг к другу: пусть делают за это упреки душе, а не нам"¹³.

В своем предисловии к сборнику рассказов и драматических сцен "Земная ось" (1907) Брюсов признается, что в его поисках самостоятельной стилиевой манеры обнаруживаются чужие влияния. При этом наряду с именами Э.По и А.Франса им называется имя С.Пшибышевского. "Я сознаю ... что в "Сестрах" явно повторена манера Ст.Пшибышевского, — пишет Брюсов"¹⁴.

В рассказе "Сестры: из судебных загадок" в духе Пшибышевского, в его стилистическом ключе рассказывается история любви трех сестер к мужу одной из них. "Николай, — читаем в рассказе Брюсова, — думал постоянно о том, что вот уже два года составляло всю жизнь и наполняло всю его душу: об этих трех женщинах, с которыми он был связан страшными узами блаженства и мучительства... Он крутился с этими женщинами в оьянительной пляске... Темп дьявольского вальса все учащается"¹⁵.

Кончается рассказ тем, что одна из героинь убила своих двух сестер за то, что их любил Николай. "Ты хотел бы, — говорит она ему, — чтобы женщины всего мира принадлежали тебе, я готова была бы опустошить весь мир, чтобы мы остались с тобой двое... Нам осталось жить лишь несколько часов, и в эти часы мы будем только вдвоем"¹⁶. "Здесь было вино. Они пили его. Они дышали запахом крови, вина и страсти"¹⁷. Оба покончили с собой. Четыре трупа — юридическая загадка, тайна для суда, которому так и не удалось ее разгадать. Словом, название рассказа вполне могло бы быть взято у Пшибышевского — "Пляска любви и смерти".

Во второй книге рассказов и драматических сцен "Ночи

и дни" (1913), где стилистика меняется, где в целом у Брюсова больше художественной самостоятельности, можно, однако, обнаружить продолжающееся влияние Пшибышевского, уже более опосредованное, заметное не в стилистике, а в элементах общего замысла. Так, героиня рассказа "Последние страницы из дневника женщины" — это, можно сказать, "Фальк в юбке", своего рода жрица свободной любви. Уже через несколько дней после смерти мужа, которого, кстати, убил один из ее любовников, она спокойно отправляется к другому любовнику, а потом изменяет тому и другому со случайно встретившимся ей на улице незнакомым мужчиной. Юный Володя, в котором Наталья любит исключительно любовь к ней, кончает свою жизнь самоубийством.

Если говорить о влиянии на русских прозаиков рассказов Пшибышевского, то следует, кроме Брюсова, назвать также Андрея Белого. При всем его, казалось бы критическом отношении к Пшибышевскому как "пророку безличия", как называлась его статья о польском писателе (у Пшибышевского культ пола, а пол безличен, писал он там), А. Белый не избежал влияния стиля Пшибышевского в своей книге "Кубок метелей. Четвертая симфония" (1908). Манера повествования здесь совершенно та же, что, например, в рассказе Пшибышевского "В час чуда". Та же экспрессивность стиля, в других случаях импрессионистичность пейзажных зарисовок, расплывчатость и незавершенность фабулы и т.д. Правда, в этой близости можно видеть и результат типологического сходства стиля модернистской прозы вообще, но, как представляется, здесь вырисовывается и зависимость от Пшибышевского.

Можно здесь согласиться с польским исследователем Я. Зелиньским, автором пока единственной работы в польском и советском литературоведении о влиянии творчества Пшибышевского на прозу русских модернистов¹⁸, который говорит о зависимости А. Белого в этой его книге от польского писателя. Это воздействие Я. Зелиньский видит в частности в описании первого разговора героев в главе "Кубка метелей" под названием "Воздушный набег", а в некрофильского харак-

тера сцене главы "Верхом на месяце" польский автор находит переключку с "Заупокойной мессой" Пшибышевского.

Проза Пшибышевского и русский рассказ начала XX в. — это возможная тема самостоятельного исследования. Ее разработка, можно сказать, еще только начинается. Пока еще никто не писал о некоторой переключке с польским писателем рассказов С.И. Гусева-Оренбургского, известного в свое время у нас прозаика, в целом реалиста, но испытавшего после 1905 г. влияние модернистских направлений. Об этой переключке можно говорить с достаточной определенностью, поскольку третий том своих рассказов в 4 томах (1903-1913) русский писатель посвятил Станиславу Пшибышевскому.

Для многих русских писателей модернистской ориентации своеобразным творческим импульсом явился популярный в России роман "Homo sapiens". К приведенным выше положительным отзывам о романе можно добавить оценку газеты "Новости дня": "Роман написан с большим художественным мастерством и талантом, книга искрится и сверкает блесками самого утонченного остроумия и изобилует массой ослепительных парадоксов"¹⁹.

Особенно много общего с этим произведением польского писателя в романе М. Арцыбашева "Санин" (1907): У заглавного героя этого романа — тот же философский принцип, что и у Эрика Фалька Пшибышевского — это крайний индивидуализм, утверждение собственной свободы действий, не ограниченной никакими социальными или нравственными обязанностями.

Можно было бы сопоставить многие высказывания главных героев польского и русского писателей и поразиться сходством их мыслей, их отношения к жизни, людям, женщине, философии Ницше и т.д.

Долгие годы многие — и русские, и польские критики — в высшей степени отрицательно отзывались о Фальке и Санине, не очень отделяя их от авторов, создавших эти образы, и не всегда учитывая, что отношение писателей к этим своим героям двойственно. Критически, как представляется, относясь к главным героям своих произведений, Пшибышевский, и Арцы-

башев одновременно показывают, их привлекательные черты и даже, можно сказать, как бы любят ими.

В этой связи необходимо вспомнить и родословную этих героев. М. Горький в статье "Разрушение личности" (1909) возводит Фалька и Санина к героям западноевропейской и русской литературы, получившим историко-литературное определение "лишнего человека", начиная с "Детей века" Альфреда де Мюссе, Онегина и Печорина, через Грелу Бурже. Другое дело, что Горький пишет об эволюции этого литературного типа, его как бы постепенном вырождении, завершением которого для него являются Фальк и Санин.

Представляется, что в героях романов "Номо вариенз" и "Санин" можно видеть не только типологического характера сходство, но и некоторую зависимость Арцыбашева от Пшибышевского, особенно в развитии ряда мотивов и приемов. Так, Ян Зелинский считает, что общим в обрисовке героев является внимание к жесту как средству, сигналу, помогающему сказать о том, что невозможно выразить словом. На этот прием польского писателя обратил внимание еще А. Белый в уже упоминавшейся статье о нем. Она начинается следующими словами: "Фальк вскочил окончательно взбешенный. Что там такое?". Такова первая фраза первого по значимости романа Пшибышевского. Одна фраза - и в ней водораздел двух стихий, отделяющий творчество великих писателей середины XIX столетия от писателей конца века; одна фраза - а мы уже чувствуем, что-то произошло"²⁰ (т.е. нет длинных описаний, постепенной, как бы издалека, подготовки читателя к появлению героя и т.д.).

А. Белый обратил внимание и на другие особенности романа Пшибышевского, на еще один жест, часто встречающийся в "Номо вариенз": писатель, говорит он, заставляет героя "усмехаться через каждые три минуты"²¹. Действительно, Фальк проходит через весь роман с возгласом "ха-ха-ха", иногда, правда, напоминающим истерический смех. Так же, или почти так же улыбается, иронически улыбается на протяжении всего романа Арцыбашева Санин. Вот этот-то мотив

Я.Зелинский и возводит к Пшибышевскому, вспоминая при этом не только Фалька, но и других героев Пшибышевского, в частности вечно смеющегося Гордона из его романа "Дети сатаны", а из русских писателей, кроме героя Арцыбашева, называя еще и Передонова с его зловещим, бессмысленным хохотом из романа Ф.Сологуба "Мелкий бес".

Героев, похожих на Эрика Фалька Пшибышевского, можно обнаружить и у других русских писателей того времени, например, у Леонида Андреева. В Львов-Рогачевский в упомянутой книге "Борьба за жизнь", анализируя в одной из глав рассказы Андреева, несколько раз ссылается на творчество Пшибышевского как страстного исследователя души, возбудившего так много толков своим романом "Homo sapiens". В частности он видит сходное с героем этого романа польского писателя в докторе Керженцеве из написанного раньше рассказа Л.Андреева "Мысль" (1902). В данном случае, правда, следует говорить не о влиянии, а об общей почве "трагедии мысли", на которой выросли оба героя.

Творческим импульсом для русских художников слова могли служить и служили драмы Пшибышевского. Широкая известность в России его драматургии – особая и большая тема для исследования. Пьесы польского писателя "Снег", "Золотое руно", "Для счастья", "Мать" и другие ставились В.Э.Мейерхольдом и В.Ф.Комиссаржевской и пользовались большим успехом у русской публики. Комиссаржевская переписывалась с Пшибышевским. В 1903 г. Пшибышевский приезжал в Россию, был в Петербурге вместе с одним из польских театров, привезшим несколько его пьес, одна из которых – "Золотое руно" – была сыграна на русском языке.

Проблемы восприятия драматургии Пшибышевского в России уже разрабатываются советскими и польскими литературоведами²², но это еще только начало – данная, богатая материалами, тема еще ждет своих исследователей.

Для проблематики настоящей статьи важен один аспект темы, связанный с рецепцией драматургии Пшибышевского в России, а именно возможный творческий импульс, каким могли

явиться его пьесы для русских драматургов. Так произошло с драмой польского писателя "Снег", ставше^е своеобразным толчком для замысла пьесы М. Горького "Варвары". Это предположение обосновывает В.И. Опхели в своей недавно вышедшей монографии "М. Горький и польская драматургия начала XX в."²³

Известно, что Горький был знаком с творчеством Пшибышевского, он видел спектакль по пьесе "Снег", в одном из писем похвалил игру М.Ф. Андреевой, которая исполняла в нем главную женскую роль. Другое дело, что в своей пьесе русский писатель полемизирует с концепцией Пшибышевского, воплощенной им в образе главного героя "Снега".

Самостоятельная и совсем другая тема – это влияние русской литературы на Пшибышевского. Проблематику, с ней связанную, тоже начали разрабатывать исследователи²⁴. В этом случае можно говорить прежде всего о воздействии на польского художника слова писательской техники, мастерства психологического анализа, а также некоторых идей Ф.М. Достоевского²⁵, учитывая, конечно, что, как сказал один из русских критиков того времени, "Пшибышевский только задевает, чуть трогает те глубины, которые взрывал мощью своего гения Достоевский"²⁶.

Возвращаясь к теме "Пшибышевский – русская модернистская проза" следует еще раз повторить, что ее изучение еще только начинается. В настоящей работе, можно сказать, только пунктиром намечены некоторые возможные сопоставления. В дальнейшем могут появиться более конкретные работы на такие темы, как "Номо sapiens" Пшибышевского и "Санин" Арцыбашева, и шире "Номо sapiens" и русский роман с подобно-го рода героем, Пшибышевский и рассказы А. Белого, Пшибышевский и Ф. Сологуб, Пшибышевский и Гусев-Оренбургский и т.д.

В целом же следует сказать вслед за польским исследователем Э. Бараньским, что "славу польскому модернизму принесла не поэзия (как этого следовало, казалось, ожидать. – Е.Ц.), а проза"²⁷.

Примечания

1. Загорский Е. Письмо о польской литературе // Русская мысль, 1911, № 9, с. 29.
2. См. об этом: Cybienko H. Dyskusja wokół twórczości S.Przybyszewskiego w Rosji//Słowianie w świetle antypozmu S.Przybyszewskiego.Warszawa,1981;Agapkina T.Rosyjskie kontakty S.Przybyszewskiego//Stanisław Przybyszewski.W 50-lecie zgonu pisarza.Wrocław etc.,1982.
3. Куллэ Р.Ф. Гений невроза. // Вестник знаний, 1927, № 24. Стяб. 1503-1504.
4. Etinger P. S.Przybyszewski w literaturze rosyjskiej// Wiadomości Literackie, 1926, N 31, s.3.
5. Львов-Рогачевский В. Мертвое царство (рассказы Леонида Андреева). - В кн.: Львов-Рогачевский В. Борьба за жизнь. СПб., 1907, с. 135.
6. Коган П. Оправдание порока в современной европейской литературе // Вестник воспитания, 1909, № 12, с. 112.
7. Львов-Рогачевский В. Указ. соч., с. 135.
8. Об этом отзыве сообщает журнал "Весы", 1904, № 1, с. 9.
9. Весы, 1904, № 1, с. 1.
10. См. Битковский З. Ст.Шмибышевский (критический очерк). В кн.: Шмибышевский С. Полн. собр. соч. Т. Уш. М., 1911; Высоцкий В. Ст.Шмибышевский. Впечатления. Там же.
11. Бальмонт К. Птицы в воздухе. СПб., 1908, с. 197.
12. Белый А. Арабески. М., 1911, с. 4.
13. Брюсов В. Собр. соч. в 7 т. Т. VI. М., 1975, с. 420-421.
14. Брюсов В. Земная ось. М., 1907, с. Уш.
15. Там же, с. 32, 35.
16. Там же, с. 44.
17. Там же, с. 45.
18. Zieliński J. Wpływ Przybyszewskiego na rosyjską powieść modernistyczną.// Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza.Op.cit.
19. Весы, 1901, № 1, с. 1.
20. Белый А. Пророк безличия // Арабески. М., 1911, с. 3.

21. Белый А. Указ. соч., с. 5.
22. Tichomirowa J. *Dramat St. Przybyszewskiego na scenie rosyjskiej*//*Materiały Międzynarodowej Sesji Naukowej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Kraków, 1976;*
- Цибенко Е.З. *Польская литература рубежа XIX и XX веков в России.* - В кн.: *Русская и польская литература конца XIX - начала XX века. М., 1981; Gaska H. Teatr Przybyszewskiego jako pierwszy etap reformatorskiej działalności teatralnej Meyerholda - teatr poszukiwan.*-In: *Słowianie w świetle antynomii S. Przybyszewskiego. Op.cit.*
23. Опхели В.И. "Барвары" Максима Горького и "Снег" Станислава Пшибышевского // *М. Горький и польская драматургия начала XX в. М., 1989, с. 111-129.*
24. Gaska H. *Przybyszewski i literatura rosyjska*//*Przeгляд Humanistyczny, 1972, N 4.*
25. См. об этом: Witt W. *Przybyszewski i Dostojewski (jeszcze raz o "Biesach" i "Dzieciach szatana")*//*Stanisław Przybyszewski. W 50-lecie zgonu pisarza. Op.cit.*
26. Волжский А.С. *Станислав Пшибышевский* // *Вопросы жизни, 1905, № 8, с. 33.*
27. Barański Z. *Literatura polska w Rosji na przełomie XIX i XX wieku. Wrocław, 1962, s. 121.*

Ярослав Ивашкевич и советская культура
(1940-е - 1980-е годы)

Один из крупнейших польских, и шире - славянских писателей XX в. Я. Ивашкевич весьма противоречиво оценивается в польской критике последнего десятилетия. Прежде всего это касается его послевоенного творчества, общественной деятельности и отношения к советской культуре и Советскому Союзу. В частности, высказываются мнения о "сервизлизме" писателя, его чрезмерной склонности к компромиссу; в данном контексте инкриминируется ему и "философия мандарина"¹. Такой аспект восприятия взаимоотношений писателя с советской стороной требует особого исследования. Можно сказать словами С. Есенина - "их мало с опытной душой, кто смелым в качке оставался..." Известно при этом, что в годы оккупации Польши писатель давал в своем доме приют людям, скрывавшимся от гитлеровцев. И в сложном послевоенном, "разворошенном бурей быте" он не раз отстаивал ценности польской литературы, защищал польских литераторов.

Ивашкевич - в числе немногих современников, был весьма высоко ценим в советской культуре. Публикации, посвященные ему, прежде всего в русской и украинской печати, исчисляются десятками. Среди них - монографии², исследовательские и критические статьи, диссертационные работы, художественно-публицистические очерки, стихи. В спектре интереса к Ивашкевичу - все роды творчества писателя: его проза, поэзия, драматургия, эссеистика, связи и контакты его - уроженца Украины - с русской и украинской культурой³, русская и славянская тема в его произведениях и др. Восприятие творчества Ивашкевича в Советском Союзе, как и ряд других аспектов его связи с советской культурой еще ждут своего

осмысления и обобщения, хотя немало авторов обращались к этим вопросам. Архивные документы⁴ и малоизвестные материалы приносят дополнительные сведения об истории и характере контактов Ивашкевича с советской культурой, с русскими писателями, интересны они и для раскрытия внутреннего облика писателя, его отношения к польским литераторам и т. д.

