Министерство образования Республики Беларусь

УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«ГРОДНЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ ЯНКИ КУПАЛЫ»

Е.И.БИЛЮТЕНКО

РОМАНТИЧЕСКАЯ ШЛЯХЕТСКАЯ ГАВЭНДА В ПОЛЬСКОЙ ПРОЗЕ XIX ВЕКА

Монография

Гродно 2008

УДК 821.162.1(035.3)
ББК 83.3 (4Пол) 5
Б61

Рецензенты: кандидат филологических наук, профессор кафедры белорусской теории и истории культуры УО «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка» *А.В.Рогуля;*

кандидат филологических наук, доцент, зав. кафедрой белорусской литературы УО «Гродненский государственный университет имени Янки Купалы» *В.И.Каяло.*

Научный редактор: доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой польской филологии УО «Гродненский государственный университет имени Янки Купалы» *С.Ф.Мусиенко.*

Рекомендовано Советом филологического факультета ГрГУ им. Я.Купалы.

Билютенко, Е.И.

Б61 Романтическая шляхетская гавэнда в польской прозе XIX века : монография / Е.И. Билютенко ; науч. ред. С.Ф. Мусиенко. – Гродно : ГрГУ, 2008. – 135 с.

ISBN 978-985-515-015-3

Впервые в литературоведении Беларуси исследуется творчество польских писателей, работавших в русле шляхетской романтической гавэнды в прозе. Монография построена на основе анализа оригинальных литературоведческих источников и художественных текстов, не переводившихся на восточнославянские языки. Впервые в польском и белорусском литературоведении представлен генезис жанра гавэнды и определен новый подход к произведениям названных авторов.

Изучена поэтика прозаической шляхетской гавэнды в историко-литературном и теоретическом аспектах, дан анализ особенностей функционирования шляхетской гавэнды в художественных произведениях эпохи романтизма, показано ее место и значение в истории литературы.

Библиогр.: 93 назв.

УДК 821.162.1(035.3)
ББК 83.3 (4Пол) 5

ISBN 978-985-515-015-3

© Билютенко Е.И., 2008
© Учреждение образования «Гродненский государственный университет имени Янки Купалы», 2008

ПРЕДИСЛОВИЕ

Польский романтизм – оригинальное явление в мировом литературном процессе. Тесная связь польского романтизма с патриотическими настроениями, с заботой о судьбе страдающей родины, с идеями борьбы, жертвы, мученичества и избавления, стремление к независимости, утраченной в результате разделов Польши во второй половине XVIII века между Россией, Пруссией и Австрией, определили национальное своеобразие облика польского романтизма, который стал не только выразителем национального самосознания, но и его творцом. Характерные для польской литературы романтизма темы, идеи, жанры, стили, забытые и не оцененные ранее произведения дают возможность лучше понять многоголосый мир этой удивительной эпохи.

Период между восстаниями 1830 и 1863 годов – время наивысшего расцвета и постепенного заката польского романтизма. После разгрома Ноябрьского восстания многие деятели польской литературы были вынуждены эмигрировать и продолжили свое творчество за рубежом. Так в польском романтизме сложились два его направления – эмиграционный и отечественный романтизм. Литература в разделенной Польше имела существенные отличия от эмиграционной. Одним из самых интересных явлений в отечественном романтизме можно назвать гавэнду.

Оформление гавэнды в самостоятельный литературный жанр, который выступает как в прозаической, так и стихотворной форме, завершается в конце 30-х годов. В этом жанре, неожиданно и ярко вспыхнувшем на литературном небосклоне Польши в эпоху романтизма, как в фокусе, отразилась сложность и неоднородность идейно-эстетических исканий польских романтиков. Наиболее популярными писателями, работавшими в русле жанра, были В. Поль, В. Сырокомля, Г. Жевуский, И. Ходзько, М.Чайковский, М. Грабовский, З. Качковский, Ю.И. Крашевский. Их творчество отличалось национальной самобытностью и оригинальностью.

Характер развития польской литературы межповстанческого периода определялся главным образом романтическими лозунгами, поскольку общей идеей времени был «польский вопрос» – судьба польского народа. Однако различие условий, в которых работали литераторы в стране и в эмиграции, привело к их отчетливому размежеванию во взглядах на обязанности личности (в особенности творческой), роль общества и народа. В эмиграционной литературе фактор вооруженной борьбы трансформировался в борьбу

идейную: политические проблемы Польши связывались с необходимостью изменений во всей Европе, всеобщей борьбой за свободу народов, за нового человека, который, опираясь на величие исторического прошлого, устремился бы в будущее.

В самой Польше подобного «полета духа» быть не могло. Освобождение отчизны из политической неволи оставалось недостижимым идеалом. Угнетаемое польское общество требовало более реальной поддержки, а не высоких лозунгов эмиграции, которые с течением времени становились все менее осуществимыми. Духовно поддержать поляков взялась группа литераторов консервативного толка, объединившихся вокруг «Тыгодника Петерсбурского»[1]. Возглавлял эту литературную группировку, названную «петерсбурской котерией», писатель и критик М. Грабовский. Деятельность котерии является в польском романтизме ярким примером увлечения эпохой XVII-XVIII веков и связанного с ней культа **исторического сарматизма**[2]. Интерес к культуре шляхты привел к устной гавэнде как неотъемлемой части этой культуры. Устная шляхетская гавэнда стала прообразом романтического жанра. Несмотря на необычайную его популярность в 30–40-е годы XIX века, период интенсивного бытования романтической гавэнды в литературе был недолгим. Уже в конце 50-х годов наблюдается постепенное снижение интереса к ней. Вместе с тем влияние этого жанра на польскую литературу было очень велико.

