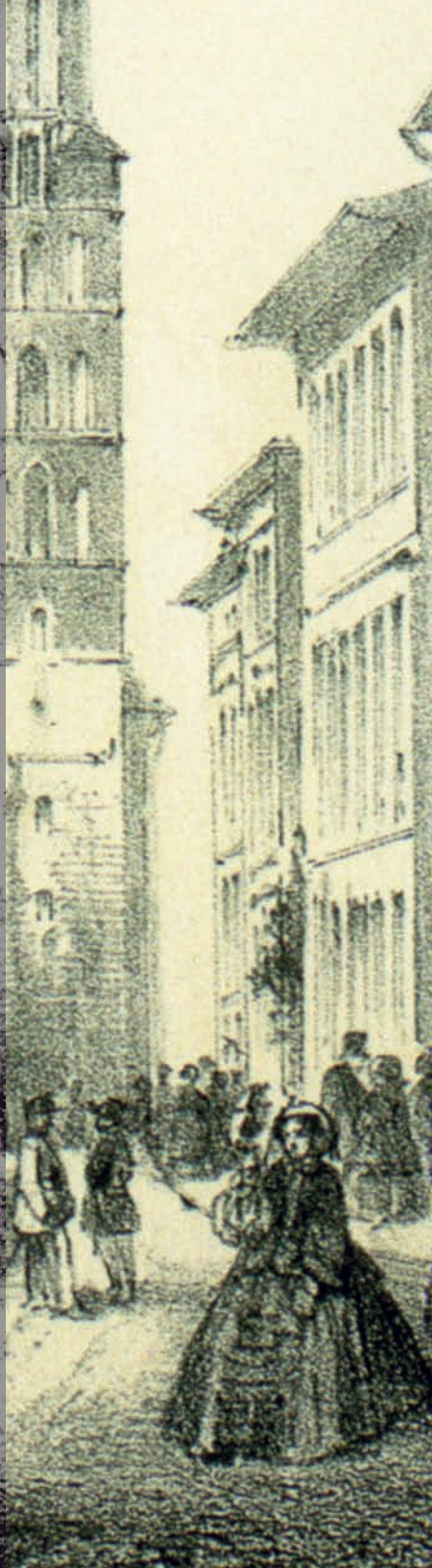


# Юлиуш Словацкий и Россия

**Р**ОДНІЄСІЄ ГЛАС, РЫЦЕРЗЕ,  
НІЄХ ГРЗМІА ВОЛНОСІ СІЄВЫ,  
ВСТРЄСНА СІЄ МОСКВЫ ВІЄЖЕ.  
ВОЛНОСІ ПІЄНІЄМ ВЗРУСЗЄ  
ЗІМНЕ ГРАНІТЫ НЕВЫ;  
І ТАМ СА ЛУДЗІЄ - І ТАМ МАЈА ДУСЗЄ.

НОС БЫЛА... ОРЗЄЛ ДВУГЛОВОУ  
ДРЗЕМАЛ НА СЗЧЫСІЄ ГМАХУ  
І В СЗПОНАХ НІОСЛ ОКОВОУ...



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

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

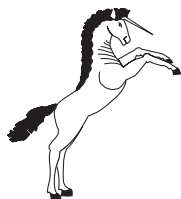
*Noc była... Orzeł dwugłowy  
Drzemał na szczycie gmachu  
I w szponach nioś okowy...*

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ

ПОЛЬСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРНЫХ  
ИССЛЕДОВАНИЙ

ПОЛЬСКИЙ КУЛЬТУРНЫЙ ЦЕНТР

ЮЛИУШ  
СЛОВАЦКИЙ  
И  
РОССИЯ



Издательство «ИНДРИК»  
Москва 2011

УДК 821.162.1

Ю 35

Ответственные редакторы:

доктор филологических наук *В.А. Хорев*

кандидат исторических наук *Н.М. Филатова*

Рецензенты:

доктор филологических наук *А.Б. Базилевский*

кандидат филологических наук *И.А. Герчикова*

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

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

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

© Текст, коллектив авторов, 2011

© Оформление, Издательство «Индрик», 2011

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

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

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

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

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

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



## Романтики в боях за гротеск: Гюго и Словацкий

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

создавать впечатление погруженных в спокойный сон.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

Научное издание

## ЮЛИУШ СЛОВАЦКИЙ И РОССИЯ

Издательство «Индрик»

Корректор *Т.И. Томашевская*  
Оригинал-макет *Ю.Е. Рычаловская*

По вопросу приобретения книг  
издательства «Индрик»  
обращайтесь по тел.:  
**(495) 954-17-52**  
**market@indrik.ru**  
**www.indrik.ru**

**INDRIK Publishers** has the exceptional right to sell this book outside Russia and CIS countries. This book as well as other **INDRIK** publications may be ordered by  
**www.indrik.ru**

Налоговая льгота — общероссийский классификатор продукции (ОКП) —  
95 3800 5

Формат 60×90 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Печать офсетная.  
13,0 п. л. Тираж 500 экз.