Творчество Ивашкевича приходится на две эпохи в жизни польского общества: первая началась с образования в 1918 г. независимого польского государства, вторая, послевоенная, отмечена социалистическими преобразованиями. В советской культуре до середины 1940-х гг. Ивашкевич не был представлен. В послевоенные годы "вхождение" творчества писателя в советскую культуру осуществлялось непросто. Заметный интерес к нему в Советском Союзе возникает осенью 1945 г., что связано в первую очередь, как представляется, с избранием Ивашкевича в конце августа 1945 г. председателем правления Профессионального союза польских литераторов. Этот пост он занимал (с некоторыми перерывами) до января 1949 г., когда его сменил Л. Кручковский. Именно в 1945 г. и появились первые планы пропаганды произведений писателя. Рассматривались два основных объекта: издание в Государственном издательстве художественной литературы в Москве (ГИХЛ) тома избранных произведений Ивашкевича (18 а. л.), который (в переводе Н. И. Вильтер-Модзалевской) предполагалось сдать в печать в марте-апреле 1946 г.⁵, а также перевод пьесы "Лето в Ноане". Пьеса была переведена (Н. И. Вильтер-Модзалевской) и в соответствии с практикой Всесоюзного театрального общества (ВТО) в декабре 1945 г. в Москве состоялось ее чтение⁶. В феврале 1946 г. пьеса в этом переводе рассматривалась в Главном управлении по контролю за репертуаром (театров). Сохранился связанный с этим довольно любопытный документ, включающий также отзыв о пьесе "старшего политредактора" данного учреждения. В нем пьеса с некоторыми оговорками оценивается довольно высоко, (добавим, что это была и единственная в своем роде рецензия тех лет), в частности, говорится, что "Лето в Ноане" по своим литературным достоинст-

вам "произведение выше среднего уровня современной переводной драматургии, но при этом нельзя не заметить, что в ней есть нечто весьма неприятное и раздражающее..." Главная тема пьесы – "вопросы психологии творчества", по мнению автора отзыва, сделана писателем "с блеском и яркостью", "с великолепным знанием материала и тонким пониманием не только процессов творчества вообще, но и пониманием индивидуальных особенностей Шопена. Очень верно и тонко раскрыта автором психология Шопена и его отношение к прозе жизни". Критические замечания вызвали "элементы спекуляции на весьма дешевых мотивах": в описании отношений дочери Жорж Занд и Шопена, считает автор отзыва, Ивашкевич "опускается ... до весьма тривиального приема – щекотания нервов зрителей обнаженным показом психо-физиологических переживаний персонажей. Сделано это достаточно культурно и совершенно цензурно, но все же оставляет неприятный привкус". Именно поэтому рекомендуется "работа по очищению атмосферы пьесы режиссерскими средствами", а постановка ее – "лишь в ограниченном количестве театров"⁷. В протоколе совещания Главного управления по контролю было сказано: "Разрешить пьесу отдельным театрам по списку Г/лавного/ У/правления/ Т/еатров/⁸. Приведенная оговорка – типичное явление тех лет, распространявшееся на произведения советских авторов и зарубежных современников и классиков. Подобного рода оговорки касались числа театров, рекомендаций режиссерам и актерам, текстов пьес и т.д.

О планах перевода и издания в СССР своих произведений Ивашкевич узнал во время первого посещения Москвы летом 1946 г. Однако этим планам в те годы не суждено было сбыться. В 1940–1950 гг. на русском языке публиковались в журналах и коллективных сборниках некоторые рассказы писателя и его стихи; самая большая их подборка – в книге "Поэты – лауреаты Народной Польши" (1954). В 1949 г. вышла в свет биографическая книга "Шопен".

Трудности "вхождения" Ивашкевича в советскую культуру можно объяснить рядом причин. Во-первых, тем, что "зыбким"

для него оказался председательский пост в Союзе польских писателей во второй половине 40-х гг., на что и последовала незамедлительная реакция в соответствующих сферах советской культурной политики. Однако главное было в атмосфере советской действительности тех лет: не пришло еще время для распространения произведений писателя в Советском Союзе, не только одного его, но и многих других писателей, и не только польских. Издание их началось в период политической и культурной оттепели в Советском Союзе с конца 50-х гг. Ивашкевичу было далеко не безразлично замалчивание его творчества в СССР, что отчасти отразилось и в его корреспонденции. Близко к сердцу принимал он и "русские судьбы" всей польской литературы, исторические связи которой с русской литературой осознал особенно глубоко. С этим связан один из примечательных фактов в истории контактов Ивашкевича с советской культурой – его выступление на II съезде советских писателей в Москве в декабре 1954 г. Среди всех других, в том числе зарубежных ораторов, Ивашкевич единственный высказался критически о советско-польских литературных отношениях, но сказанное им имело более общее, принципиальное значение. Толчком к выступлению Ивашкевича послужил доклад Н.Тихонова "Современная прогрессивная литература мира". В нем "обоймами" – в связке с писателями других социалистических стран перечислялись имена более двух десятков польских авторов. Произведения упоминаемых писателей подбирались по тематическому принципу – посвященные современному строительству, "жизни рабочего" или "недавнему прошлому", "идее интернационализма" или "борьбе с пережитками" и т.д. На призыв Тихонова больше знакомиться друг с другом и больше читать книги, созданные писателями всех стран, Ивашкевич заметил, что "большинство из произведений современной польской литературы, о которых говорилось в докладе, незнакомо советскому читателю ... не говоря уже о произведениях других авторов, не упомянутых в докладе, – таких, как М.Домбровская, З.Налковская, М.Яструн и многие, многие другие. Зато, – продолжал Ивашкевич, – пе-

реводятся книги, художественный уровень которых не может дать советскому читателю должного представления о нашей современной литературе"⁹. Говоря об этом, Ивашкевич был далек от обсуждавшейся уже тогда, но особенно остро в последующие годы в польской печати проблемы "непропорционального" – непаритетного представления в Польше русской и советской литературы и в СССР – польской, далек от механического истолкования этого соотношения. Его беспокойство было вызвано деформированной картиной польской литературы, которую создавали ее переводы на русский язык в первое послевоенное десятилетие, особенно произведений писателей XX в. и современных. В общем, образ польской литературы в докладе Тихонова представлял весьма ущербный. Стремясь противостоять этому, Ивашкевич апеллирует к истории польской литературы, упоминает имена ее великих представителей, говорит о их связи и дружбе с деятелями русской литературы. Коснувшись вольного или невольного отрыва Тихоновым послевоенного этапа польской литературы от, как выразился Ивашкевич, "родословной польской прогрессивной литературы", он сказал: "Из доклада Н.Тихонова можно было сделать вывод, что и сама польская литература и дружба русских писателей с польскими берут свое начало не раньше 1945 г. А ведь у этой славной дружбы есть славная и давняя традиция"¹⁰.

Первый сборник художественных произведений писателя в русских переводах – "Рассказы" – вышел в Москве в 1958 г. в Издательстве иностранной литературы, а наибольший рост его популярности в СССР совпал с периодом деятельности Ивашкевича в качестве председателя Союза польских писателей в 1960–1970-е годы. В этом плане случай с Ивашкевичем не был уникальным. Как показывает история, избрание писателя председателем (или секретарем) союза писателей в любой социалистической стране сопровождалось усиленным вниманием к нему в сфере советской культурной политики – пропагандой его творчества, в том числе издание его произведений – явление, получившее в литературно-издательских кругах ироническое наименование "секретарской литературы".

Аналогий с Ивашкевичем здесь нет – слишком крупным был его писательский масштаб. Как и в случаях с Л. Кручковским, А. Зегерс и другими большими писателями, также в свое время занимавшими аналогичные посты в союзах писателей своих стран.

Динамику распространения произведений Ивашкевича в Советском Союзе (в книжных изданиях) характеризуют следующие данные: в 1958 г. вышла I книга на русском языке тиражом в 10 тыс. экз.; к 1966 г. – 15 книг, из них 8 на русском языке, остальные на эстонском, литовском, туркменском, украинском, латышском, казахском, белорусском языках тиражом в 780 тыс. экз.; к 1978 г. – 24 книги, из них на русском языке – 14; в этом году вышел том повестей ("Березовая роща") на грузинском языке; общий тираж составил I млн. 622 тыс. экз.¹¹.

К 1989 г. издания произведений писателя в Советском Союзе насчитывали 49 томов, из которых 27 – на русском языке, остальные – на 8 языках других народов СССР, общим тиражом свыше 3 млн. экз.¹².

Как уже отмечалось, начало книжным изданиям произведений Ивашкевича в СССР было положено сборником "Рассказы". В своем вступлении к нему писатель высказал "большую радость по этому поводу, свою любовь к русской литературе и близость к ней, которые, по его словам, читатель может сам почувствовать в его произведениях. Надо сказать, что на этот сборник и следующий (в серии "Библиотека "Огонек"", 1960; сюда вошли "Квартет Мендельсона", "Аргентинский рассказ" и "Рассказ из страны папуасов", перепечатанные из предыдущего сборника, ни один из этих рассказов в дальнейшем не перепечатывался в русских изданиях) последовало несколько откликов, авторы которых с большим энтузиазмом отметили знакомство русского читателя с творчеством Ивашкевича¹³.

Русские издания (переводы, выбор произведений) пока не проанализированы исследователем. Отметим среди них 8-томное "Собрание сочинений"¹⁴, ряд томов избранных произведений – в серии "Библиотека польской литературы"¹⁵, поэтический сборник в переводах М. Павловой (отмеченных Иваш-

кевичем еще в 50-е годы)¹⁶, ленинградское издание, представившее новые переводы публиковавшихся ранее произведений и включающее также переведенный впервые на русский язык и проанализированный (М.П.Мальковым) ранее неизвестный русскому читателю рассказ "Тано"¹⁷, сборник "Люди и книги: Статьи, эссе"¹⁸. Из отдельных произведений выходили чаще других рассказы писателя, дважды в русском (1965, 1974), украинском (1965, 1984) и грузинском переводах эпопея "Хвала и слава", исторический роман "Красные щиты" на русском (1964, 1968), литовском (1982, 1984) и казахском (1980) языках; в русском, украинском и литовском переводах - книга "Шопен".

Что касается драматургии Ивашкевича, то в его сочинениях, в коллективных сборниках и журналах в разные годы публиковались "Лето в Ноане" (в переводе Ю.Б.Мирской), "Восстановление Блендомежа", "Женитьба господина Бальзака", "Космогония", "Июньская ночь". Пьеса "Восстановление Блендомежа" в 1970 г. ставилась на сцене Тюменского Областного драматического театра. Однако наибольший резонанс в Советском Союзе получила пьеса "Лето в Ноане". Премьера телевизионного спектакля по этой пьесе состоялась 15 июля 1969 г. В 1969 г. она была поставлена (в переводе Я.Османиса) на сцене Латвийского Государственного академического театра драмы им. А.Упита, где шла до 1978 г.¹⁹. Среди ее исполнителей - выдающиеся деятели латвийского театра - Э.Радзиня, Инто Буран и др. Постановка была высоко оценена советской театральной общественностью и самим автором. Премьерой спектакля по этой пьесе в постановке театра им. Е.Вахтангова (12 ноября 1976 г.) в Москве открылась заключительная неделя третьего (и последнего из состоявшихся в СССР) фестиваля польской драматургии в Советском Союзе. Пьеса с успехом шла на сцене театра - в октябре 1982 г. состоялось ее сотое представление. Среди первых ее исполнителей - такие известные актеры как Е.Карельских, Л.Макакова, Е.Добронравова, В.Малявина, М.Вертинская.

Публикуемые письма отчасти соотносятся с затрагиваем-

ыми выше вопросами связей писателя с советской культурой и ее деятелями, но содержат и новые моменты. Письма эти очень разные — от личных до официальных, касаются разных сфер деятельности и интересов писателя. Как, например, письмо к Л. Оборину — известному советскому музыканту с мировой славой, отнюдь не случайно: писатель был большим знатоком и ценителем польской, русской, западной музыки; профессор И. Ф. Балза писал о его "подлинно высоком профессионализме в области "искусства дивного""²⁰. В какой-то степени в публикуемых письмах отразилось то взаимоприятие, которое характеризовало отношения писателя с русскими, в том числе московскими друзьями, о чем, в частности, он писал в письме Я. Станкович: "... Легче дышится от людской доброжелательности, которой я уж и не так избалован..."²¹. В трудные минуты жизни его знакомые и друзья старались облегчить это состояние, поддержать его силы: "... Ты пишешь, что ищешь одиночества... Береги себя ... И поменьше хандры. Этому злему духу нельзя продавать надолго свою душу", — писал Ивашкевичу В. В. Фролов, признававшийся после смерти Ивашкевича, что ему стало особенно не хватать его человеческой мудрости²².

Письма Ивашкевича, за редким исключением, написаны им собственноручно, на русском языке, которым он прекрасно владел. Хотя изредка и встречаются в них полонизмы.

Стависко, 4. I. 59

Дорогой Федор Иванович!

Спасибо Вам за сердечные слова Вашей новогодней телеграммы. Моя жена тоже благодарит за память. Я хочу Вам повторить от всего сердца мои пожелания всего доброго для Вас и для Вашей супруги. Меня огорчило известие, что Вы снова хворали осенью, но я рад был слышать Ваш голос в телефон, он мне показался мощным и принадлежащим совсем крепкому человеку. Мы все конечно живем тут под впечатлением Вашей мощной дунной ракеты — это даже вообразить себе трудно, какое

это, однако, великое дело! Думаю, что это огромное событие не останется без влияния и на наши земные дела.

Все к лучшему.

Дорогой Федор Иванович, еще раз желаю Вам всего хорошего; мы многого ожидаем от съезда писателей – а потом надеемся видеть Вас и Ваших друзей сотрудников в Варшаве. А пока значит до свидания, я крепко жму Вашу руку и прошу передать наш привет всем Вашим сотрудникам.

Ваш Ярослав Ивашкевич²³

Варшава, 30.4.1954

Профессор Лев Оборин.

Москва.

Многоуважаемый Профессор,

Президиум Комитета У Международного конкурса имени Фридерика Шопена для пианистов имеет честь предложить Вам принять участие в Конкурсе в качестве члена Жюри.

Конкурс состоится в Варшаве с 22 февраля по 21 марта 1955 г.

Мы прилагаем одновременно устав, заключающий программу и подробности, касающиеся конкурса. Более подробные сведения мы можем сообщить Вам по особому требованию.

Секретариат Международного конкурса им. Шопена берет на себя все расходы в связи с Вашим приездом, пребыванием в Варшаве и возвращением на родину.

Мы будем Вам глубоко обязаны, если Вы уведомите нас о принятии нашего предложения.

Ответы просим направлять по адресу Секретариата Конкурса: Варшава, Краковское Предместье, 15/17.

С глубоким уважением

Секретарь
Юрий Ясенский

Председатель
Ярослав Ивашкевич²⁴.

Варшава, 4 мая 1956

Уважаемый Сергей Львович,

Редакция "Творчества" просит Вас написать для нашего журнала статью на тему: споры о мастерстве в советской критике последнего времени.

Объем статьи - примерно половина печатного листа.

С искренним уважением

Ярослав Ивашкевич²⁵.

Письма к М.С. Живову

Стависко, дня 19.Ш.54

Дорогой и многоуважаемый друг!

От всего сердца благодарю Вас за Ваше письмо - и за его содержание, то есть за слишком лестные слова по моему адресу, благодарю также за Ваши переводы моих стихов и за Ваше участие в моем вечере! Одним словом, за все Ваше отношение ко мне и моему творчеству!

Я отсылаю Вам присланные мне переводы с замечаниями, сделанными мною на полях - и извиняюсь, что я не написал их описательно, но за неимением машинки с русской азбукой это было бы также неясно. А эти замечания, сделанные непосредственно, во время чтения, могут пригодиться переводчикам. В общем, переводы прекрасны - иногда есть ошибки, возникающие от неточного подстрочного перевода - я исправил некоторые из них. Выбор, который Вы мне предлагаете, кажется мне отличным. Не слишком ли только он обилён? Мои "Стихи из разных эпох" я Вам пришлю как только сам достану, эта книга исчезла из магазинов и надо стараться, чтобы поймать как-нибудь один экземпляр. Но в складах они еще есть и я непременно достану и пошлю Вам - сейчас я торопился отослать Вам Ваши переводы и послать Вам возможно скорее выражение моей благодарности.

Что касается Леонольда Стаффа, то это такой добрый и милый человек, что Вы можете к нему прямо обратиться, он,

конечно, сможет одобрить Ваш выбор стихотворений, но вряд ли сумеет он оценить переводы, так как, по-моему, он не знает по-русски. Во всяком случае, я советую Вам написать непосредственно – на адрес Союза писателей. Я не помню номера дома, где он живет и поэтому не могу Вам сообщить его частного адреса.

Что касается выбора моих стихов, то я бы прибавил еще два-три стихотворения из книги "Лето 1932". А так все очень удачно выбрано. Я вполне одобряю Ваш вкус! Я собираюсь осенью приехать в "оскву, тогда еще устно поговорим обо всем. Сейчас я жду присылки дальнейших переводов.

Я сердечно жму Вашу руку и остаюсь преданный Вам

Ярослав Ивашкевич²⁶

P.S. "Свиток осени" – хорошо ли передано заглавие "Warkosz jesieni"?

1 июля 1954.

Дорогой друг!

Я возвращаю Вам вторую порцию переводов, они, по-моему, отличны. Кое-где я сделал свои замечания – если они Вам пригодятся, тем лучше. Я несколько опоздал с ответом – но я был в Амстердаме на съезде ПЕН-клубов и вчера только возвратился домой.