Историко-литературный анализ шляхетской гавэнды как национального эстетического феномена, систематизация разрозненных суждений о ней, исследование истоков и описание ее художественной специфики помогут понять многообразие и богатство

---

[1] Редактор журнала Е. Пшеславский, выпускник Виленского университета, следил за художественным уровнем писателей, выступавших на страницах «Тыгодника…». Его сотрудником являлся в 1836–1846 годах Ю.И. Крашевский. В «Тыгоднике…» дебютировал как литературный критик В. Сырокомля, печатались Л. Штырмер, Г. Жевуский и другие писатели.

[2] Сарматизм как одно из основных и вместе с тем наиболее сложных понятий в истории культуры Польши можно считать синонимом бытовой и интеллектуальной культуры шляхты Речи Посполитой с конца XVI до конца XVIII века. В социально-классовом понимании термин «генезис сарматизма» связан с так называемым сарматским мифом – происхождение польской шляхты от древнеримского рыцарского племени сарматов. Сарматами называли себя польские шляхтичи, придерживающиеся традиционных взглядов. Сарматская шляхта была уверена в своей исключительности, как и в том, что она является островком вольности в море деспотизма.

польской литературы 1830–1863 годов, оценить роль жанра гавэнды в творчестве писателей эпохи романтизма и его влияние на развитие литературы более поздних периодов. Исследование посвящено творчеству, прежде всего, Генрика Жевуского как автора классического сборника исторических гавэнд и его наиболее талантливых последователей – Игнация Ходзьки, Зыгмунта Качковского, Яна Барщевского. В произведениях этих писателей воплощен опыт развития польской литературы, оригинально откристаллизовавшийся в жанре гавэнды, традиции которого до сегодняшнего дня продолжают питать славянские литературы.

Выбранные для анализа произведения занимают в истории польской литературы и литературном наследии названных авторов особое место и отличаются высоким художественным мастерством и творческой зрелостью. Типологически сходные явления и особенности жанра гавэнды выступают в них наиболее выразительно. Анализ произведений предусматривает параллельное изучение творческой индивидуальности писателей, их мировоззрения и тех общественно-исторических и литературных условий, в которых проходило формирование их творчества.

Необходимость монографии мотивирована несколькими причинами. С одной стороны, удивителен сам феномен романтической гавэнды как оригинального жанра литературы. Без него невозможна полная картина польской прозы периода между восстаниями, поскольку «положение жанра в определенное время многое проясняет в культурной ситуации эпохи» (М. Гловиньский). С другой стороны, авторами лучших гавэнд являются писатели, которые связаны с восточными землями Речи Посполитой – современной Литвой, Беларусью, Украиной. Будучи писателями пограничья, они использовали в своем творчестве элементы культуры народов этих регионов. Углубленное исследование их произведений послужит восполнению знаний и объяснению многих явлений культурного прошлого народов-соседей – белорусов, поляков, украинцев, русских.

ГЛАВА 1
ПРОБЛЕМЫ ТЕОРИИ ЖАНРА ГАВЭНДЫ

1.1 Основные аспекты в изучении жанра

Жанр гавэнды привлекает внимание польских литературоведов со времени его формирования. Этот интерес обусловлен разными причинами и часто выходит за пределы художественной литературы, переплетаясь с проблемами истории и особенностями национального сознания.

Начало теоретических разработок жанра совпадает со временем его рождения и относится к 40-м годам XIX века. Впервые генезис шляхетской гавэнды в художественной форме представил Казимеж Владыслав Вуйтицкий во вступлении к сборнику «Старые гавэнды и картины» (1840), где подчеркнул, что гавэнда была неотъемлемой частью культуры шляхты.

Принципиально важное для теории жанра различение двух разновидностей гавэнды: шляхетской и народной, которые могут выступать в стихотворной и прозаической формах, ввел Юзеф Игнаций Крашевский в монографическом исследовании о Владыславе Сырокомле, обратив внимание на специфику жанра в целом. Крашевский подчеркнул, что гавэнда является своеобразным «обручением» действительности с идеалом, попыткой поэтизации жизни с сохранением ее естественных красок. Давление литературы классицизма, связанной условностями, должно было привести к увлечению реализмом, в то время как гавэнда вмещала все, что является сущностью жизни: ее реалистический, земной мир и вместе с тем идеалы, национальные ценности. Преобладание одного из этих элементов делает гавэнду поэмой или романом, песней или рассказом, поскольку она обладает необычайной гибкостью формы. После жестких требований классицизма литература остро нуждалась в такой свободной литературной форме.

Образцом и архетипом поэзии новой эпохи и гавэнды, рассматриваемой со стороны формы, Крашевский считал «Пана Тадеуша» А. Мицкевича. Рассматривая характерные черты произведений, относящихся к гавэндам, он подчеркнул влияние Мицкевича на творчество и В. Сырокомли, и Винцента Поля и вместе с тем показал различие между поэтами. Крашевский считал, что В. Сырокомля создал жанр народной (мужицкой) гавэнды, поскольку его произведения народны и по происхождению, и по звучанию. Они

адресованы «братьям в лохмотьях и братьям в сермягах». Не случайно символом своей поэзии Сырокомля избрал лиру белорусского деда-песняра. Поэт использовал традиции простого люда и близкой ему по социальному положению мелкопоместной шляхты. В гавэндах Сырокомли, сознательно стилизованных под разговорные жанры, народ выступил со всеми его горестями и слезами. Соединение легкой иронии и чувства сострадания является их отличительной чертой.

Поль, напротив, не нашел в современности ничего близкого ни его сердцу, ни творческой манере и поэтому вернулся в гавэндах к прошлому шляхты, ее традициям, навсегда уходившим из современной жизни [37].

По мнению Ю. Крашевского, настоящей эпохой в литературе и искусстве Польши стало появление в 1839 году «Записок Соплицы» Г. Жевуского. Как «Пан Тадеуш» является бесспорным «отцом» всех шляхетских гавэнд, так «Соплица...» – всех шляхетских романов и, прежде всего, Качковского» [36, с. 129]. Вместе с тем Крашевский выступил против слепого преклонения перед вчерашним днем, возведения шляхетских грехов в добродетель и идеализации того, что «еще вчера казалось смешным и варварским». Поэтому он критиковал подражателей Жевуского за то, что, идеализируя шляхетскую жизнь, они в конце концов превратили ее в карикатуру.

Владыслав Нехринг в «Курсе истории польской литературы» (1866) подчеркнул значимость реализма как жанровой черты гавэнды, выгодно отличавшейся на фоне всеобщего «пресыщения» возвышенностью и преувеличениями романтической поэзии. Он отметил отсутствие сюжета, слишком большую свободу в ходе повествования, внутреннюю небрежность и другие, по его мнению, недостатки композиции гавэнды. Спустя три года Ипполит Цегельский выделил в характеристике жанра такие оригинальные черты, как «тональность и своеобразие юмора», а также «живописную, плавную старопольскую манеру повествования». Общим у Нехринга и Цегельского является мнение о дисгармонии в композиции жанра.

Попытка определения жанра гавэнды в энциклопедическом издании впервые была предпринята С. Оргельбрандом, который в роли словарной статьи использовал предисловие под названием «Гавэнда вместо вступления» К.В. Вуйтицкого к «Старым гавэндам и картинам» [18, с. 666].

Следует отметить, что главным объектом наблюдений был пользовавшийся огромным успехом у читателей сборник «Записки Соплицы» Г. Жевуского (1839). Северин Гощиньский с удовлет-

ворением отмечал, что их автор «не вертится перед читателем, как акробат на канате, не пытается ослепить блеском необычных мыслей и событий, позлащенных фальшивой позолотой, не водит по лабиринту интриги». Вместе с тем Гощиньский оценил «Записки...» в перспективе сюжетно-композиционных особенностей современного французского романа: он подчеркнул отсутствие обязательной композиционной связи между отдельными частями гавэнд и внутри всего сборника.

Замечания в связи с чрезмерной свободой композиции повторяются чаще всего как упрек и относятся к жанру в целом. Беспорядок и незавершенность в композиции гавэнды увидел Станислав Ропелевский, Михал Грабовский обратил внимание на «размытость» ее формы и отсутствие «всякого соблюдения правил вкуса, логики, разума». Петр Хмелевский критиковал те литературные жанры, в которых позволялось «расслабление» сюжета, считая, что они легко принимают небрежную форму гавэнды. И лишь немногие (Кароль Мехежиньский, Стефан Витвицкий) пришли к выводу, что именно такая небрежность, возможно, и составляет главную прелесть и очарование жанра.

В XIX веке суждения критиков о гавэнде разделились. Одни считали, что гавэнда играет второстепенную роль, восполняя в литературе недостаток мемуаров (С. Витвицкий). Другие отстаивали ее автономию и самобытность (С. Ропелевский). И те и другие, однако, подчеркивали, что структура романа (сконцентрированная и причинно-следственная) противостоит структуре гавэнды (хаотичной и случайной). По этой причине гавэнда долгое время считалась примитивным, «сырым» жанром, своеобразным полигоном для высокохудожественного произведения, каким является роман. Даже поклонник гавэнды М. Грабовский отмечал, что в повестях, которые пишет Соплица, читатель открывает для себя превосходные типы, и если Жевуский и дальше будет творить в подобном роде, то создаст произведение самого высокого класса, а если он раздвинет повествовательные границы, то напишет подлинно польский роман.

Таким образом, в гавэнде критики чаще всего отмечали растянутость, многочисленные отступления, излишнюю свободу течения повествования. Поскольку жанровые черты гавэнды были нестабильны, сущность ее сводилась к подвижной форме, восприимчивой и удобной, а стало быть, конъюнктурной. Эта мобильность формы провоцировала недоверие и сомнения относительно художественной ценности самого жанра.