Я еще раз благодарю Вас за Ваши старания о моих стихах и остаюсь преданный Вам.

Ярослав Ивашкевич²⁷.

Стависко, 18.УН.60

Дорогой товарищ Мивов!

Я получил Ваше письмо. Его мне передал Зелик Федецкий – но я, к сожалению, болел несколько дней и не мог ответить Вам сразу. Но в сущности ответ мой и не нужен, конечно. Вы очень хорошо перевели оба сомнительные места. Кстати сказать (это Вам на ухо), вторая из этих фраз явля-

ется некоторым парафразом одного стихотворения Тютчева:
"...Молчит стыдливая печаль, лишь вызывающее слышно, и уми-
рающей так пышно ей ничего уже не жаль..." Так что вместо
"дерзновенное" (как Вы хорошо почувствовали, в чем дело)
приходилось бы поставить "вызывающее". Но так лучше, как у
Вас, подалее от Тютчева.

Меня очень опечалило то, что Вы пишете о переводах
моих рассказов. Я их считал очень недурными - но, конечно,
не проверял их строчки за строчкой. Не исковеркано ли что-
нибудь в "Мендельсоновском квартете"? Я очень люблю этот
чилийский рассказ и мне хотелось бы, чтобы советский чита-
тель его тоже полюбил.

Когда выходит книжка?

Примите, дорогой друг, сердечный привет от меня и бла-
годарность за Вашу работу.

Преданный Вам

Ярослав Ивашкевич²⁸.

Стависко, 11.10.60.

Дорогой друг!

Спасибо за книжечки "Огонька", за Вашу очень интерес-
ную статью и за письма. Переводы вышли хорошо - и Ваше
вступление прекрасно, хотя и коротко. Лучше всего мне пока-
зался мой снимок на обложке.

Я не знаю, как благодарить Вашу дочь за прекрасный
том о Рублеве. Мы оба с моей женой обожаем Рублева и эта
монография будет нам доставлять большое удовольствие. У
меня осталось самое радостное и милое впечатление от визи-
та Юли и Ядзи, был такой чудесный день и масса цветов.

Примите мои лучшие приветы для Вас и для всех.

Ваш Ярослав Ивашкевич²⁹.

Варшава, 19 ноября 1960.

Товарищу Марку Живову.

Союз советских писателей. Москва.

Главное Управление Союза польских писателей сердечно приглашает Вас на двухнедельный визит в Польшу.

Мы надеемся, что Ваш близкий контакт с тов. Владиславом Броневским поможет Вам в Вашей работе над переводами его стихов.

Мы были бы очень рады, если бы Ваш приезд мог состояться к концу 1960 года.

Просим сообщить нам возможно скорее точный срок приезда.

С товарищеским приветом.

Председатель

Ярослав Ивашкевич³⁰.

Москва, 10 декабря 1959.

Дорогой Ивашкевич!

Я написал предисловие к русской книге о Тувиме и подумал, что польским читателям может быть интересно прочитать мои заметки, поскольку в них имеются некоторые личные впечатления. Посылаю Вам текст, а Вы им распорядитесь, как найдете нужным.

Я послал Вам сборничек моих стихов.

С сердечным приветом³¹.

Стависко, 1. I. 1960.

Мне несколько совестно, что я Вам не написал сейчас же после получения Ваших стихов и после того как я прочел Ваше чудесное воспоминание о Юлке. Но мы были с моей женой за границей — совершая путешествие, длившееся около двух месяцев. Только после возвращения я нашел Ваше послание — но наступили праздники, приехали внуки, елка и всякое такое. Мне приятно начинать Новый год письмами к Вам (Я никогда

никому не посылал специальных пожеланий и поздравлений - но это письмо будет тоже выражением моих лучших чувств, которые я питаю к Вам и к Вашему творчеству). И очень люблю Ваши стихи и Ваша книга сделала мне большое удовольствие, я ее прочитал вдоль и поперек. Но Ваше воспоминание о Тувиме так красиво, так трогательно и так прочувствовано (так в тексте. - Т.А.), что мне даже трудно об этом писать, чтобы мои слова не показались Вам чем-то пошлым. Конечно, я напечатаю эту статью в "Twórczości" и это будет большая честь и большая радость для нашего журнала.

На днях миновало шесть лет от смерти Тувима - время летит. Он у меня стоит перед глазами как живой - последний раз мы встречались с ним на похоронах Галчинского.

Мне было приятно, что Вы припоминаете в своей статье о моем доме, у меня осталось яркое воспоминание от того вечера, от летней прекрасной погоды - и от Ваших слов, которые были очень важны и значительны - и после которых я лучше понял Ваш глубокий гуманизм. Будучи в Париже мы были с женой у Сартра, мы много о Вас говорили.

Теперь вечер, тишина и ночь вокруг моего дома, внуки играют в карты, только что зажигали елку - так начинается новый год, мирно и тихо. Дай Бог, чтобы так было дальше. Я очень благодарю Вас, Илья Григорьевич, за Ваши стихи, за Вашу статью, за Вашу память. Я крепко жму Вашу руку -

Дрослав Ивашкевич.

Я так и не знаю Вашего адреса, я пишу в Союз³².

Стависко, 18.1.1961.

Дорогой Илья Григорьевич!

Я пишу заранее, чтобы Вы могли получить мое письмо к своей годовщине. Я посылаю Вам от себя и от моей жены лучшие пожелания и сердечные слова благодарности за Ваше творчество и за Ваш великий гуманизм. Из всех сторон мира будут посылать к Вам эти пожелания и эти слова благодарности. У Вас в жизни бывали неоднократно тяжелые минуты - но я ду-

маю, что такой момент, когда столько людей выражает Вам свою преданность и привязанность, вознаграждает Вам во стократ все трудные дела.

Дорогой Илья Григорьевич, пишите возможно больше, защищайте мир и хорошую литературу, а для друзей — как я — пишите иногда по стишку!

Обнимаю Вас сердечно

Ярослав Ивашкевич³³.

Таормина, 19.II.61.

(девятнадцатое февраля 1861!!)

Дорогой Илья Григорьевич!

Я, конечно, не посылаю Вам "красивой" открытки, но я хочу, чтобы Вы знали, что я о Вас тут думал — поэтому пишу эти строки. Я о Вас думал сегодня, глядя в городском саду на специально красивые анемоны, и я жалел, что не могу их Вам послать. Тут вообще все краски цветов ярче, и у этих анемонов поразительные яркие цвета, красные, лиловые и темно-фиолетовые.

Ну, вот, видите: анемоны напоминают мне о Вас и я Вам посылаю отсюда сердечный привет, и Вам и Любви Михайловне —

Ярослав Ивашкевич³⁴.

Москва, 24 марта 1961

Спасибо, дорогой Ярослав Ивашкевич, за Ваше ласковое письмо.

Жаль, что мы не смогли повидаться, когда я был в последний раз в Варшаве.

Любовь Михайловна шлет Вам сердечный привет³⁵.

Без даты.

Наташа,

пошлите телеграмму: Варшава Союз писателей Ярославу Ивашкевичу. Дорогой друг. Поздно, но от всего сердца по-

здравляю поэта и человека, которого рано полюбил

Илья Эренбург³⁶.

Stawisko, 12. III. 63.

Дорогой Илья Григорьевич -

Со времени нашей парижской встречи я много думал о Вас, Вы мне показались в Париже несколько уставшим и сникшим (-?, в тексте неразборчиво. - Т.А.). Я и думаю, не слишком ли мы много сил и времени тратим на такие вещи, как эта *table ronde*. Но потом мне показалось, что все-таки это хорошее дело и если результаты этого минимальны, все-таки это стоит наших усилий. Как Ваше здоровье? Я тоже хвораю вот уже другую зиму и все себя чувствую не совсем хорошо. Это просто старость. Но я все-таки работаю и много пишу. Моя жена часто вспоминает Ваш неожиданный визит в Стависко. Она кланяется Вам и просит передать сердечный привет Вашей супруге. Я жму Вашу руку -
преданный Вам

Ярослав Ивашкевич³⁷.

Стависко, 6 марта 64.

Дорогой Илья Григорьевич!

Спасибо Вам большое за слова сердечного поздравления, которые Вы мне прислали к моему семидесятилетию. Они были для меня одним из самых ценных и самых значительных.

Присоединяю сердечный привет

Ярослав Ивашкевич³⁸.

Илья Эренбург. Горького 8, кв. 48. Москва.

В связи с 75-летием со дня рождения примите наши искренние пожелания здоровья, долгих лет жизни и новых успехов в Вашем ценном творчестве на благо прогресса и мира во

всем мире.

За Союз польских писателей

Ярослав Ивашкевич³⁹.

Примечания

1. См., в частности: *Kultura polska po 1939 roku. Przewodnik encyklopedyczny. Pod redakcją M. Witkowicza. Warszawa, 1989, s. 120 - 122.*
2. Вєрвєс Г.Д. Ярослав Ивашкевич. Літературно-критичний нарис. Київ, 1978 (пол. пер. Варшава, 1979; рус. - М., 1985); Мальков М.П. Ярослав Ивашкевич и Александр Блок: Опыт сопоставительно-типологического исследования). Л., 1988.
3. Северина Н.Я. Рассказы и повести Ивашкевича (40-60-е годы). // *Зарубежные славянские литературы. XX век. М., 1970*; Витт В.В. Ярослав Ивашкевич // *Писатели Народной Польши. М., 1976*; Сб. статей / Под ред. В.В.Витт, Б.Ф.Стахеєва, В.А.Хорєва; Британишский В. Путь к простоте. Поэзия Ярослава Ивашкевича // *Иностранная литература, 1974, № 2*; Хорєв В.А. Эссеистика Ивашкевича // Я.Ивашкевич. Люди и книги: Статьи, эссе. М., 1987; Спасс С.А. Проза Я.Ивашкевича и русская литература. Автореферат диссертации... М., 1977 и др.
4. Много из переписки Ивашкевича с русскими и украинскими писателями, переводчиками и критиками опубликовано в кн.: *Воспоминания о Ярославе Ивашкевиче (Сост. В.М.Борисова. М., 1987)*. Опубликовано также письмо К.Паустовского польскому писателю (от 12.IV.1963 г.) // *Вопросы литературы, 1985, № 9, с. 207.*
5. ЦГАЛИ, ф. 613, оп. 7, ед.хр. 727, л. 53. Письмо директора ГИХЛ и зав. сектором иностранной литературы издательства от 24 декабря 1945 г. Н.И.Вильтер-Модзалевской.
6. См. сборник: *Научно-творческая работа ВТО. Отчеты, рефераты, сообщения. Декабрь 1945. М., 1946, с. 18.*
7. ЦГАЛИ, ф. 656, оп. 5, ед.хр. 3230, л. 61.

8. Там же.
9. Второй Всесоюзный съезд писателей (15-26 декабря 1954 г.)
Стенографический отчет. М., 1956, с. 553.
10. Там же, с. 554.
11. По материалам архива Книжной Палаты СССР.
12. Подсчеты произведены по материалам, собранным нами.
13. См.: Олеша Ю. Рассказы старого друга. // Огонек, 1959, № 30, с. 25; Гаврилов Ю. Двери Сезама открыты. // Литературная газета, 1959, 21 июля; Хейфец М. Я. Ивашкевич. Рассказы. // звезда, 1961, № 2, с. 213-214 и др. По выходе сборника "Рассказы" (Сост. М. Семенов. Пер. с польского под ред. М. Игнатова и Ю. Мирской. М., 1958) Ивашкевич писал А. Станькович: "...Я очень доволен моим русским однотомником. В особенности понравился мне выбор рассказов. В Москве я делал сверку - теперь я прочитал почти все и мне очень понравились переводы... Я очень рад видеть эту книгу". - Письмо от 1.1.1959 / Воспоминания о Ярославе Ивашкевиче, с. 128.
14. Собрание сочинений. В 8-и томах. Предисловие В. Витт. Сост. В. Британишского, В. Витт. Примеч. В. Британишского, Б. Стахеева, Е. Лисенко, О. Морозовой, О. Лапатухиной. М., 1976-1980.
15. Избранное. Предисловие В. Витт. Сост. В. Британишского и В. Витт. М., 1973 ("Библиотека польской литературы". Редакционная коллегия серии: Ю. Н. Верченко, В. Ф. Гриненко, В. С. Столбов, Максим Танк, Н. С. Тихонов, Ю. В. Торсуев, В. А. Хорев, Е. З. Цибенко).
16. Ивашкевич Я. Избранное. М., 1985. Предисловие С. Балзы ("Современная зарубежная лирика").
17. Ивашкевич Я. Избранное. Сост., вступ. статья, примеч. М. Малькова. Л., 1987.
18. Ивашкевич Я. Люди и книги: Статьи, эссе. М., 1987 ("XX век: писатель и время").
19. По архивным данным Министерства культуры Латвийской ССР от 29.10.1986 г.; Письмо № 16-10/2513 зам. министра культуры И. В. Батраг автору данной работы.

20. См.: Балза И. "...Об обществе, о музыке, о дальней стороне..." (Из воспоминаний о Ярославе Ивашкевиче). / Воспоминания о Ярославе Ивашкевиче, с. 90.
21. См.: Станкович А. Ярослав Ивашкевич – простой и сердечный (По следам переписки). / Там же, с. 128.
22. Архив Музея Ярослава Ивашкевича в Стависко (Польша). Тезка "Korespondencja Jarosława Iwaszkiewicza. Письмо от 4 августа 1971 г.; В.В.Фролов – театральный критик, с которым польского писателя связывали многолетняя дружба и переписка (1958–1978).
23. ЦГАЛИ, ф. II28, оп. 2, ед.хр. 195, л. 1. Письмо написано вскоре после того, когда в 1958 г. между журналами "Октябрь" (Москва) и "Творчество" (Варшава), во главе соответственно с Ф.И.Панферовым и Я.Ивашкевичем, было установлено сотрудничество. В письме ощущается чувство радостного удовлетворения: оно является своего рода свидетельством восстановления добрых отношений с русским писателем – после какого-то возникшего было между ними недоразумения. В это, видимо, были посвящены и близкие обоим писателям люди. Коснулся, например, этого сюжета в одном из писем (18 сентября 1958 г.) к Ивашкевичу В.В.Фролов. Он писал: "Меня и Льва Романовича (речь идет о Шейнине Л.Р., в начале 60-х гг. – зам. главного редактора "Октября". – Т.А.) очень огорчает то, что Вы не смогли понять Панферова, что у Вас с ним произошла какая-то недоговоренность... Ей богу, то, что произошло, является может быть случайностью, которая не может помешать нашей дружбе, нашему пониманию друг друга. Панферов не раз говорил о Вас, с тревогой за то, что Вы ему не написали. Может быть, правда, ему бы следовало написать Вам, тогда скорее рассеялись бы тучи, которые чуть заслонили солнце..." (Архив Музея Ярослава Ивашкевича в Стависко). Спустя годы В.В.Фролов в своих воспоминаниях о первых годах сотрудничества двух главных редакторов двух журналов писал: "Сначала возникла какая-то напряженность. Ивашкевич, пронесший через всю свою жизнь

любовь к русской литературе, прекрасно владевший русским языком, не сразу вступал в контакт, приглядывался, как бы изучая своего собеседника.

Время было сложное, острые дискуссии не утихали, не сразу разгадывался тот, с кем связывала тебя судьба. Поэтому я нынче особенно отчетливо понимаю ту интеллигентную сдержанность, которую проявлял ко мне и моим коллегам по журналу Ивашкевич. Но он же и умел растопить эту образовавшуюся между ними настороженность" /Воспоминания о Ярославе Ивашкевиче, с. 63-64 .