С момента рождения гавэнды как литературного жанра наибольшее внимание в ней уделялось проблеме композиции и концепции рассказчика. Первым подчеркнул различие между автором и рассказчиком С. Ропелевский в предисловии ко второму изданию «Записок Соплицы» (1841). Валерий Врублевский первым обратил внимание на «раздвоенное» видение художественной действительности в «Записках...», где автор с восхищением и любовью относится к эпохе, о которой пишет, и вместе с тем испытывает удовольствие, насмехаясь над ней.

Теоретические разработки жанра гавэнды продолжились в польском литературоведении в XX веке. Время дало необходимую дистанцию для более глубокого анализа этого оригинального явления в польском романтизме. Ученые пошли по пути анализа жанровых признаков и углубления их характеристик. Объектом исследований по-прежнему чаще всего были «Записки Соплицы», единодушно признанные классическим образцом жанра.

В литературоведческих исследованиях XX века можно выделить несколько направлений в подходе к гавэнде.

Первое связано с уже обозначенной проблемой композиции и концепцией рассказчика. К изучению этих особенностей обратился Зыгмунт Швейковский в монографии «Исторические повести Генрика Жевуского» (1922). Называя «Записки Соплицы» **историческими повестями**, он рассматривал их как целостное явление в области содержания и формы и упрекал Жевуского в несоблюдении хронологического порядка, отсутствии логики в системе цикла, в хаотичном и случайном смешении рассказов, связанных с событиями как из личной жизни героев, так и историческими и общественными. Излишнее нагромождение несущественных моментов, по его мнению, негативно влияло на композицию целого.

Такого рода суждения были возможны до тех пор, пока гавэнда воспринималась как разновидность бытовой зарисовки, в которой критерии «литературности» – логический и хронологический порядок, соподчинение и отбор фактов – были обязательными. Уже в 1928 году, продолжая работу над «Записками...», З. Швейковский восстановил язык и стиль автора, освободил тексты цикла от поправок издателей и определил жанровую принадлежность сборника Жевуского. Он отнес «Записки...» к **бытовой зарисовке по форме и шляхетской гавэнде по содержанию**. Опираясь на предыдущие исследования, Швейковский сформулировал **основные особенности гавэнды: шляхетская среда; образ рассказчика, являющегося типичным представителем и выходцем из этой сре-**

ды; особая техника «примитивного повествования» как проекция психологии рассказчика и, наконец, «объективность» автора, полностью укрывшегося за главным героем, которым является рассказчик.

К эстетическим достоинствам гавэнды З. Швейковский отнес прежде всего простоту, которая проявлялась в выборе темы, в небольшом объеме произведений, их нехитрой композиции, а также практической направленности, которую придавал повествованию рассказчик-гавэндяж. Особенно подчеркнул Швейковский тонкий художественный вкус автора. Это не случайно: классическая гавэнда требует от автора, который «спрятался» за своим рассказчиком, сильно развитого чувства такта и меры, поскольку примитивность произведения должна рассматриваться именно как специфическая художественная проблема [70].

Попытку описать поэтику гавэнды предприняла в 40-х годах литературовед Зофья Шмыдт, связавшая рождение жанра, главным образом, с традицией устной гавэнды. Описывая особенности жанра, исследовательница вновь обратилась к проблеме структуры гавэнды и модели рассказчика. Шмыдт подчеркнула, что гавэнда не представляет собой старательно скомпонованного целого, ей присуща «**определенная аморфность**». Гавэнда может выступать и в форме короткого и более длинного рассказа, основанного на свободе ассоциаций. При этом она может «эмансипироваться» в отдельное целое или включаться в композиционные рамки более объемного эпического или драматического произведения.

Как существенную особенность характера повествования в гавэнде Шмыдт подчеркнула близость к спонтанному разговору или спонтанному высказыванию, поскольку гавэнда должна вызывать ощущение непроизвольного высказывания, связанного с данной минутой и соответствующего ей. Рассказчиком может быть личность действительная или вымышленная, а его речь доступна слушателям (знакомым, соседям, приятелям), внимание которых он привлекает не только содержанием, но и особой манерой повествования. По мнению Шмыдт, с точки зрения форм повествования, литературная гавэнда обнаруживает доминирование двух типов. Первый – это **монолог, в котором могут выступать вставные диалоги**, второй – **монолог, вырастающий из диалога** либо вставленный в рамки диалога. Третьим, редким типом структуры в гавэнде, является диалог. Во всех своих обличиях литературная гавэнда стремится к спонтанному разговору или индивидуальному высказыванию, хотя степень приближения к ним может быть

разная: от незначительной ретуши, не нарушающей задуманной художником экспрессии, намеренной примитивности или даже беспомощности в способе высказывания, до подчеркнутого красноречия, с богатым и гибким разговорным языком.

Характеристику элементов жанра З. Шмыдт дает в связи с творчеством А. Мицкевича. В его ранних поэмах, баснях, притчах, наконец, в монументальном «Пане Тадеуше» автор часто делает вид, что отождествляет себя с простаком-рассказчиком, сохраняя при этом известную дистанцию по отношению к нему [68; 69].