24. ЦГАЛИ, ф. 2754, оп. I, ед.хр. I45, л. 4. Машинопись, на русском языке - на бланке V Международного конкурса им. Фридерика Шопена, подписана собственноручно Ивашкевичем и Ю.Ясенским. Л.Оборин - известный советский пианист, получивший широкое признание в польских музыкальных кругах после того, когда в январе 1927 г. на первом Международном конкурсе пианистов им. Шопена в Варшаве был удостоен I премии. На IV шопеновском конкурсе в 1949 г. был вице-председателем Жюри. На V конкурсе, о котором идет речь в письме, Оборин также участвовал в работе Жюри и выступал в концерте. Об этом Ивашкевич общал Я.Станкович в письме (24.П.55), запечатлевшем и личные впечатления писателя о музыканте: "Оборин вчера играл в новой филармонии - хороший он пианист. И славный человек" /Воспоминания о Ярославе Ивашкевиче, с.127 .
25. ЦГАЛИ, ф. 2289, оп. I, ед.хр. 219, л. 2. Письмо на бланке журнала "Twórczość" подписано собственноручно Ивашкевичем. С.Л.Львов - русский критик, выступавший также по вопросам польской литературы, в частности с отзывом на книгу "Поэты - лауреаты Народной Польши" (Знамя, 1955, № II).
26. Письма Ивашкевича к М.С.Живову запечатлели 7-летний - наиболее активный период их творческих и личных контактов с 1954 до конца 1960-го годов. Живов Марк Семенович (1893-1962) - поэт, переводчик, критик, один из старейших советских полонистов. Он - автор книг о В.Бронев-

ском (1937), Ю.Тувиме и др., а также многочисленных статей, обзоров, рецензий. Из произведений Ивашкевича ему принадлежат переводы известного рассказа "Икар" и многих стихотворений. два первых письма связаны с подготовкой к изданию коллективного сборника "Поэты-лауреаты Народной Польши" (т. I. М., 1954), составителем, редактором и автором предисловия к которому был Живов. В этот том вошли произведения Л.Стаффа, Ю.Тувима, Я.Ивашкевича и В.Броневского, многие из которых - в переводе Живова. Переписка его с этими поэтами, в том числе и с Ивашкевичем - интереснейший документ времени: она запечатлела, наверное, первое в истории русской культуры такого рода тесное и активное сотрудничество при издании переводной литературы. В этом смысле интерес представляют и приведенные письма, и те пометы, которые, например, Ивашкевич делал в текстах первой редакции переводов. В частности, польский поэт отметил переводы Живова, например: "Из чешской скиты" - знаком: "5+", стихотворения "Метель в Лодзи" словами: "Очень хорошо!", хотя наряду с этим сделал и критические замечания - по переводам стихотворений "Мир", "Новогоднее стихотворение" и др. (ЦГАЛИ, ф. 2845, оп. I, ед.хр. 62, л. I, 2, 9 и др.). В ответном письме Живов в связи с этим писал Ивашкевичу: "Ваши замечания относительно переводов Ваших стихов нами внимательно учтены. Некоторые из них ... в результате Ваших указаний переработаны целиком... Надеюсь, что том, когда вы его получите, не вызовет у Вас чувства досады..." (Там же, ед.хр. 132, л. I). В письме от 19 марта 1954 г. (ЦГАЛИ, ф. 2845, оп. I, ед.хр. 201, л. I) Ивашкевичем упоминается "мой вечер" - имеется в виду то, что в феврале 1954 г. в Москве Советский комитет защитников мира, Союз советских писателей и Славянский комитет СССР торжественно отметили 60-летие польского писателя, чему были посвящены также статьи в русской печати - Н.С.Тихонова, М.С.Живова и др.

27. Там же, л. 2.

28. Там же, л. 3. Не представилось возможным установить, что из написанного Ивашкевичем и переведенного Живовым имеется в виду в этом письме. Приведенные Ивашкевичем поэтические строки Тютчеву не принадлежат. Слово "вызывающее" подчеркнуто Ивашкевичем. "Книжка", которой интересовался Ивашкевич – сборник его рассказов в серии "Библиотека "Огонек"", готовившийся к печати. (См. о нем. с. 6). Земовит Федецкий – польский критик и переводчик.
29. Там же, л. 6. "Снимок на обложке" – фотография Ивашкевича начала 30-х гг. Юля – Юлия Марковна Живова – дочь М.С.Живова, переводчик польской литературы; Ядзя – Ядвига Владиславовна Станкович – исследователь и переводчик польской литературы.
30. Там же, л. 7. Машинописная копия.
31. Текст обращения И.Г.Эренбурга к польскому писателю приводится по машинописной копии без подписи – ЦГАЛИ, ф. 1204, оп. 2, ед.хр. 619, л. 1. Этот и последующие материалы переписки Ивашкевича и Эренбурга (с 1959 по 1966 гг.) хранятся в архиве русского писателя (ф. 1204 ЦГАЛИ). Личное знакомство этих двух писателей состоялось, видимо, в 1947 г. во Вроцлаве во время Всемирного конгресса сторонников мира, в котором они оба участвовали. В своем очерке "Эренбург", написанном после кончины советского писателя, Ивашкевич заметил, что хотя они и не были друзьями, Эренбург был всегда интересен ему и что как писатель, по его мнению, он до сих пор не раскрыт. О своем отношении к Эренбургу он писал Я.Станюкович: "У меня какая-то слабость к Эренбургу, и я его люблю, люблю его беседы и рассказы" (27.XII.1960) / Воспоминания о Ярославе Ивашкевиче, с. 130.
- Поэтический сборник, о котором упоминается в приведенном письме, это, видимо, вышедшая в издательстве "Советский писатель" в 1959 г. книга Эренбурга "Стихи. 1938-1958".
32. ЦГАЛИ, ф. 1204, оп. 2, ед.хр. 1610, л. 3.

Юлек - Юлиан Тувим, известный польский поэт, переводчик русской литературы. Многолетняя дружба - с конца 20-х гг. связывала его с Эренбургом. "...Мало кого я любил так нежно, суеверно, безотчетно, как Юлиана Тувима ... Как хорошо, что я его встретил...", - писал Эренбург в своей книге "Люди, годы, жизнь" (Собр. соч., т. 8. М., 1966, с. 418, 428; См. также: Агапкина Т.П. Цисьма русских корреспондентов в архивах польских писателей // Советское славяноведение, 1975, № 2, с. 92-95). Галчинский - К.И. Галчинский - польский поэт, умер в 1954 г. О статье Эренбурга Ивашкевич писал также В.В. Фролову: "...Эренбург прислал мне прекрасную статью о Тувиме. Мы его очень любим, и эта статья написана очень чувственно - то есть я хотел сказать с большим чувством. Видимо, я уже забываю тонкости русского языка. Нужно мне побольше побывать у Вас" (12.1.1960) / Воспоминания о Ярославе Ивашкевиче, с. 289 .

33. Там же, оп. 2, ед.хр. I610, л. 5. "Годовщина", к которой приурочено письмо Ивашкевича - 70-летие Эренбурга, родившегося 14(27).1.1891 г.
34. Там же, л. 6. "Девятнадцатое февраля 1861" - дата подписания императором Александром II Манифеста об отмене крепостного права в России.
Любовь Михайловна - Л.М. Козинцева - жена Эренбурга.
35. ЦГАЛИ, ф. 1204, оп. 2, ед.хр. 619, л. 2. Машинописная копия.
36. Там же, л. 3. Собственноручный текст Эренбурга: записка, адресованная секретарю и текст поздравительной телеграммы Ивашкевичу, видимо, по случаю его дня рождения в феврале месяце.
37. Там же, ед.хр. I610, л. 7.
38. Там же, л. 8.
39. Там же, л. 9. Текст на бланке международной телеграммы передан латиницей.

Литература и факт
(о войне и мире в произведениях
польских и советских писателей)

Литература уже в своих истоках предстает не как бегло-хитrostное отражение конкретных фактов реальности, а сопряженное с философией (в широком смысле этого понятия) осмысление жизни — тайны бытия, его цели и проистекающих отсюда практических предназначений. Комплекс вопросов философии, этики и эстетики в древности был гармоничным, целостным и неотчлененным от литературы. Библия, Коран и подобного рода памятники других цивилизаций, порождающие и стимулирующие словесное искусство, являются источниками, символами, а одновременно философскими, этическими и эстетическими канонами литературного творчества, которые до сих пор живы. ("Мастер и Маргарита" Булгакова или "Плаха" Айтматова — достаточно свежие примеры из нашей литературной жизни.) Внутренняя дифференциация словесного творчества началась позднее, обретая ясно выраженные формы по крайней мере с эпохи Возрождения. Выработанные же ранее общие понятия гносеологического, онтологического и аксиологического характера продолжали по-своему функционировать в каждом из выделенных из целого отдельных течений, развиваясь в соответствии с внутренней сущностью этих обособившихся частей (литература философская, эстетическая, историческая, художественная и др.), но сохраняя при этом — уже опосредованную — связь с другими составляющими первоначальную оснoвность.

Выделившаяся из русла письменности беллетристика стала формой иного — художественного — постижения и отображения реальности. Однако, воссоздавая мир теперь уже сквозь призму личностного восприятия и индивидуальной психологии писателя, литература по-прежнему опиралась на философские

(включающие и теологические) этические, эстетические, исторические представления своего времени, разрабатываемые в обособившихся руслах словесного творчества. Отсюда индивидуальное восприятие конкретного факта, его художественное отображение и смысловая интерпретация обуславливались миропониманием, свойственным конкретному историческому периоду.

Практический опыт диктовал путь познания от частного, конкретного, - к общему и обобщенному. Философия формулировала общие законы, согласно которым путем дедукции воспринимались и трактовали конкретные факты. Отсюда диалектика практического и философского познания в жизни человечества может быть представлена как сосуществование-взаимодействие практической мудрости (*sofia*) и *logos* как символа знания (т.е. духовного, умственно-логического постижения общих закономерностей, скрытых за материальной конкретикой). "В начале было Слово" (Иоан. I:I) - идея, восходящая к истокам средиземноморской культуры.

Еще Аристотель, создавший основы почти современных наук, разделял знание */episteme/*, которое вырабатывает общие идеи, ведущие к познанию конкретики, и практическую, житейскую мудрость */phronesis/*, восходящую от частного, конкретного к познанию общего. По мере развития философии ее объектом становится не конкретная частность материальной реальности, а сформулированное на основе теории понятие. Отсюда философия открывает в конкретном мире то, что сама же предварительно сформулировала и разработала, тогда как конкретная, житейская мудрость открывает для себя общее путем практического познания конкретных частностей. Сколь важно для общественной практики предварительно сформулированное самой же философией понятие, которое затем ею же (но уже в качестве объекта исследования) раскрывается, показывает наша современная действительность.

С точки зрения рассматриваемой проблемы литературы и факта показательна конференция советских историков и писателей (апрель 1988 г.), где Ю.Афанасьев в качестве главного выдвинул вопрос, что собой представляет нынешнее наше

историческое знание, и с тревогой отмечал стремление некоторых ученых уйти от самой его постановки. Это, по его мнению, объясняется не только личными соображениями или особенностями творческой лаборатории, но деформациями времен Сталина¹.

Писатель как личность, причастная к миру высокой культуры, "отягощен" в своем восприятии конкретной реальности философским познанием – с одной стороны, будучи одновременно, с другой стороны, связан как социальная личность с конкретной – национальной, общественной, идеологической, художественной, наконец – с самой прагматикой "житейского" подхода к миропониманию. Каждая из этих трактовок в силу своей системы координат по-своему деформирует реальный факт, освещая его не таким, каким он является сам по себе, а каким он предстает, будучи "распятим" на пересечении вертикали и горизонтали внешних по отношению к нему представлений. Знание /*logos*/ путем дедукции воспроизводит факт как проявление, следствие, результат общих закономерностей. Житейская мудрость /*sofia*/, связанная с прагматикой (национальной, государственной, общественной и т.д.), – наоборот – путем индукции ведет к интерпретации факта как звена в цепи других, что помогает увидеть ту или иную череду событий, открыть процессы более общего характера. Существовая в сознании писателя одновременно, оба эти типа восприятия образуют диалектическое целое. Эта диалектика обуславливает такую интеллектуальную ситуацию, которая исключает "чистое", "фотографическое" – адекватное – восприятие писателем факта как такового и его последующие "объективные" воспроизведение и интерпретацию. Тут вслед за персонажем древнейшей Книги можно задать вопрос: "Что есть истина?" (Иоан. 18:38).

Каждый факт действительности переосмысливается писателем субъективно, индивидуально и надиндивидуально (в свете определенного мировоззрения, государственной доктрины, политической программы и т.п.). Поэтому весьма проблематично говорить о факте как таковом в литературе. Точнее

было бы говорить об "олитературенном факте". Историки же, литературоведы, культурологи, привлекая дополнительные данные, могут лишь с той или иной степенью достоверности реконструировать этот "факт", то есть вскрыть его генезис, понять событие как изначальный стимул художественного творчества (или же объект художественного воспроизведения-пересмысления), очищая его литературный слепок от литературных наслоений или, вернее, - художественно-идейных деформаций.

Итак, каждый факт воспринимается пристрастно, само же пристрастие формируется прежде всего мировоззренческими, национальными, политическими, общественными факторами, которые как бы интегрируются и одновременно индивидуализируются творческой психологией писателя и его художественной манерой. Естественно, оставляю в стороне намеренное извращение реального факта. Здесь и в дальнейшем речь идет о сознании, которое - в силу своей природы - деформирует объективность "голого факта" углом рассмотрения, характером понимания, системой оценок - всем тем, что обусловлено широко понимаемой культурой восприятия. Поэтому-то в дальнейших размышлениях я не принимаю во внимание типичные (и многочисленные) примеры сознательного извращения фактов - то, что свершалось и свершается вопреки моральному императиву, вошедшему в наш круг культуры во времена глубокой древности: "Но да будет слово ваше; "да, да", "нет, нет"; а что сверх этого, то от лукавого" (МФ. 5. 37). Так вот, отбрасывая то, что "от лукавого", я стараюсь сосредоточиться на извечном стремлении литературы к познанию правды. Если оптикой художественного восприятия фактов является сознание писателя, которое исторически предопределено окружающим его миром, то через понимание именно этих сфер можно попытаться осмыслить: как в зависимости от конкретных (и изменяющихся во времени) условий широко (а не только социально) понимаемой общественной природы факт истории трансформируется в факт литературной фикции, какая связь устанавливается между ними и каков конечный результат - например, от факта истории до антифакта текущих потребностей; от конкретной правды до

аострагированного от нее мифа; от обращения к правде в минувшие времена до возвращения к ней во времена, становящиеся на наших глазах историей.

Каждый объективно существующий факт, попадая в сферу восприятия, теряет свою объективность – первоначальную "чистоту" и изначальную "девственность", обусловленную несоприкосновением с той или иной системой координат определенного круга культуры. Эта последняя может выступать в разных своих качествах. Пример разных систем мировидения: восприятие Христа и его учения его последователями и представителями греко-римской культуры. (В художественной литературе² это обрело замечательное отражение в произведении первого славянского лауреата Нобелевской премии Г. Сенкевича "Камо грядеши".) Пример из сферы общественно-политической, сопряженной с исторической и национально-патриотической: диаметрально противоположная трактовка Наполеона в польской и русской художественной литературе (эталон "Войны и мира" Л.Н.Толстого). Это было обусловлено тем, что в Польше с Наполеоном связывались надежды на возрождение собственной государственности и претворение в жизнь новых общественных идеалов, которые несла Европе на своих штыках французская армия. В России же имя великого корсиканца ассоциировалось прежде всего с Отечественной войной всего народа, отстаивающего свою независимость. (Подобное отношение к Наполеону было и в Испании.) Помимо этого для Толстого в свете его представлений о значимости выдающихся личностей ("нет величия без простоты, добра и правды") и о характере межчеловеческих отношений ("непротивление злу насилием") Наполеон как личность и как воплощение определенных идей был глубоко чужд. Неприятие идей ведет к неприятию самой исторической фигуры – от описания внешнего облика (порой на грани карикатуры) до оценки его деятельности: невозможно изменить объективный ход истории даже исключительной личности. Все зависит только от народа, ибо только он является носителем идеалов добра и правды, так как ближе всех стоит к их истокам, благодаря своему образу жизни и связанным с этим эти-

ческим представлениям³.

Уже на этом примере видно, что писатель отнюдь не всегда ставит своей целью отображать факты истории как таковые. Его может в первую очередь интересовать история человеческой души, поиски идеалов и стремление к их воплощению, что и является своего рода призмой, в которой преломляются факты истории. В этом отношении показательны сами писательские декларации. "Задача художника и историка, — писал Л.Н.Толстой, — совершенно различна, и разногласие с историком в описании событий и лиц в моей книге — не должно поражать читателя... Историк и художник, описывая историческую эпоху, имеют два совершенно различных предмета"⁴. Однако и писатель может осознанно стремиться к исторической точности. Но тут на его пути возникает целый ряд трудностей: невозможность представить внутренний мир исторического персонажа ввиду отсутствия ясных представлений о психологии и ментальности человека минувших времен, необходимых для реконструкции его внутреннего мира материалов (мемуары, эпистолярное наследие). В этом отношении в польской литературе знаменательны творческие поиски Крашевского на пути создания нового типа исторического романа⁵, а в русской — позиция стремившегося к воссозданию на широкой исторической основе психологического правдоподобия Ю.Тынянова, который писал: "Там, где кончается документ, там я начинаю. Представление о том, что вся жизнь документирована, ни на чем не основано: бывают годы без документов"⁶. На упомянутой конференции историков и писателей С.Залыгин, отмечая историчность каждого серьезного произведения литературы, подчеркнул: "Но это не значит, что история диктует свои правила литературе. Диктовать художнику может только его талант и гражданская совесть"⁷.

Факт реальности, трансформированный писательским сознанием в литературный факт, не обретает зеркальное отражение в сфере своего общественного функционирования. Воззрения, психология, характер и уровень культуры как отдельных индивидуумов, так и целых социальных групп читателей

обуславливают специфику восприятия художественного текста. Теперь происходит уже своего рода вторичная трансформация вторичного же ("олитературенного") факта, предопределенная и ограниченная горизонтом читательских ожиданий и представлений. Пример — "Дни Турбиных" Булгакова в первой постановке МХАТ (1926): одни зрители, заново переживая крушение прежних ценностей и трагедию родных и друзей, погибших в жерновах гражданской войны, впадали в состояние истерии, теряли сознание, тогда как другие к происходящему на сцене относились с высокомерием победителей и классовым презрением строителей нового мира. Этим другим была глубоко чужда и тема (разный и трудный индивидуальный выбор перед лицом катастрофы), и образы тех, кто был "по ту сторону баррикады", и сам подход автора к освещению индивидуальных решений и судеб сквозь призму традиционных общечеловеческих ценностей и психологии личности. Все это вызвало отрицательные эмоции, ибо было далеким от героики революции и единомыслия единых в своей классовой устремленности победивших масс. Вот почему те, кто направлял эти массы, представлял их и решал за них, запретили постановку, которая вернулась на наши сцены лишь во времена "оттепели" и до сих пор с них не сходит. Теперь ее восприятие изменилось, ибо изменились не только времена, зрители, но и их исторический опыт. Действие пьесы и судьбы персонажей воспринимаются скорее как некое историческое обобщение, нежели фактографическое свидетельство. Этот пример "вторичной" (последолитературной) трансформации факта одновременно иллюстрирует, как изменения в общественной системе влияют на сферу функционирования культуры, на возможности более объективного, а следовательно более свободного мышления. А оно-то и является непрямым условием более адекватного (по отношению к изначальной сути) восприятия и отражения фактов.

Рассматриваемый в свете такого рода закономерностей факт подобен младенцу: сразу же при появлении на свет он облекается в пеленки интерпретаций и без них уже не существует. Иначе говоря — литература и факт находятся в состоянии

диалектически взаимодействующего единства, которое в силу своей двуединности не адекватно изначальной – "объективной" – существующей вне интерпретации сути реальных событий и процессов, порожденных не литературой, а историей. Если же литературный факт отождествлять с правдой, то мы, сопоставляя его отражение в разных письменных источниках, всегда будем иметь дело с целым веером "правд". (Конкретный пример: 1 сентября 1939 г. и его отражение в мировой прессе, художественной и научной литературе.) Собственно, факт как таковой, сам по себе не существует в человеческом сознании: он преломляется сквозь призму определенной системы мировосприятия, "растворяясь" в интерпретациях, или же – "реконструируемый" в соответствии с определенными представлениями философского, идеологического, национально-государственного, наконец, художественного характера, он как бы "заново" обретает разные формы, а вместе с ними и разные смысловые звучания. Отсюда в процессе познания литературного воспроизведения реального факта целесообразно логическое и терминологическое разграничения события самого по себе (что совпадает с первичным значением слова "факт" – от лат. *factum* – с одной стороны, и его отражения в сознании и литературе (как одной из форм сознания) – с другой. Это по сути две сферы бытия лишь внешне одного и того же явления – факта. Внешне, ибо, как уже отмечалось, сфера сознания, восприятия по-своему его преломляет, тем самым интерпретационно "деформируя" в соответствии с идейно-культурными представлениями исторически конкретного времени. Можно ли в связи с этим говорить о научном как некоем объективном видении? Объективность заложена в самой тенденции такого типа познания, но конечный его результат – абсолютная истина – вне сферы отпущенных человеку возможностей, а посему непознаваема.

Наличие "идеалов"⁸ обуславливает ситуацию, когда один и тот же исторический факт (явление, процесс) воспринимается писателями по-разному – в зависимости прежде всего от их национально-государственной принадлежности и привержен-

ности к той или иной мировоззренческой основе. В этом отношении показательно отображение Второй мировой войны в польской и советской литературе.

Для поляков эта война обернулась не только поражением, оккупацией и непрекращающейся борьбой за освобождение, но и кризисом существующей системы ценностей, а после разгрома Германии – драматичным, сопровождающимся "малой гражданской войной" установлением новой политической системы.

Литература первых послевоенных лет отражала прежде всего духовное потрясение нации, стремление осознать причины общего кризиса европейской цивилизации, а в этой связи осмыслить свой, польский путь поражения и возрождения уже в новых, сложившихся после войны геополитических условиях. Здесь опять проявились давняя польская традиция, коренящаяся в трагизме национальной истории последних 200 лет, опять проявилось польское мироощущение, связанное с очередным национальным катаклизмом, стремление сохранить себя как этнос и свои духовные ценности (язык, культуру, историческую память) в трудные периоды отечественной истории. Эта своего рода общая "почва" в той или иной степени давала о себе знать во всех произведениях о войне. С точки же зрения проблемно-тематической здесь можно выявить несколько основных тенденций общего целого. Избегая всегда проблематичной оценочной иерархии, их можно представить следующим образом:

I) Стремление художественно документировать ужасы оккупации, ибо в Польше, где особенно ценилась историческая память (результат полуторазековой борьбы за независимость) уже тогда осознавали как значение этого катаклизма для современных судеб нации, так и его роль (извлечение уроков из прошлого) для следующих поколений, призванных отстаивать принципы, благодаря которым Польша будет оставаться Польшей. Классическим образцом этой тенденции являются "Медальоны" (1946) Э.Налквской. Субъективизированный, осознанно бесстрастный тип повествования о неимоверной жестокости как поведения, так и менталитета оккупантов, создает эффект

апокалиптического потрясения.

2) Отражение новой реально-бытовой действительности с ее нравственной размытостью, которую породила оккупация. Талантливейшие образцы – проза Т.Боровского. Жизнь в оккупированной Варшаве ("Прощание с Марией", 1948) и в концлагере ("Каменный мир", 1948) изображена вне традиционной моральной оценки, жестко и беспощадно.

Частью этой апокалиптической реальности была трагедия польского еврейства, почти полностью уничтоженного фашистами (тема, до сих пор волнующая польских писателей, – наиболее яркий пример – проза А.Рудницкого).

3) Осознание кризиса системы традиционных ценностей, поиски новых ориентиров – так называемая "литература интеллигентских расчетов" – "Боденское озеро", 1946 и "Расставания", 1948 С.Дыгата (у нас об этих произведениях писал В.А.Хорев в кн.: Писатели Народной Польши. М., 1976), "Самсон", 1947 К.Брандыса, "Смерть либерала", 1947 А.Сандауэра, "Заговор", 1947 С.Киселевского.

4) Критическое осмысление причин крушения польского государства ("Стены Иерихона", 1946 Т.Брезы, "Узлы жизни", 1948 З.Налковской, "Действительность", 1947 "Сентябрь", 1952 Е.Путраменты).

Как видим, в сопоставлении с советской литературой – совсем иная картина. Героика борьбы армии в 1939 г. (проза В.Жукровского) или подпольщиков (проза Б.Чешко) – тема отнюдь не ведущая, и объясняется это тем, что война и ее завершение имели для поляков при всей общности с судьбами других народов, страдающих от фашизма, свой особый ход, смысл и последствия. Именно это и предредило характер отображения и осмысления военного катаклизма в польской литературе первых послевоенных десятилетий. На общем ее фоне выделяется драма Е.Шаявского "Два театра" (1946). Это универсальный и в то же время очень польский (своеобразная проекция национального характера с его психологией, образом мыслей на общечеловеческую систему ценностей) опыт художественного осмысления войны. Практическая реальность и

неизбывный идеализм человеческой души порождают неразрешимый конфликт, побуждая к героической жертвенности вопреки осознанию безнадежности ситуации (Варшавское восстание). И пусть "легкомыслие" и "безумство" обречены на поражение в столкновении с трезвым расчетом, но без них нет подлинной жизни с ее душевным порывом и чисто польским воображением. Отрицать это или замалчивать – значит не только упрощать правду, но и извращать ее. Осознанная верность исторически сложившимся моральным и национальным ценностям не позволяет переходить границу, разделяющую добро и зло, достоинство и унижение, ощущение себя непокорным поляком и признание себя покорным рабом.

Познание национальной специфики восприятия войны польской литературой способствует более глубокому пониманию не только этого народа, его "души", но и себя, своего народа, своей литературы, ибо только выходя за пределы самих себя – сравнивая себя с другими – можно осознать как национальные особенности, так и общечеловеческие ценности, составляющие целостность нашей цивилизации.

Война всегда – катаклизм, совмещающий трагизм и героизм, возвышенное и низменное, преступление и подвиг. Именно поэтому она предоставляет богатый материал для литературы, стремящейся показать человеческую натуру во всей ее сложной противоречивости.

Вторая мировая война была не только крупнейшей в истории человечества бойней народов, но и величайшим столкновением идей. От ее исхода зависели существеннейшие преобразования в общественной жизни и сознании значительной части населения земного шара. Поэтому она стала особым, качественно иным источником литературы. Источник этот – общий для писателей разных народов, но питает он их по-разному, ибо по-разному отразилась война на судьбах отдельных наций.

Для народов СССР это была война Отечественная, глубоко всколыхнувшая общество. Борьба за национальную независимость пробудила не только дремавшие, как бы загнанные сталининой в общественное подсознание силы, но и самоощу-

щение этих сил, возможностей, своего достоинства. Первые победы после тяжелых поражений вселяли надежды на то, что теперь, распрямившись в борьбе с внешним врагом и отстояв страну, а тем самым и существующую систему, народ не будет больше подвергаться с ее стороны гонениям, насилиям, связанным с тотальным подозрением в неблагонадежности, отступничестве. Однако по мере самораспрямления общества сталинская система уже в ходе войны, а особенно в первые послевоенные годы опять все поставила на "свое" место, все вернула на круги своя - круги насилия, унижения, слепого подчинения. В таких условиях литература не имела возможности говорить полную силу. Право на существование получила лишь литература, отображавшая героизм борьбы за Родину, воспевавшая подвиги простых людей в тылу и на фронте, стратегический гений Сталина и выдающиеся способности генералитета, вселявшая веру в победу несмотря на все лишения, выпавшие на долю народа. Этой литературе была свойственна романтическая приподнятость и гражданственная патетика. (Эту линию может символизировать пьеса "Русские люди", 1942, роман "Дни и ночи", 1943-1944 К.Симонова.)

Другую линию наметила повесть В.Некрасова "В окопах Сталинграда" (1946). Заземленные военные будни, грязь, кровь, честность и малодушие - все это перемешано, все это предстает естественным для действительности подлинной, а не литературной. И все это открывает для себя (а не на показ читателю) главный герой. Психологическое правдоподобие сочетается с правдоподобием реально-бытовым: не в грандиозных сражениях приходит понимание действительности и углубление самопознания, а в обычной окопной жизни - в ее прозаичности, боях и стычках "местного значения". Такое воспроизведение жизненной правды было несовместимо с романтической приподнятостью и патетической возвышенностью. Эта "окопная правда" - не парившая над обыденностью факта, а устремленная к нему, каким бы неприглядным (с точки зрения "дидактичности" и "эстетичности") он ни был, правда, не романтизовавшая войну, а открывающая ее жестокую и

просветленную, грязную и очищающую, низменную и героическую реальность – такая правда нарушала "красивые" и "вышешние" пропорции той литературы, которая была призвана воодушевлять, воспитывать, пропагандировать – особенно после войны, когда воспрянувшая сталинщина начала приписывать главную роль в победе себе. "Окопная правда" для такой "государственной литературы"⁹ не годилась, более того – объективно, по своей внутренней сути – ей противостояла и ее отвергала. Поэтому-то повесть "В окопах Сталинграда" оказалась эпизодом¹⁰. Начатая ею линия смогла обрести право на существование только после смерти Сталина, во времена "оттепели": Г.Бакланов, В.Быков, Ю.Бондарев и др. начинали под несомненным воздействием В.Некрасова. Однако был у них и еще один, хотя и неизвестный тогда предшественник. Это первое произведение было написано в 1943 г., когда группа бежавших из концлагеря военнопленных скрывалась в оккупированном Шуляе. На границе жизни и смерти 24-летний лейтенант писал о плене, унижении и распрямлении души. Это была одновременно исповедь и биография, вписанные в условные рамки повести: беллетризация факта. Так на стыке литературы и документа возникло выстраданное и сердцем выношенное произведение "Это мы, Господи"; К.Воробьева. Действительность внешнюю (апокалипсис фашистского нашествия) и внутреннюю (душевный мир, нравственное самоощущение личности) – эти две сферы бытия и связанные с ними факты Воробьев воспринимает и рассматривает в изначальных категориях Добра и Зла, вне обязательной и привычной для советской литературы узкоклассовой доктрины. Такой подход присутствует и в повести В.Некрасова. Знаком, символом такого видения была глава с мотивом рождественской звезды, которая тогда не могла войти в повесть и была опубликована отдельно в постсталинские времена. Уже само обращенное к Евангелию название, отражающее сущность произведения, равно как и ведущий его мотив – пробуждение тех представлений в человеке, которые не вмещались в прокрустово ложе сталинской идеологии – предопределили судьбу рукописи. Неприемлема была и

сама тема, оказавшаяся вне сталинско-ждановских предписаний: трагедия пленных (согласно некоторым подсчетам их было 5,3 млн) получила не подлежащую обсуждению "интерпретацию" уже в самом начале войны. Приказом № 270 от 16 августа 1941 г. все они объявлялись предателями Родины (аналог "врагов народа" в мирные дни), семьи офицеров подлежали репрессии, семьи солдат лишались льгот, предусмотренных для участников войны.

Произведение о распрямляющемся человеке, о человеке в плену смогло зазвучать только теперь, во времена обращения к правде, когда были созданы предпосылки не только для "нового мышления", но и для возвращения нашей литературе всего того, что было изъято из нее в эпоху сталинизма. Освобождение сознания и обретение способности мыслить свободно – процесс длительный и противоречивый. Нынешнее уничтожение искусственных преград позволяет увидеть, что даже в труднейшие периоды наша литература сохраняла свое достоинство, самостоятельно продолжая извечные и независимые поиски правды, давая свое художественно свободное свидетельство противоречивой и трагической современности. О.Мандельштам, А.Ахматова, М.Цветаева, Б.Пастернак, М.Булгаков, Арсений Тарковский символизируют совесть, честь, внутреннюю свободу и художественное мастерство литературы, устоявшей перед искушением возвышенной демагогии и произволом жестокого своевластия. К числу писателей, сохранивших своим творчеством живую и непрерывающуюся связь времен и традиций русской литературы, относится и В.Гроссман как автор эпического романа "Жизнь и судьба".

Извечные поиски смысла бытия так или иначе вели к оттапливанию от горизонтали земной обиденности, обращенных к ней заземленных потребностей и забот, всегда устремляясь к вертикали познания внутренней сути земного мира, скрытой за видимой, материальной оболочкой. Помимо хлеба насущного человечество всегда алкало пищи духовной – обретения правды о мироздании и о себе в нем – постижения тех невидимых сил, которые порождают внутренний мир личности (микроско-

мос) и создают мир внешний (макрокосмос), в который она погружена.

В советской литературе эта тенденция вырисовывалась в неизбежном – по мере общего развития общественного сознания и накапливаемого исторического опыта – отходе от поверхностной горизонтали вахлебявающегося оптимизма строителей нового прекрасного мира, которые попирали национальные и общечеловеческие ценности на кажущейся им "столбовой" дороге к своему "классовому" идеалу. Теперь эта тенденция все явственнее проявляется в обращении к вертикали – тем объединяющим все народы идеалам, суть которых невозможно свести к материально соизмеримым ценностям. Отсюда – вне зависимости от характера мировосприятия художника – появление в нашей литературе проблематики и связанной с ней символики, которые восходят к истокам средиземноморской цивилизации и древнейшим ее памятникам, давшим начало европейской литературе и искусству.

Гуманистическая вертикаль является несущей основой художественного замысла "Доктора Живаго", создававшегося Б.Пастернаком в первое послевоенное десятилетие. Она же предопределяет устремления В.Гроссмана, создававшего свою эпопею на втором десятке лет после войны. И это не случайно: именно война, всколыхнувшая все общество и пробудившая талящиеся там и, казалось, навсегда сломленные сталинщиной силы, возродила надежды, высветив возможности народа, заставив заново увидеть себя, переосмыслить мир и свою в нем историю. Переживаемые Россией катаклизмы XX в. и связанные с ними пути интеллигенции Пастернак обрывает вместе с жизнью главного персонажа в 20-е годы. Эпилог – времена войны и первые послевоенные годы – символическое завершение судеб старой интеллигенции: после независимого и утонченного мыслителя остается не знающая его дочь, беллевизица Таня и его два доживающие свой век друга. Они не увидели "просветления и освобождения", которых ждали после войны, но живут верой в "свободу души". Эту веру поддерживает и подтверждает перечитываемая ими рукопись Живаго.

Книга Гроссмана – эпическая картина жизни времен войны, где эта "свобода души" и произвол тоталитарных систем осмысляются как трагичнейшая антиномия истории XX в., предопределившая жизни целых народов и судьбы отдельных личностей. Однако везде и всегда индивидуальный выбор, диктуемый вольной волей, свидетельствует о степени развитости личностного начала и предопределяет жизненный путь личности, который она сама себе выбирает. И Пастернак, и Гроссман самой своей жизнью дали свидетельство этой правде, а судьба их романов, которые были опубликованы на их родине только в 1988 г., подтвердила исторический оптимизм авторов.