Таким образом, теоретические положения З. Швейковского и З. Шмыдт сводятся к важным показателям жанра в области композиции и языка гавэнды.

Интерес к жанру усилился в литературоведении Польши в 60-е годы. Исследования, направленные на углубление характеристики жанровых признаков гавэнды, продолжила Мария Жмигродзкая, сосредоточив внимание не только на концепции рассказчика и композиции, но также на характере историзма в гавэнде. Анализируя образ главного героя и рассказчика в «Записках Соплицы» – пана Северина, Жмигродзкая подчеркнула полноту и богатство этого художественного образа. Касаясь композиции всего цикла и отдельных гавэнд, исследовательница за внешним беспорядком, мнимым освобождением от соблюдения правил логики, отсутствием продуманного плана и хронологической последовательности увидела логику жанра гавэнды – «**преднамеренную хаотическую спонтанность».**

Особое внимание было уделено характеру историзма писателя и историософии жанра. Философия героя-рассказчика – результат исторического опыта, жизненной мудрости и, в конечном счете, характера, проявлением которого в динамике событий является его судьба. Особенно важно, что апология прошлого представлена у Жевуского как литературная тема, как часть характеристики рассказчика. Введение пана Соплицы в качестве литературного героя освобождало писателя от комментария представленных фактов, от непосредственного выражения личного отношения к прошлому, поскольку некоторые моральные представления в шляхетской культуре, узость мышления шляхты, традиционализм, доведенный до обскурантизма, могли бы отвратить даже тех читателей, которые жаждали идеализации прошлого. Роль восторженного летописца минувшего требовала «идиллической фальшивости», в то время как не бросающаяся в глаза, но явно обозначенная дистанция писателя по отношению к Соплице возвращала произведению реалистически верную перспективу истории. В этом плане образ рас-

сказчика, считает Жмигродзкая, является ключом ко всей концепции «Записок Соплицы». Дистанция между автором и рассказчиком приводит к тому, что бесконфликтный образ прошлого не является плоским, нудные потоки речи уездного философа не утомляют своим морализаторством, а идейные разногласия между графом Жевуским и Соплицей отсутствуют.

Эти различия существуют между двумя главными фигурами в драме давней Речи Посполитой – кармазином (магнатом) и мелкопоместным шляхтичем. Но и эта дистанция между убогим шляхтичем саксонских времен и просвещенным паном девятнадцатого века также имеет скорее общественный, чем исторический характер. Магнат прекрасно знает, насколько крепко держит он в руках шляхтича, со всей его гордостью, благородством, нравственностью и «застежками на сапогах». «Аристократ может позволить себе снисходительную насмешку над его чувством политической значимости, представлением о шляхетском равенстве и даже над его религиозностью и верностью панам», – пишет М. Жмигродзкая [90, с. 23]. Дистанцию автора по отношению к рассказчику она назвала «**философским камнем»** книги Жевуского.

Проблему аморфности композиции гавэнды разработал Казимеж Бартошиньский в работе «Об аморфности гавэнды», рассматривая ее в связи с концепцией структуры времени и характера «информативности» текстов Г. Жевуского. Подчеркнув, что аморфность присуща значительной части литературы эпохи романтизма в целом, ученый выбрал эту особенность исходным пунктом в определении основополагающих характеристик в конструкции гавэнды как жанра повествовательной прозы, отличающих ее от других прозаических жанров и особенно от реалистического романа.

Исследователь сосредоточился на специфических особенностях гавэнды, имеющих соответствия в эпической прозе гораздо более позднего времени (психологический роман «потока сознания»). В структуре «Записок Соплицы» ученый подчеркнул связующую функцию рассказчика и героя Северина Соплицы, а также центрального образа цикла – Радзивилла Пане Коханку. Целостный характер цикла ученый связывает также с единством тематики и определенными временными границами. По мнению Бартошиньского, художественная действительность «Записок...» – это особый мир, «карта» которого построена по принципу концентрации отдельных составляющих цикла. В структуре текста многие элементы корреспондируют, что дает эффект «**сферической замкнутости произведения» (Эберхарт), приводящей к его интеграции**.

Структуру времени в композиции цикла Бартошиньский рассмотрел на фоне жанра романа в литературе XVIII и XIX веков. В эпических произведениях, основанных на причинно-следственном ряде, даже при использовании временной инверсии автор, как правило, старается исключить повторение трудных для интерпретации элементов, а также элементов неожиданных, вызывающих недоумение или удивление. Отсюда в романе выразительная мотивация, узнавание персонажей, этическая «очерченность» героев и т.д. Например, в романах 20-х годов XIX века, уделяя особое внимание сюжету, причинной обусловленности, целесообразности, автор избегал многократных повторений и допускал введение в определенной фазе текста исключительно таких элементов, которые либо могли быть интерпретированы на основе знания предыдущей части текста, либо были предметом обоснованных вопросов или возможных ожиданий, связанных с ней. В гавэндах же (особенно в «Записках Соплицы») рассказчик не только имеет любимые темы, но неоднократно повторяет ту же самую информацию, что связано с относительной автономией звеньев цикла. Более сложным моментом можно назвать появление в разных местах цикла сообщений, не подготовленных предыдущими фазами текста, которые бывают двоякого типа. Первые обнаруживают в дальнейшем свою значимость, в связи с чем «набирают вес» при повторном чтении (если сравнивать с первым прочтением, когда они были недооценены). Такую роль играют «рассыпанные» в тексте, мимолетные и, на первый взгляд, случайные сообщения о людях, которым в дальнейшем будут посвящены отдельные гавэнды. Вторые являются по существу «эфемерными» вставками.

Таким образом, сравнивая жанр гавэнды с жанром романа в литературе, Бартошиньский отметил в гавэнде ограниченную роль причинно-следственных связей и преобладание непричинно-следственной корреляции элементов произведения с синхронизирующей, панорамной композицией как всего цикла, так и отдельных гавэнд; неравнозначную информативность текста, связанную с наличием фаз с большим нагромождением случайной информации, передающая способность которых не обоснована включением в систему; затруднительное восприятие (это особенно касается ориентации в художественной действительности гавэнды), вытекающее из предшествующих особенностей текста [5].

Новый подход к гавэнде обозначился в начале 70-х годов в работах Марьяна Мацеевского [43; 44; 45]. Ученый избрал исходным моментом само название жанра, которое принадлежит к так

называемым «говорящим», по определению Стефании Скварчиньской[3]. В теории гавэнды, по мнению Мацеевского, следует особое внимание обратить на «языковую композицию», анализируемую в контексте ситуации «гавэндового» сообщения, и «самопрезентацию» субъектов повествования. Учитывая подражательный характер гавэнды, считает ученый, весь текст можно интерпретировать как цитату. Языковая структура жанра, таким образом, рассматривается Мацеевским в категории цитирования – гавэнда пользуется цитатой в качестве основного композиционного приема. Для романтиков «стилевой конгломерат риторики и гавэнды» воспроизводил сарматский менталитет эпохи барокко и саксонских времен. Повествование в гавэнде стремится к большей денотации (выражению основного значения слова), которая может усиливаться при помощи «звуковых образов» и интонационного огрубления текста, путем использования личных местоимений, при помощи парентезы, разбивающей течение повествования, и многочисленных паралингвистических элементов (выражение лица, глаз, движения, жесты и т.п.). Вместе взятые, эти приемы, указывая на текст, делают его слово «объектным» (согласно классификации М.М. Бахтина, «вторым» типом слова).

Оригинальная структура поэтического мира гавэнды создана не только особым видом слова, но и связанной с ним субъектно-объектной системой высказывания. В этом своеобразном укладе рассказчик – адресат (слушатель, читатель) могут быть отражены самые разнообразные модели типов поведения, закрепленные в культуре народа: бытовое, мифологическое, сакральное, ритуальное поведение и т.д. Марьян Мацеевский пришел к выводу о том, что «гавэнда, принимая во внимание способ использования словарного «сырья», отличается от лирики, эпики и драмы и является не просто жанром, но как бы «четвертым литературным родом, так как делает из слова первоэлемент художественной реальности» [43, с. 38].

В отличие от Бартошиньского и Мацеевского, Юзеф Бахуж рассматривает характерные черты гавэнды в связи с малыми эпическими жанрами, оформившимися в период романтизма и имеющими отчетливую отнесенность к литературе этой эпохи. По его мнению, многие критические выводы относительно гавэнды были связаны со «смешиванием» различных жанровых элементов в пределах одного произведения.

Подчеркнув, что рождение и развитие романтической гавэнды принято рассматривать в польском литературоведении на общем историческом фоне, Бахуж остановился на традиции В. Скот-

---

[3] Подчеркивая большую информативную и познавательную ценность жанровых названий, определенных народным происхождением, отметим, что на семантическом уровне они отражают особенности тех генологических образований, на которые указывают, в частности, на характер повествования в гавенде.

та и характере историзма в гавэнде. Ученый подчеркнул, что модель рассказчика как человека, который повествует о прошлом и сам является частью прошлого, дает прекрасную возможность представить своеобразие исторической эпохи по отношению к современности. Вот почему, создав Соплицу, Жевуский «позволил прошедшему XVIII веку предстать в одном из своих подлинных воплощений» [2, с. 231].

Обращаясь к концепции повествования в гавэнде и литературной зарисовке, ученый установил, что в гавэнде течение повествования близко к повествовательной прозе XVII и XVIII веков, где отсутствуют подробные описания внешности героев, а также описания природы. Стилизация шляхетских гавэнд под устаревшую форму высказывания, экономность описания и его отличие от типичной в жанре литературной зарисовки «задержки» в развитии действия как элемента композиции являются доминирующими чертами повествования. В гавэнде главное не описание, а «живое», «запутанное рассказывание».

Гавэнда и литературная зарисовка – два различных жанра, которые, однако, могли встречаться на страницах одного и того же произведения. Но бытовая (жанровая) сценка не имела прелести архаизма и примитивности шляхетской гавэнды, а «омоложение» рассказчика не привело к углублению его жизненного опыта: такому рассказчику явно не хватало «фаустовской» силы переживания второй биографии.