"Жизнь и судьба" продолжает (вернее – возобновляет) в нашей литературе традицию, заложенную "Войной и миром" Толстого: не воспроизведение исторических потрясений в свете требований "горизонтали", а их осмысление в категориях "вертикали" – свойственных ей представлений о бытии и личности. Философский опыт Толстого – противоестественность войны и естественное для человеческого предназначения состояние мира, народ как последовательный и надежный хранитель правды (отсюда – ценность личности в зависимости от степени ее приобщения к этому носителю правды и сопричастности к его судьбам) – эти и ряд других узловых моментов бытия обретают у Гроссмана переосмысление в свете крупнейших потрясений, преобразивших облик европейской цивилизации XX в. Важнейшим и всеобуславливающим фактором жизни целых народов и отдельных судеб стало возникновение тоталитарных систем в разных частях Европы. Наступило время тотальной деформации общечеловеческих ценностей в идеологических программах захвативших власть новых элит. Их практическая деятельность, символизируемая казарменными порядками обязательного единомыслия и всеобщего подчинения, шовинизмом и концлагерями, – все это даже в повседневности ставило личность перед драматичнейшим выбором: отказаться от традиционных ценностей европейской культуры, чтобы обеспечить свое материальное существование, либо остаться верным духовным принципам, вступая тем самым в неравное вре-

тивоборство с системой. "Проклятье" выбора в реальной жизни отнюдь не всегда было столь ясным, простым и полярно обнаженным. Новые идеи выступали в обманчиво-изоэрированной оболочке массового добра – онтологического, социального, национального, государственного, а их приятие личностью обнажало постепенно вырисовывающуюся неизбежность практического участия в массовом преступлении. Сделавший такой выбор осознанно или неосознанно превращался в палача или слепое орудие в руках палача (Крымов, из идейных соображений пишущий донос на Грекова; Штрум, ради сохранения своего положения в науке подписывающий "обращение" к западным интеллигентам в оправдание сталинских репрессий). Тем самым личность, отказываясь от внутренней свободы, теряет свою личностную основу, превращаясь в отлаженную часть общего механизма – знаменитые "колесики и винтики" "общего дела".

Принимая оболочку идеи за ее суть, человек попадал в идеологическую западню. Замысел скрытой подмены идеи формой идеи срабатывал в отношении субъективно честных людей (деятель Интернационала Мостовской, военный комиссар Крымов, беспартийный ученый Штрум) и был на них рассчитан, бесчестные же в этом не нуждались: беспринципные циники (партийный функционер Гетманов, генерал НКВД Неудобнов, один из крупных начальников ГУЛАГ'а Каценеленбоген) лишены внутренней свободы, а значит – личностного начала – во все времена и везде служили не идее, а силе.

Зло всегда рядилось в форму Добра, иначе бы люди ему не верили и не служили. Подмена свершается в прагматических целях, уже по самой своей сути враждебных любой идеалистичности. Отсюда – уничтожение всех других идей (как светских, так и религиозных), равно как и их носителей для достижения состояния единомыслия, возможного лишь в условиях всеподчинения. Свободный выбор как основа проявления личностного начала подменяется обязательными для всех догматами, которые должны приниматься на веру. Эта культивируемая аппаратом власти слепая вера в очередные преподносимые народу

идеи и мероприятия подменяет самостоятельное мышление каждой отдельной личности и общества в целом. Таким образом, исключая рациональное, этическое и индивидуализированное осознание своих поступков, требуя принятия их на веру, тоталитарная идеология подменяет религию. Более того, прокламируя воинственный материализм и используя примитивнейшие формы атеизма (глумление над чувствами верующих, репрессии, уничтожение сакрального искусства), она сама превращается в светскую религию, где место Бога занимает вождь, верования — провозглашаемая им доктрина, церкви — аппарат власти, священнослужителей — номенклатура. В результате такой подмены изначально подлинное общественное движение, стремящееся к реализации идеалов "свободы, равенства, братства", подвергается тоталитарному регулированию "сверху", полностью искореняющему все проявления подлинной (а не организованной элитой власти) общественной и индивидуальной активности, авторитарно подавляющему все, что выходит за рамки предписаний вождя. Такая власть подменяет собой (и своими групповыми интересами) первоначальную идею и учреждает веру в себя как единственного носителя истины.

Заменяя идею формой идеи, власть невольно демонстрирует свое собственное неверие как в саму эту созданную до нее и вне ее идею, так и в возможность общественного развития на ее основе и в соответствии с ней.

Подлинное развитие — как общественное, так и личностное — зиждется на свободе выбора. Тоталитарная власть по самой своей сути противоположна свободе как основополагающему условию личностного и общественного движения к идеалу. Она сама возводит себя в ранг идеальной системы, хранящей правду и несущей ее другим. В итоге созданная такой властью система общественных отношений и идей служит ей самой — ее существованию, ее утверждению, ее внутреннему саморазвитию и внешнему (географическому) распространению.

Такое осмысление фактов, как и сама направленность художественного мышления к этой сфере человеческого бытия смыкает "Жизнь и судьбу" с еще одной (помимо отмеченной

ранее толстовской) линией ^{русской} литературной традиции, получившей всемирный резонанс.

Осуществляемую властью подмену идеи ее формой, что в общественной практике "незаметно" ведет к замене свободы личности слепой покорностью безликой толпы, которой произвольно манипулирует тоталитарная, антиличностная по своей сути система, Достоевский высветил на примере инквизиции (глава "Беликий инквизитор" в "Братьях Карамазовых"). Изначально идеи Добра и Зла были обращены к каждой отдельной личности, которая самостоятельно делала выбор, решая тем самым свою судьбу в смысле физическом и духовном – переходящем и вечном. Институт инквизиции узурпирует не только это индивидуальное право личности, но и само божественное право решать, что есть добро, а что – зло. Форма добра, заменившая идею добра, лишена нравственной сути, которая жила на индивидуальной осознанности и индивидуальной свободе выбора. Тем самым подмена сущности идеи ее формой в сфере мысли ведет в сфере общественной к превращению наделенных свободной волей индивидуумов в однородную фанатичную толпу, которой повелевает (уже в своих интересах) каста посвященных.

Гроссман художественно осмысливает этот же продолжающийся процесс на примере тоталитаризма как одной из величайших катастроф в истории европейской цивилизации XX в. Монолог эсэсовского интеллектуала Лисса – это очередное – современное – воплощение образа и концепции великого инквизитора. Подмена идеи во имя реализации формы идеи – то, что Лисс в беседе с коминтерновским интеллектуалом Мостовским называет "отложить Гегеля" (т.е. идею), чтобы выполнять волю (т.е. форму идеи) аппарата насилия – это общая для тоталитарных систем сущность. То, что заставляющий себя верить в Сталина Мостовский не вступает в диалог с Лиссом, ибо тот враг – всего лишь внешняя мотивировка этого несгибаемого и субъективно честного человека. Подлинная же – глубоко скрытая – причина отказа "учителя" (как его называет Лисс) вступить в спор с "учеником" кроется в том, что

Лисс для Мостовского – дьявол-искуситель, вновь пробуждающий или даже проясняющий со свойственной немцам логикой и педантизмом мучающие его сомнения. Мостовской, может быть, незаметно для себя подменил внутреннюю свободу мыслящей личности слепой русской верой, где место "доброго царя" занял спасительный для идеи "гениальный вождь". Вот почему для Мостовского – это и дьявольское зеркало, отражающее общую для тоталитарных систем сущность – подмену идеи ее формой с вытекающими отсюда последствиями в сфере нравственности и социального механизма. Мостовской бессознательно не принимает исповеди Лисса, как Алеша Карамазов не принимает рассказ Ивана о великом инквизиторе. Защищая свою слепую веру, противоречащую доводам разума, Мостовской не опровергает систему доказательств Лисса, а хватается за единственно спасительную соломинку – "гений Сталина"^{II}. Концепции Лисса и убеждениям Мостовского противостоят мысли Иконникова в следующей, построенной на идейном контрасте, философской полемике, нравственном противостоянии главе эпопеи. Одинаково чужды Лиссу и Мостовскому, в равной степени презираемый ими Иконников – это нынешний Алеша Карамазов, в глазах которого жестокая земная реальность, "горизонталь" бытия нарушает представление о "высшей справедливости"¹². (Еще одна параллель с романом Достоевского.) И как Алеша, он вновь обретает себя в сливающейся с народными представлениями идее нравственности, аналогичной притче о луковке у Алеши – быть добрым в реальной жизни, по отношению к окружающим, во всех помыслах и делах. Эту восходящую к истокам нашей цивилизации заповедь, носителем которой всегда оставался народ, воспринимает и интеллигент Иконников. Верность таким представлениям он подтверждает собственной жизнью, исполняя христианскую заповедь, которая в сознании русского интеллигента слита с толстовским убеждением о непротивлении злу насилем. Тоталитарному Молоху Иконников противопоставляет непреклонное моральное сопротивление: гибнет от рук гитлеровцев, отказываясь участвовать в строительстве лагеря уничтожения.

Иконников ощущает свершающуюся на его глазах подмену по сути так же, как и Достоевский, который следующим образом раскрывал ее смысл: "Великий инквизитор есть, в сущности, сам атеист. Смысл тот, что если исказить Христову веру, соединив ее с целями мира сего, то разом утратится и весь смысл христианства, ум несомненно должен впасть в безверие, вместо великого Христова идеала созиждется лишь новая Вавилонская башня. Высокий взгляд христианства на человечество понижается до взгляда как бы на звериное стадо, и под видом социальной любви к человечеству является уже замаскированное презрение к нему"¹³.

Согласно конфуцианству, честный человек честно следует ложному учению, лживый человек лживо следует учению правдивому. Эта диалектика добра и зла, искреннего и циничного отношения к идее и своему долгу – все, что так противоречиво и часто трагично отразилось на судьбах отдельных людей и жизни целых поколений, – Гроссман раскрывает во внутренней драме тех, кто не может или не хочет увидеть подмены.

Гроссмановский вариант монолога великого инквизитора разделен на две части – "философскую" (эсэсовец Лисс) и "организационно-идеологическую" (функционер НКВД Каценеленбоген), а сами их авторы – столпы систем и одновременно их продукты – являют собой единый в двух ипостасях образ (своего рода двуликий Янус тоталитаризма).

Каценеленбоген по собственному признанию любящий только одного человека – Сталина (§ 4, с. 14) – продолжает верить в систему, даже став ее жертвой. Эта вера – следствие внутренней несвободы, означающей отсутствие личностного начала. Это отсутствие осознанное, ибо личностное начало неразрывно связано с внутренней свободой, а она рассматривается Каценеленбогеном как "хаотический, первобытный, пещерный принцип" (§ 4, с. 130), взаимосвязанный с демократией (при ней Каценеленбогену не хотелось бы жить). Для него сталинизм – единственная возможность достижения идеала всеобщего счастья. Оно создается путем насилия.

В первом советском лагере на Соловках прибывающих встречал плакат: "Железной рукой загоним человечество к счастью!" Документальный фильм М.Голдовской "Власть соловецкая" (1988) свидетельствует как о верности Гроссмана фактам, так и о реальности Каценеленбогена: зам. коменданта, а затем узник Соловков А.И.Рошин с экрана продолжает оправдывать ГУЛАГ и объяснять его "полезность". Такого рода "социальная любовь" (по определению Достоевского) зиждется на всеобщем повиновении, которое достигается насильем и насаждается страхом. Насилие и страх – подлинные, скрытые рычаги манипулирования и массами, и избранниками, составляющими элиту власти, на пути к "новому прекрасному миру". Каценеленбоген служит системе, а не идее, поэтому у него нет иллюзий и сомнений, мучающих субъективно честных членов партии, таких как Мостовской и Абарчук или беспартийный Штрум, который не осознает, что, вступая в игру с системой, он неизбежно проиграет, ибо идет на нравственный компромисс. Академик Чепыжев и ученый Соколов избегают всяческого соприкосновения с подменой и поэтому остаются собой – внутренне свободными. Именно эта внутренняя свобода ограждает их от утраты этического равновесия, подчинения себя тотальной системе. Каценеленбогену эта индивидуальная свобода не нужна. Она – препятствие на пути к "социальной любви" и поэтому подлежит уничтожению. Каценеленбоген, в отличие от субъективно честных людей, знает, как это осуществляется системой на практике: "Личная невинность – пережиток средних веков, алхимия. Толстой объявил – нет в мире виноватых. А мы, чекисты, выдвинули высший тезис – нет в мире невинных, нет неподсудных. Виноват тот, на кого выписан ордер, а выписать ордер можно на каждого. Каждый человек имеет право на ордер. Даже тот, кто всю жизнь выписывает эти ордера на других. Мавр сделал свое дело, мавр может уйти" (№ 4, с. 14). Эти последние слова – уже о себе. И вот в лубянской камере холодный и киничный исполнитель вдохновенно рисует картину лагерной утопии. Это же единственное, что его вдохновляет – великая идея сотворе-

ния нового мира. Согласно концепции Каценеленбогена, ГУЛАГ – отнюдь не пенитенциарное учреждение. Доведенное до совершенства оно будет являть собой идеальную модель сталинского государства. Дальнейшее развитие общества должно вести не к отмиранию ГУЛАГ'а ввиду отсутствия преступников, которых не может быть в идеальной стране, а к постепенному расширению ГУЛАГ'а на все государство – "пока мы не поставим знак равенства между жизнью, идущей по ту и по эту сторону проволоки" (№ 4, с. 130).

Концепция Каценеленбогена – отнюдь не гротеск. ГУЛАГ предстает как наиболее "чистое", не замутненное еще остающейся разновариантностью "обычной" жизни, практическое (социальное, административное, производственное и... "правовое") воплощение подмены. Поэтому-то "польза" ГУЛАГ'а, о которой говорит бывший зам. коменданта Соловков, несомненна (с точки зрения тех, кто осуществлял подмену, равно как и тех, кто ей служил).

Так реальный факт сливается с художественно-философским осмыслением породившей его сути. Здесь роман Гроссмана смыкается с еще одной важной традицией, которую подарила всемирной культуре XX в. русская литература.

Два монолога современного – двуликого – инквизитора (Лисс – Каценеленбоген), который вершит жизнью целых народов и судьбами отдельных людей, – это продолжение той линии литературной антиутопии, у истоков которой стоят "Мы" Замятина; без него немислимо представить таких крупнейших и известнейших представителей этой тенденции, как Оруэлл, Хаксли, Голдинг, Войнович и Аксенов. Под пером Гроссмана литературная антиутопия обретает блестящее развитие, достоверное художественно и психологически (характер – личность – биография – стиль монолога персонажей), социально точное и философски глубокое. Сейчас она обретает своеобразное подтверждение в публикуемых документах, мемуарах, публицистике и научных разработках нашего времени.

Художественная панорама "жизни и судьбы" охватывает жизнь на фронте и в тылу, в СССР и в Германии, гитлеровские

и сталинские концлагеря, механизмы насилия, русские и немецкие судьбы, которые каждый человек – и здесь, и там – сам выбирает и строит в условиях существующей системы. История такой жизни и опыт таких судеб имеет один общий знаменатель: там, где личность во имя преходящих ценностей "горизонталей" отказывалась от вечных истин "вертикалей", она этически деградировала, а значит теряла свою личностную автономию, превращаясь в раба системы, которым та могла произвольно манипулировать. Вот почему каждая состоявшаяся личность представляла для системы угрозу, ибо каждое проявление самостоятельности и независимости тоталитаризм воспринимал как потенциальную опасность для своих идеалов, провозглашаемых как единственно правильные, а посему неизблемые и обязательные для всех. Внутренняя же свобода состоявшейся личности была неподвластна диктату извне и являлась особой опасной пример для других. Угрозой для системы стала и война.

Гитлеровское нападение как органичное проявление тоталитаризма подняло измученный сталинщиной народ на защиту своих традиционных ценностей. И растерявшийся в первые дни войны вождь-палач, осознавая слабость созданной им "горизонталей", в своем первом выступлении 3 июля обращался уже к "братьям и сестрам", апеллируя именно к народному пониманию патриотизма, справедливости, добра и правды. В борьбе с чужеземным тоталитаризмом народ снова начал распрямляться после сталинских репрессий. Именно в этой борьбе он снова почувствовал свою силу, а побеждая тех, с кем не смогла справиться вся Европа, обрел не только утраченное было самоуважение, но и надежду на уважение к нему "своей" тоталитарной системы, "своего" вождя. Народ стал надеяться, что прежнее недоверие и вызванное этим насилие теперь прекратятся, возобладает разум, добро, справедливость, а значит уйдут в прошлое лагеря и колхозы. Художественно ярко и психологически убедительно выписаны в романе носители этих надежд на "послабление" – Ершов и Греков – русские крестьяне лично не раздавленные ни сталинизмом, ни гитлеризмом,

мыслящие, активные, смекалистые, самостоятельные. Это крестьяне нового времени – потомки раскрепощенных в 1861 г., потомки прошедших первую мировую и революцию, гражданскую, те, кто внутренне выстоял и войну Сталина с мужиками. Их отличие от носителя народной мудрости крепостного Платона Каратаева из "Войны и мира" исторически обусловленно, а не философски выстроено. Подобно ему они – носители народного понимания добра, правды и справедливости, но в отличие от него они лишены смиренности, активны, независимы, дерзки, смелы и откровенны в отстаивании себя и своих убеждений.