Развивая мысль Мацеевского о специфике родовой принадлежности гавэнды, Бахуж утверждает, что «гавэнда, подобно эпопее, трагедии, комедии, идиллии, сатире, реалистическому роману или другим большим жанрам, оформившись в особую жанровую или родовую структуру, становится одновременно определенной «философией» мира: аксиологическим критерием и эстетической категорией». Гавэнда становится одним из способов описания и оценки действительности, оптическим фильтром, позволяющим лучше увидеть и понять определенные аспекты этой действительности. Такие аспекты он называет «гавэндовыми», подобно трагическим в трагедии или комическим в комедии [3, с. 28-29].

Бахуж подчеркнул, что гавэнда оказалась таким жанром или родом, функционирование которого в литературе «выражается в способности к разрастанию вширь, к возрождению ... после фазы увядания, к скрещиванию и выдаче «потомства», отчетливо свидетельствующего... о своем происхождении» [3, с. 29]. Этот вывод особенно важен, поскольку связан с проблемой жизнеспособности жанра и его функционирования в последующих литературных эпохах.

Итак, основное внимание литературоведов как XIX, так и XX века было сконцентрировано на таких жанровых и сюжетно-композиционных особенностях гавэнды, как концепция рассказчика, структура повествования, специфика стиля. При этом проблема генеалогии жанра была разработана недостаточно.

1.2 История литературного термина *гавэнда*

Для современного человека толкование слова *гавэнда* в «Словаре польского языка XVI века» или словаре Самуэля Линде (XIX век) является более чем неожиданным. Его первичное значение связано с ономастикой, названиями лекарственных растений в народной медицине. В первом толковании слово обозначало златоцвет, которым лечили «срамные» органы человека, а также и сами эти органы. Кроме того, гавэндой называли человека, болтающего вздор, пустомелю, и саму его речь («гавэнда без конца и без края»). Как видно, в обоих значениях слово употреблялось с негативной окраской [20].

Любопытно, что слово *гавэнда* часто употребляет в корреспонденции А. Мицкевич. В его письмах «гавэнда», «гавэндка», «гавэндить» означают свободный разговор с приятелями или знакомыми. Слово неоднократно появляется в разных значениях на страницах поэмы «Пан Тадеуш».

Так, характеризуя Войского Гречеху, поэт называет его гавэндой («*Hreczecha na milczenie miai siuch bardzo czuiy. / Sam gawkda i lubii niezmiernie gaduiy»* [49, с .150] / *Гречеха на молчание имел очень чуткий слух. Сам гавэнда и безмерно любил болтунов*)[4] . В данном примере слова «гавэнда» и «болтун» также выступают как синонимы. Но в отличие от указанных выше значений, данных в словарях, слово имеет скорее доброжелательную, чем негативную семантику. Это связано с отношением Мицкевича к типу народных рассказчиков, в чьих рассказах-гавэндах он находил неповторимые черты народного юмора и народной фантазии. Следует вспомнить и о том, что таких самобытных рассказчиков поэт, по утверждению Эдварда Одынца, сравнивал с менестрелями.

---

[4] Дается дословный перевод оригинала. Любопытно, что слово *гавэнда* вообще не выступает в переводах ни на белорусский (в котором оно есть), ни на русский язык. Ср.: Грачэха на маўчанне слых меў вельмі чуткі,/ Сам гаварун і іншых слухаў бы ўсе суткі [49, с. 414] / Молчанья не терпел речистый пан Гречеха,/ Застольный разговор был для него утехой [49, с. 692].

В письме Юзефу Богдану Залесскому от 8 мая 1839 года Мицкевич пишет: «*Беру с собою также мазура Мерославского... Мы уже прокисли, этот мазур нам пригодится, потому что ужасный* ***гавэнда*** (выделено Е.И.)... *Может быть, неплохо и ему что-нибудь прочитать, чтобы на мазура дохнуть более возвышенным ветром поэзии*» [50]. Здесь, как и в характеристике Войского, слово «гавэнда» является определением субъекта повествования в старопольской манере, указывает на особый дар рассказчика, одновременно подчеркивает и его талант, и некоторую наивность, примитивность.

Рассматривая употребление слова в аспекте терминологической направленности, можно заметить, что в XIX веке оно служит также для обозначения определенных особенностей стиля. Ю. Крашевский в рецензии на «Историю Литвы» Нарбутта с иронией замечает: «Гавэнда без конца и без милосердия, которую даже и стилем не назовешь» [цит. по: 4, с. 160]. Гавэндами называли некоторые авторы работы научно-популярного характера. Например, одну из своих статей З. Качковский назвал «Слово о романтизме. Литературная гавэнда».

Названием литературного жанра слово *гавэнда* истановится только в 40-х годах XIX века. Впервые в этом качестве его употребил Винцент Поль, поместив в сборнике поэзии «Песни Януша» (1833) стихотворение «Вечер у камина. Польская гавэнда». Сам же Поль находку термина связывает с именем своего современника К.В. Вуйтицкого, собиравшего устные рассказы, легенды, предания и издавшего их в четырех томах под названием «Старые гавэнды и картины» (1840). Главную его заслугу Поль видел в том, что Вуйтицкий создал новую форму эпического произведения и первым сумел не только оценить живой рассказ, живую традицию, но и дал ей новые права, когда изобрел особое название «гавэнда». Более поздних авторов Поль считал подражателями Вуйцицкого (независимо от стихотворной или прозаической формы их произведений).