Надежды воспрянувшего духом народа, побеждающего "чужой" тоталитаризм, традиционные русские надежды на доброту царя оказались тщетны, ибо и "свой" тоталитаризм не может существовать, утратив под ногами почву несвободы, слепого подчинения. Поэтому-то победа народа над "чужим" тоталитаризмом представляла угрозу для тоталитаризма "своего". Эта чудовищная диалектика – вне традиционных понятий справедливости, добра и правды, а потому – вне народных представлений, потому народ и может питать иллюзии. Полон надежд гибнет от немецкой пули Греков, не зная, что его ждал арест по доносу в неблагонадежности, а в фашистском концлагере сталинцы выдадут Ершова эсэсовцам на смерть.

"Сталинградское торжество определило исход войны, но молчаливый спор между победившим народом и победившим государством продолжался. От этого спора зависела судьба человека, его свобода" (№ 4, с. 27). Победа народа под Сталинградом стала началом нового наступления Сталина на народ. Гроссман показывает, как параллельно с самоотверженной жизнью народа на фронте и в тылу работала система насилия, ломающая человеческие судьбы. Но сызнова подавляя народ, она подготавливала уже осознанное противостояние, ибо уничтожала иллюзии и у тех, кто в свое время за идеологической оболочкой добра не разглядел сути. Наступает прозрение сторонников-жертв в лагерях (старый большевик Магар), в застенках Лубянки (участник революции и сталинградской битвы Крымов). Это прозрение означает возрождение личности, ибо толь-

ко осознавая свою внутреннюю свободу, неподвластную никаким внешним силам, человек может нести людям правду-освобождение. Собственно, здесь истоки пробуждения и обращения к вертикальным ценностям в наши дни.

Произведение Гроссмана - это художественно-философское осмысление послереволюционного прошлого, советских времен войны и мира, а одновременно - исторический факт, литературно документирующий писательское прозрение. Завершенная в период недолгой послесталинской "оттепели", "Жизнь и судьба" восстанавливает прерванную сталинщиной литературную традицию осмысления горизонталей фактов в категориях вертикали завещанной человеку правды.

Это произведение не стоит особняком. Оно - органичная часть целого течения в нашей литературной жизни, которое, возникнув на волне, поднятой XX съездом, столкнулось с "горизонталью" бетона "культурной" политики времен застоя. Плотины такой политики приостановили волну, а ее бульдозеры прорыли для нее отводной канал в западном направлении. Теперь же апрельские ветры возвращают эти вешние воды в родные края.

Предваряя литературу периода перестройки по времени своего написания, "Жизнь и судьба" по времени своего издания вместе с возвращающимися к нам произведениями Б.Пастернака, А.Ахматовой, А.Твардовского, В.Шаламова, В.Высоцкого, А.Солженицына, Г.Владимова, В.Войновича и др. является ее живительной составной частью.

Примечания

1. См.: Правда истории, правда литературы. // Известия, № 121, 29 апреля 1988 г.
2. Излишне говорить, сколь явственно эти отличия выступают вплоть до наших дней в научной литературе: например, в теологии - с одной стороны, и атеистически ориентированной философии, истории, естествознании - с другой.

3. В сущности, это русское продолжение-развитие одной из общеевропейских идей Просвещения: Руссо был в числе любимейших писателей Толстого.
4. Л.Н.Толстой. О литературе. М., 1955, с. 117, 121.
5. См. А.В.Линатов. Юзеф Игнаций Крашевский. - В кн.: История польской литературы. Т. I. М., 1968.
6. Как мы пишем. М., 1930, с. 163.
7. Правда истории, правда литературы. // Известия, № 121, 29 апреля 1988 г.
8. См.: Маркс К. и Энгельс Ф. Соч. Изд. второе. Т. 36. М., 1964, с. 170.
9. Определение И.Золотусского, давшего трезвый и "раскрепощенный" анализ литературы сталинских времен в статье "Крушение абстракций" (Новый мир, 1989, № I).
10. Правда, автор еще "успел" получить Сталинскую премию, но это было последнее проявление тех "пославлений", которые появились в годы волны.
11. Цитирую по тексту, опубликованному в журнале "Октябрь" 1988, № 3, с. 35 (В дальнейшем после цитаты приведены номер журнала и страница).
12. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. в тридцати томах. Т. 14. М., 1976, с. 306.
13. Достоевский Ф.М. Ук. соч., Т. 15. М., 1976, с. 198.

"...Печаль ты моя, тоска по деревне..."

Современная польская "сельская" проза:

этика и эстетика

"Печаль ты моя, тоска по деревне, почему я не могу раз и навсегда от вас избавиться, вырвать из себя, из своей душонки, позеленелой, как медный грош, выковыренный пальцами из отваленного лемехом пласта земли, из конского навоза...", – так говорит главный герой романа польского писателя Тадеуша Новака "Пророк"¹ – Ендрусь, удравший от тяжелого труда, крестьянского пота и вечных мазолей на ладонях в город в поисках яркой жизни, блестящей карьеры, наконец, бытовых удобств. Но и здесь он не находит себе места, не обретает счастья, не получает подлинной радости бытия.

Оказавшись в городе, Ендрусь постепенно избавляется от черноты на руках, делавшей их похожими на ковриги ржаного хлеба, однако с этой чернотой утрачивалась и цельность его натуры, привыкшей к миру лугов с их сенокосами, к выражению свободных и простых человеческих чувств, подобных ветру в поле или солнцу, играющему лучами в реке. Теря себя, растворяясь в суете городской жизни, он перестает воспринимать и вкус разговорной речи: поток его мыслей, словно у страдающего психопатологией, превращается в псевдолитературный монолог – роман написан от первого лица человека, у которого вместо эмоций сентиментальность, замешанная на выпренности чувств. Отсюда – своеобразие его слога. Не случайно его монолог писатель стилизует (и блестяще!) под некое откровение личности, наделенной даром пророчества. Отсюда – и название романа "Пророк", и его двойной смысл: идея героя в глазах писателя (и наших собственных) – идея ложная, не утрачивающая, однако, своего пророческого зна-

чения.

Пустеющие и дичающие села, которые с конца 40-х годов начала покидать польская деревенская молодежь, символизируют сразу две острые проблемы: современной деревни и современного города, засасывающего и проглатывающего вновь приобщенного. На многие годы эта тема обусловила этический пафос и содержание современной польской "деревенской" прозы. Ее создателей, дебютировавших в конце 50-х - начале 60-х годов, по масштабу дарования и авторитету, причем не только литературному, но и общественному (прежде всего общественному), можно сравнить с теми поколениями писателей - и их героев, которые на многие годы определяли в своей стране "лицо" целого исторического периода. Подобные случаи известны. Таково, например, творчество "потерянного поколения" в американской и европейской литературах 20-30-х годов, "поколения рассерженных" - в английской литературе 50-60-х годов.

Понятие "поколение" применительно к представителям польской "деревенской" прозы используется здесь условно, оно распространяется на писателей, связанных не столько возрастом, сколько общностью темы, отнюдь не подразумевающей единства идейных воззрений. И это важнейшая черта польских "сельских" писателей, выгодно отличающих их от наших "деревенщиков", объединившихся в последние годы в поиске внешнего врага, чужака, якобы растлевающего чистую душу народа. Проблема для нас сложная, болезненная и запутанная. Тем интереснее, на мой взгляд, посмотреть на аналогичные движения в братской славянской литературе, где явления подобного рода - разрушение исконного, патриархального, нравственно целостного уклада жизни - также начинались извне и были обусловлены характером перемен в социальной структуре общества. Причем сразу отмечу: для польских "сельских" писателей понятие врага, пришельца извне, никогда не отождествлялось с человеком другой национальности или вероисповедания, хотя, надо признать, что неким воплощением зла мог восприниматься и русокий народ - в силу сложившихся ис-

торических обстоятельств. Почти полтора века, с 1795 г., Польша, поделенная между тремя крупнейшими европейскими монархиями (Россия, Пруссия и Австро-Венгрия), как государство не существовала. Часть ее земель вошла в состав Российской империи, проводившей ассимиляторскую политику. Были основания возненавидеть все русское. Однако этого не произошло – напротив, существовал интерес к русской культуре, и к началу ХХ в. она стала едва ли не самой известной по сравнению с другими зарубежными культурами в Польше. Следующее сильнейшее историческое столкновение – признанный сегодня факт массового истребления поляков, прежде всего офицерского состава их армии, в период сталинских репрессий (печально известная Катень под Смоленском). И снова подчеркну: при всей ненависти к тоталитарному режиму, жертвами которого стали и поляки, в их среде сама система не отождествлялась с народом. Собственная национальная трагедия научила поляков умению сочувствовать народам, судьбы которых были еще драматичнее. Свидетельство тому – тема еврейских страданий, представленная в польской литературе крупнейшими именами – М.Хласко, С.Сроковского, среди писателей-"деревенщиков" Т.Новаком (роман "Такая большая свадьба", 1966). В лишенной своей государственности, разтерзанной Польше, пережившей годы скитаний своих соотечественников (польская эмиграция с XIX в. одна из самых многочисленных в Европе), возникло осознание, что невозможно сохранить, развить и обогатить собственную национальную культуру без уважения других культур. Залог самосохранения нации – в способности жить в ладу с другими народами. Все это прекрасно демонстрирует польское "деревенское" направление.

Итак, к названному поколению польских писателей принадлежат хорошо представленный у нас Юлиан Кавалец (на русский язык переведены его повести "Танцующий ястреб", "Переплывешь реку", "Чертополох", "Серый нимф"), Тадеуш Новак (известный советскому читателю романами "А как будешь королем, а как будешь палачом" и уже упомянутым "Пророком"), являющийся также ярким и самобытным поэтом. Из более моло-

дых можно назвать Зыгмунта Тшишку и Эдварда Дэдлинского. Знает советский читатель и творчество Веслава Мислиевского — у нас издана его повесть "Голый сад" и роман "Камень на камне".

При рассмотрении польской "деревенской" прозы напрашивается ее сопоставление с соответствующим направлением в советской литературе, как в нравственном, так и в эстетическом аспекте.

Близки ли оба направления между собой или это сходство чисто формальное? В. Мислиевский склонен "признать, что общность, безусловна, есть. Она — в активном обращении к народным традициям, в поиске своих истоков, корней, уходящих в глубины деревенской, то есть народной культуры, а через нее — культуры общечеловеческой. Связь с этими традициями, интерес к ним характерны и для наших, и для ваших писателей. Думаю, что для представителей обоих направлений существуют определенные ценности — безусловные, константные. Не ценности, которые имели свое значение когда-то или обретут его в будущем, а именно абсолютные, универсальные, вневременные..."².

Отмеченные польским писателем черты, сближающие нашу и польскую "деревенскую" литературы, — явление далеко не случайное и не простое совпадение фактов культурной жизни, относящихся к одному и тому же отрезку времени. (Напомню, что и о советской "деревенской" прозе у нас заговорили примерно в те же годы — в начале 50-х, в связи с публикацией "Районных будней" Овечкина — цикла очерков о жизни и проблемах современного села). Поднимаемые и русскими, и польскими писателями проблемы верности своему прошлому, народным обычаям и традициям, которые катастрофически уничтожались в процессе индустриализации, роста промышленности, развития городов, куда на заработки уходили молодые крестьяне, были болевой точкой в комплексе проблем жизни общества. Не замечать это стало недопустимо, даже преступно, ибо подобная слепота грозила не только социальной катастрофой — вырождением деревни, но и национальным бедст-

вием – уничтожением целого культурного слоя народа. В нашей стране в полный голос заговорили об этом лишь в последнее десятилетие, а до этого обреченными на замалчивание оказались многие темы, в том числе и самая страшная по нечислимости своих последствий – геноцид крестьянства.

Не случайно именно в контексте – разорванности этического сознания, существующей между сельским и городским мировосприятием, между тоскующим сердцем и холодным рассудком, примирить которые способна лишь проснувшаяся совесть, рассматривают польские критики творчество наших "деревенщиков" – Белова, Астафьева, Распутина, отчасти Шукшина³. В Астафьеве они видят писателя-эколога, который одним из первых провозгласил идею "охраны жизни"; в произведениях Белова и Шукшина – элементы философии "естественного" человека, берущей начало в теории Руссо. Показ взаимоотношения людей, человека и природы сквозь призму распада традиционного, деревенского уклада жизни, а вместе с ним и тех нравственных устоев, которые испокон веков воспринимались как незыблемые, привлекает польского читателя в прозе Распутина, пожалуй, самого близкого им из советских "деревенских" писателей.

Распутин, подобно таким представителям "деревенского" направления в польской литературе, как Новак, Кавалец, Мысливский, обращаясь к судьбам сельских жителей, на собственном опыте познавших губительное воздействие "побочных" явлений ускоренной технизации и урбанизации страны, сосредоточил внимание на тех универсальных нравственных представлениях – о жизни и человеке, которые принято называть народной мудростью. И раннего Распутина, и польских художников слова деревня интересует как некая общность людей, сам тип существования которой, предполагающий протекание жизни каждого на глазах у другого, построен на соблюдении неписанных и не поддающихся точному объяснению правил. Народный кодекс чести в понимании этих писателей распространяется не только на взаимоотношения людей, но и на их понимание природы, истории, смерти. Человек, лишь формально следующий

этим законам, обрекает себя на одиночество, преступивший их — на гибель. Нарушив нравственный принцип хотя бы один раз, человек выпадает из круга "живого общения". Он приговорен, ибо за преступлением (а для писателей—"деревенщиков" этот вывод важен и принципиален) всегда следует наказание, что, в свою очередь, делает простой и зримой формулу ответственности — за близких, родной дом, землю. Здесь очевидно тяготение русских и польских писателей этого направления к христианской морали — в данном контексте различия между католицизмом и православием не выступают. Как представляется, отдельной темой исследования являются отношения между "деревенской" литературой и христианской религией.

Однако, если о советской "деревенской" литературе можно говорить в известной мере как о некоей идейно-эстетической целостности, то в этом же направлении польской литературы скорее наблюдается эстетический плюрализм. В определенной степени это можно объяснить различием миросозерцательной позиции писателей: в советской "деревенской" прозе явно ощущается замкнутость на своем собственном, внутренне выстраданном "острове" жизни, вокруг которого — чужая и чуждая ему стихия; в польской — открытость в другие пространства и миры, обращение к временам великих мифов и сказаний, запечатлевших единый образ "всего" человечества. Каждый из польских писателей трактует "сельскую" историю по-своему: Кавальца, например, называют писателем-социологом, Мысливский и Новак пишут в философско-аллегорическом ключе, Тшишка и отчасти Радлинский — в пародийно-гротескном, заостря свой "памфлетный" меч и против самих писателей—"деревенщиков". Отчасти поэтому в польском литературоведении до сих пор не закончен спор, является ли "деревенское" направление только литературой на тему жизни села или принципиально новаторским явлением в художественном творчестве⁴.

Эстетическое новаторство этих писателей, яркая индивидуальность каждого из них несомненны, но как ни парадок-

сально, в данном случае хотелось бы подчеркнуть другое: их традиционность. Это направление в Польше не только имеет своих крупнейших предшественников в лице Э.Ожешко, Б.Цруса и С.Реймонта, роман которого "Мужики", написанный в начале нашего века, в 1924 г. получил Нобелевскую премию, С.Жеромского, М.Конопницкой и других, но наследует и их главную идею - о крестьянской культуре как органичной части национальной культуры в целом.

Сегодняшние польские писатели, обращаясь к вопросу о том, какую социальную роль играют в современном польском обществе крестьянские обычаи, устои и традиции, так или иначе остаются в русле этой центральной для их литературного мышления концепции. Они не стремятся к однозначным ответам, не предлагают готовых рецептов и не ищут простых решений, понимая необратимость социальных процессов. Но какова их цена, и что теряет человек взамен приобретенного? Именно эта диалектика и волнует их больше всего. Во многом данная исходная позиция диктует писателям выбор не только темы, но и повествовательной техники, стиля, жанра. Излюбленный Кавальцем, Новаком, Мысливским прием воспоминания, ретроспективной оценки действительности, при помощи которых уже сложившийся человек переосмысливает свою молодость - обретает эстетический и нравственный характер: герои как бы наделяются творческим началом, а вместе с тем каждый из них, в конце концов, выступает по отношению к себе судьей и прокурором, вынося приговор собственной судьбе.

Получив возможность уехать из села - нередко нищего и запущенного (ведь еще недавно была война, а после нее партизанские выступления, разруха), в частности, учиться в город, крестьяне обратно не возвращались. Их оторванные от реальной жизни планы на практике не осуществлялись: к тем переменам, которые несла с собой конкретная действительность, они не были готовы психологически; предоставленный им в новых социальных условиях шанс (возможность выдвижения, *awans* - понятие, широко вошедшее в польскую

литературную критику, анализирующую "деревенскую" прозу⁵⁾ – использован не был. Более того, польские писатели показывают, что этот шанс, который по замыслу мог восприниматься польским крестьянством в целом как "удачный случай", для отдельных его представителей оборачивался драмой. У тех, кто покидал старые, заброшенные деревни, в которых, казалось, нет жизни, была мечта, как правило, так и не осуществленная – вернуться в родные края или, на худой конец, купить на старости лет в деревне дом. Об этом мечтает и герой повести Ю.Кавальца "Ищу дом". Судьба его непроста: деревню он покинул во время войны, партизанил, был в немецком плену, вернулся на родину и осел в городе, став работником музея этнографии. Но ни покоя, ни общего языка с окружающими – с сестрой, оставшейся в деревне, с сыном, выросшим в городе, – он так и не находит.

Как и другие польские писатели-"деревенщики", Кавалец выводит социальную несостоятельность своих персонажей, оказавшихся на стыке старой и новой культур, из их этической незрелости, показывая, что их бессилие, одиночество и тщетность стараний наладить собственную жизнь – от нравственной спячки. Покидая насиженное гнездо, молодые люди нередко не задумываются над тем, что своим уходом они делают шаг и к его разорению, и к собственной гибели: им будет уже некуда вернуться. Их нигде и никто не ждет, а без этого внутреннего ощущения того, что ты нужен, вне этой потребности, человек как личность состояться не может.

Польский герой этой прозы по-своему решал "вечную" проблему "вишневых садов" – трагического столкновения старого и нового. Часто он полагает, что это он воздействует на обстоятельства, а на самом деле – они вовлекают его в свой водоворот, не щадя и не защищая. Беда большинства из них в том, – сказал как-то в интервью Кавалец, – что все они не спешат делать добро. Эта моральная оценка в тексте скрыта, что избавляет прозу Кавальца от категоричности и назидательности, но вместе с тем выводит на первый план главную мысль: добро – категория активная. Все персонажи

писателя — и молодые, и те, для которых юность осталась в памяти как единственный в жизни, нереализованный шанс, неосознанно живут по заложенному в них внутренне кодексу, не соответствующему избранному ими пути. И этот разрыв, порождающий разлад с самим собой, становится источником кризисных состояний, причиной несущественных желаний.

Прослеживая эволюцию характеров героев — от бездумности до осмысления бытия в его сложных и неразрывных взаимосвязях, писатель следует скорее не логике жизни, а традициям польской классики — Пруса, Ожешко и Жеромского, в произведениях которых отчетливо звучит призыв к польской интеллигенции: идти в народ, быть с ним, вместе с ним воссоздавать утерянное и разрушенное. Вот почему некоторые персонажи Кавальца (например, архитектор Турный из повести "Чертополох", подчинивший свою деятельность осуществлению экономических реформ), носят несколько надуманный и иллюстративный характер.

Но несмотря на эту литературную заданность (а, может быть, даже благодаря ей), произведения Кавальца в целом читаются не только как документ своей эпохи, но и как литература, постигающая "вечные" законы бытия. Отсюда — многозначность образов его персонажей и даже названий произведений. "Переплывешь реку" — это и символ реки-жизни, известный с давних времен, и той границы, которая навсегда отделила главного героя, носящего, кстати, условное имя — Маленький, — от его истоков, и вместе с тем аллегория человеческого характера, способного или неспособного плыть против течения.

Философско-мифологическое начало, свойственное всей польской "деревенской" прозе, близкой по своей манере повествования притче о современной жизни, той форме, в которой любая деталь и реалия действительности обретают характер метафоры, что, в конечном счете, и делает литературу большой, настоящей литературой, находит яркое воплощение в творчестве Новака и Мысливского.

Т. Новак широко использует известные сюжеты и мотивы —

из мифологии и Библии, смело их трансформируя: двенадцать парней (из повести "Двенадцать"), уезжающие в город учиться, — это и двенадцать апостолов, призванных нести в мир идеи просвещения. Перед ними открытая дорога, и каждый из них будет вести свой дневник, своеобразную "хронику пророков", создавая летопись нового времени, насыщенного непредвиденными остоятельствами и соблазнами: не всем дано их преодолеть.

Оставаясь литературной аллюзией, "говорящие" имена и образы в творчестве Новака — это и определенное звено в цепи его антропоморфической системы: "человек — природа — мир". Согласно его концепции человек, как и все человечество, в процессе существования проходит как бы различные "периоды" взросления, приобщающие его на каждой стадии к особой человеческой общности — семье, оратству, нации. На каждом из этих "этапов" натура человека эволюционирует по собственным законам. Стихия детства, в частности, отражает состояние, когда "я" спонтанно и неосознанно. Для взрослеющей личности, по мере ее становления, детство превращается в "утраченный рай", вернуться к которому способна уже старость с ее опытом и умением понимать других людей. В этом, по мысли Новака, и заключается мудрость жизни: эволюционном повторении.

И если у Новака человек врывается в исторические события, становясь их субъектом — героем или жертвой, королем или палачом, то у Мысливского наоборот: он становится их объектом, круг движения отдельной человеческой жизни художник словно замыкает, воспроизводит в ином ракурсе — отражения исторических катаклизмов в судьбе личности. Чрезвычайно объемно и многопланово в прозе Мысливского понятие культуры. Оно включает в себя и "первородную" культуру — в ней человек рождается, ее не осознавая, но часто постигает суть ее (а в ней — себя) в столкновении с другими социокультурами: образованной среды, шляхты и так далее. А потому, делает вывод писатель, культуры нуждаются в постоянном взаимообмене: любая замкнутость в сфере собственных

ценностей, во-первых, лишает их смысла, а, во-вторых, грозит, в конечном счете, их забвением – мир сам по себе, вне других миров, утрачивает и своеобразие, и импульс к развитию.

Это – очень важная мысль не только для Мысливского, но для всей польской "деревенской" литературы, развивающейся на стыке разных духовных традиций: фольклора, мифа, народно-городской стихии, ярмарочно-балаганной игры. Однако эту мысль писатели воплощают по-разному: Мысливский – в форме философского разговора, приближающегося к диспуту, Радлинский и Тишка – в виде гротескного высмеивания людомании (показательна одна из последних монографий о творчестве "деревенских" писателей, которая так и называется "Игра в народ"⁶).

И все-таки, чтобы высмеивать – те или иные литературные идеи, превратившиеся в шаблонные, канонизированные и из-за этого ставшие псевдонародными (а поляки умеют и любят пошутить по поводу собственных недостатков), чтобы не бояться вместе с водой выплеснуть и ребенка, т.е. не бояться реагировать ярко и остроумно на любые проявления стереотипности национального мышления, как это делает Радлинский в повести с многозначительным названием "Шанс", надо иметь твердую почву под ногами и смелость, рожденную литературной культурой, для которой в равной мере важны слово, язык и мысль. "Деревенские" писатели вводят своих героев в литературу такими, каковы они на самом деле, "не причесывая" их под художественную схему и стремясь тем самым к той абсолютной, но не буквальной достоверности, которая возможна лишь при условии знания и владения языком своих героев.

"В некотором роде, – сказал в упомянутой беседе Мысливский, – если подходить к "деревенской" литературе с точки зрения того, что было ею сделано для реформы языка, надо признавать, что мы были бунтарями. Я был первым, кто выразил свой протест против существовавшего в те годы литературного языка, на котором писали еще романтики... Мы внесли в художественное произведение живую разговорную речь

крестьян, простого народа, а это значит – большинства общества...".

Эта мысль требует пояснения, ибо (что подчеркнул и Мысливский) для народа, остававшегося почти 150 лет "разорванным на части", язык стал носителем национального начала, объединявшим поляков, где бы они ни проживали: на территории Польши или в эмиграции. С одной стороны, это было единственное средство сохранения нации, а тем самым – и ее культуры, с другой же (что почувствовал Пшибышевский, а в 30-е годы – Шульц, Гомбрович) – "корсетом", поскольку язык был "канонизирован". Он требовал не просто реформы, а перестройки всей его структуры, за границами которой оказывался не только язык отдельных социальных групп и сфер, но и "обычная" разговорная речь.

Способствуя тому, чтобы разговорная стихия всегда оставалась животворным элементом литературного языка, польские писатели видят в этом главный принцип собственного творчества: писать о народе, для народа и от лица своего народа. Примечательно, что в Польше за последние годы понятие "деревенская" литература превратилось в синоним национальной. "Мои книги знают обо мне больше, чем я сам, и в этом знании больше правды", – подчеркнул В.Мысливский в своей речи по поводу вручения ему премии Клуба крестьянской культуры за роман "Камень на камне". (Он, кстати, первый лауреат этой премии⁷.) Философское повествование Мысливского о жизни уже немолодого, много повидавшего на своем веку, пережившего и передумавшего крестьянина, который при всех перипетиях судьбы никогда не теряет ощущения себя как личности, как части своего народа и шире – человечества и бытия, в год выхода в свет – в 1983 г., в период трудных для Польши, кризисных лет, было воспринято как призыв к единению всех людей, не взирая на их возраст и мировоззрение. В мире, нас окружающем, все взаимосвязано, и одно сосуществует с другим, как дом, который возводится из отдельных кирпичей: камень на камне. При всех сложностях и превратностях человеческого пути неизблемыми остаются чув-

ства любви, долга и памяти.

Эти идеи утверждает польская "деревенская" проза, представители которой с жадностью относятся к жизни, активны в своем стремлении отстаивать художественные позиции на высоком этическом уровне (если помнить, что еще в античные времена понятие этики и эстетики составляло некое целое: красота и добро были неразрывны).

К сожалению, наш читатель практически ничего не знает, например, о Леопольде Бучковском – польском прозаике и графике, которого Мысливский (в упомянутой беседе с автором статьи) назвал "отцом польской послевоенной авангардной литературы", а его повесть "Вертепы" (1947) – "лучшей в современной литературе". Остается у нас неизвестным и на следие (полностью изданное в Польше) другого видного прозаика и эссеиста, находившегося многие годы в эмиграции, Станислава Винценца: его эссе, по мнению Мысливского, содержат чрезвычайно тонкие и глубокие суждения о культуре, которую писатель исследовал в неразрывном единстве с представлениями о ней, выработанными в античную эпоху, давая собственные определения понятиям "народ", "нация", "этика".

Открытость – эстетическая и идейная, обращенность к национальным проблемам в контексте мирового развития человечества, характерная для польских "деревенщиков" – залог не только их нравственного здоровья (сводить счеты с другим народом для них непозволительно), но и художественной продуктивности. Поразительно разнообразно (а, следовательно, и противоречиво) творчество молодой "поросли" этого направления, причем понятие "молодое" поколение, естественно, употребляется условно: это те, кто дебютировал в последние годы. В их числе – В.Шуберт, который сделал магнитофонную запись своеобразным повествовательным приемом; Анджей Лученчик с его скупым, но насыщенным метафорами языком. Дариуш Биттнер "показывает мир в совершенно непривычном для нас ракурсе: сквозь призму человеческой физиологии, однако физиология для него – не предмет, а принцип анализа действительности..." "Политическим" писателем называет Кристину

Сакович, публицистическая поэтика близка произведениям Саяк, в то же время Ян Джебжон обращается к жанру эпической басни, стремясь ее "осовременить"... Все эти имена, а к ним можно добавить Юзефа Лозинского, Анджея Тузяка, Ежи Игнацка и многих других - "новая" польская литература, причем ее небольшая часть (за пределами данного анализа осталась, в сущности, вся "народная" польская поэзия и драматургия⁸, которая также неизвестна нашему читателю). Явления, с ней связанные, значительны как в плане художественных поисков, так и с точки зрения утверждения незыблемой ценности каждой человеческой личности. Без ее благополучия не может быть мира на земле, потому что никакой общественный процесс не вправе уходить от ответственности за судьбу "простой" личности.

Примечания

1. Новак Т. А как будешь королем, а как будешь палачом. (Перевод Г.Гудимовой и В.Перельман). Пророк (Перевод К.Старосельской). М., 1980.
2. Из беседы В.Мысливского с автором статьи в редакции журнала "Иностранная литература" в апреле 1989 г.
3. На эту тему, в частности, см. сборник статей польских русистов: *O literaturze rosyjskiej / Pod red. Orłowski-go J. i Kmity A. Warszawa, 1988.*
4. Bereza M. *Związki naturalne. // Szkice literackie. Warszawa, 1972*; Brudnicki J. *Z. Tadeusz Nowak. Warszawa, 1978*; Julian Kawalec: *Zbiór recenzji i szkiców o twórczości pisarza / Wybr. i oprac. Wilkoń A. Warszawa, 1981*; Liehański S. *Pisarze nurtu wiejskiego we współczesnej literaturze. Warszawa, 1989*; Sulima R. *Tadeusz Nowak. Warszawa, 1986.*

и др. В нашем литературоведении об этом направлении пишут В.Оскоцкий, М.Слуцкис, Б.Стахеєв, систематически этой литературой занимается В.А.Хорєв. В частности, см.

- Хорев В.А. Некоторые аспекты современной деревенской прозы. // Современная литература Чехословакии в контексте литератур европейских социалистических стран. М., 1981, с. 251; Хорев В.А. Клиан Кавалец и некоторые проблемы польской деревенской прозы. // Проблемы развития литератур европейских социалистических стран после 1945 года. М., 1985, с. 298-310. Ему же принадлежит очерк о творчестве Ю.Кавальца, написанный для ИЛЭ, и др.
5. Rohoziński J. Obsesje awansu. // Julian Kawalec: Zbiór recenzji i szkiców., s. 61-65.
 6. Zawada A. Gra w ludowe: Nurt chłopski w prozie współczesnej a kultura ludowa. Warszawa, 1983.
 7. "Крестьянская" премия - Веславу Мысливскому. // Иностранная литература, 1986, № 4, с. 252.
 8. В частности, в обзоре польской драматургии за 1970-1984 гг. А.Журовский молодых "деревенщиков" рассматривает отдельно, отмечая опять же неоднородность этого "материала", но вместе с тем и его определенное новаторство: таковы пьесы Тересы Любкевич-Урбанович, А.Осецкой (известной у нас автора с успехом шедшей пьесы "Вкус черешни" на сценах наших театров), Иоанны Горницкой. См. Żurkowski A. Zasoby i sposoby. Przegląd dramaturgii polskiej 1970-1984. Gdańsk, 1988.

Сюда же следует отнести признанного мастера "сельской" драматургии В.Мысливского. Его пьеса "Дерево" с успехом была поставлена в Польше.

ОГЛАВЛЕНИЕ

I. ИСТОРИЯ. ЭТНОГРАФИЯ. ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ	
Н.И.Толстой. <i>Mechovitiana I - II</i>	5
Б.Н.Флоря. О значении термина "Хохол" и производных от него в русских источниках первой половины XVII в. (эпизод из истории русско-польско-украинских контактов).....	16
Л.В.Заборовский. Некоторые проблемы внутренней и международной жизни Речи Посполитой 50-х годов XVII в. в источниках того времени.....	21
С.М.Толстая. " <i>Wielkanosne schaby</i> "; этнографический комментарий к четверостишию Баглава Потоцкого.....	30
И.И.Свирида. Александр Орловский и русско-польские связи в художественной жизни его времени...	43
 II. АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА	
Е.А.Софронова. Цитата в "Балладине" Словацкого.....	75
Д.С.Прокофьева. О мотиве танца в польской поэзии.....	90
Н.А.Богомолова. О лирике Тадеуша Мичиньского.....	101
В.В.Мочалова. Семантика русскоязычных заимствований у Ст.И.Виткевича и 'образ' России.....	117
О.Р.Медведева. Авангард и пародия: драма В.Гомбровича "Ивонна, принцесса Бургундская".....	133
М.И.Лекомцева. Метаморфозы зеленого леса у В.Гомбровича (" <i>Ferdydurke</i> ").....	149
А. Базилевский. Станислав Мисаковский: "Ответ становится вопросом".....	154
 III. ПРОБЛЕМЫ ЛИТЕРАТУРНЫХ СВЯЗЕЙ: КОНТАКТЫ - ТИПОЛОГИЯ - ПЕРЕВОД	
А.А.Илюшин. Ранние стихи Симеона Полоцкого (замечки переводчика с польского на церковнославянский).....	175
Вяч.Вс.Иванов. Из заметок о поэтике Норвида. Норвид и Цветаева.....	193

В.Н.Василенко. Автографы Гиприана Норвида (на материале рукописных фондов Украины, Литвы и России).....	198
Е.З.Цыбенко. Станислав Пшибышевский и русская модернистская проза.....	217
Т.П.Агалкина. Ярослав Ивашкевич и советская культура (1940-е - 1960-е годы).....	229
А.В.Липатов. Литература и факт (о войне и мире в произведениях польских и советских писателей).....	252
Е.С.Твердислова. "...Печаль ты моя, тоска по деревне..." Современная польская "сельская" проза: этика и эстетика.....	279

Утверждено к печати
Институтом славяноведения и балканистики РАН
Подписано в печать 25.12.91. Формат
15,4 печ. л. 14,9 уч.-изд.л. Тираж 300 экз.
Заказ № 5 Цена 16руб.

Цена 16 руб.