Вместе с тем следует подчеркнуть, что инициатива создания произведения, стилизованного в духе незамысловатых устных рассказов, круживших по стране, а позднее очень распространенных среди эмигрантов, принадлежит Адаму Мицкевичу. Первой стихотворной гавэндой польские ученые считают «Постой в Упите» (1825). М. Мацеевский назвал это произведение «гавэндовой» балладой. Образ народного героя-гавэндяжа Мицкевич смело ввел также и в романтическую драму «Дзяды», преодолевая условности классицизма и навязываемую им систему ценностей. Но особенно

важную роль в создании неповторимого национального колорита гавэнда сыграла в поэме «Пан Тадеуш», в которой Войский своими забавными рассказами, полными темперамента, с богатой игрой слов и созвучий, снимал драматическое напряжение во взаимоотношениях шляхты. И за рассказчиком в «Постое в Упите», и за капралом в «Дзядах», и за Войским и рассказчиком в «Пане Тадеуше», выступившими в роли талантливых народных гавэндяжей, словно невидимый суфлер, стоял автор А. Мицкевич с его приветливой шутливостью.

Знаменательным для жанра гавэнды стал 1839 год, когда в Париже были опубликованы «Записки Соплицы» Генрика Жевуского. С этого времени романтическая гавэнда становится полноправным жанром польской литературы эпохи романтизма.

В настоящее время определение гавэнды дается практически в каждом польском словарно-энциклопедическом издании, где гавэнда характеризуется как эпическое произведение, прозаическое или стихотворное, являющееся повествованием свидетеля или участника события, стилизованное под «поток речи» и изобилующее отступлениями.

ГЛАВА 2
ГЕНЕАЛОГИЯ РОМАНТИЧЕСКОЙ ШЛЯХЕТСКОЙ ГАВЭНДЫ И ЕЕ МЕСТО В ПОЛЬСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1830–1863 ГОДОВ

2.1 Основные тенденции в развитии польской прозы межповстанческого периода (1830–1863)

Актуальность жанра в большой мере зависит как от литературных, так и внелитературных факторов, среди которых важнейшую роль играет общественно-политическая ситуация. Она определяет проблематику, способствует развитию характерных для данной эпохи тенденций литературы и культуры. Рождение и развитие любого жанра, в том числе и гавэнды, следует рассматривать на широком историческом фоне, в тесной связи с традициями литературы, культуры, особенностями жизни общества, оказавыющими большое влияние на его формирование.

Польская проза периода между Ноябрьским (1830) и Январским (1863) восстаниями формировалась под воздействием разнородных литературных традиций. По-прежнему популярным, как свидетельствуют программные высказывания молодого Ю. Крашевского, был французский и английский роман XVIII века, который считался эталоном повествования, правдиво изображающим человека и его нравы. Была известна немецкая теория романтического романа. Однако из произведений немецких прозаиков периода романтизма широкую популярность получила только пленившая всю Европу проза Эрнеста Теодора Амадея Гофмана, а также некоторые романы Жана Поля Рихтера. Повсеместно зачитывались романами В. Скотта. Ценились бытовые зарисовки Вашингтона Ирвинга, а позднее – произведения Чарльза Диккенса. На территориях Польши, аннексированных Россией, наступил период увлечения прозой ЫН.В. Гоголя и произведениями русской «натуральной школы».

Именно проза была той областью литературы, где традиции XVIII века дольше всего сохраняли актуальность. Но в 40-х годах XIX века в ней столкнулись романтические и реалистические тенденции. После 1848 года польские прозаики все чаще обращаются к повседневности и идеалам мещанства.

Интерес к устной гавэнде среди польских литераторов можно мотивировать многими факторами. Он возникает под влиянием западноевропейской литературы, а точнее, реалистического романа, в особенности формы литературного пастиша, широко распространенного в XVIII веке.

Внимание к устной гавэнде можно связать также с романтической доктриной, обусловившей постоянно растущий в Западной Европе интерес литераторов к фольклору. Примитивные фольклорные произведения воспринимались как проявление духовной культуры народа и рассматривались как источники поэзии. Писатели подхватили их тематику, простую, непритязательную форму, часто наивный стиль, добиваясь сознательной стилизации под примитив. В литературе появляется герой, связанный с культом простого человека, сохранившего наивность, свежесть интуиции и моральную силу.

Внимание к фольклору и поэтическое увлечение колоритом прошлого пришло в Польшу с некоторым опозданием. В конце второго десятилетия XIX века начинают собирать фольклорные произведения Зориан Долэнга Ходаковский, Людвик Ширма, Казимеж Бродзиньский.

Поиски в отечественном фольклоре оригинальных черт национальной культуры, характерные для романтиков в целом, приобретали в Польше особое значение в связи с политической ситуацией в стране, утратившей государственную независимость. Особенно усиливается интерес к истории и наследию прошлого после поражения Ноябрьского восстания 1830–1831 годов. Следствием этого поражения стало появление Великой эмиграции, а также разделение литературы на эмиграционную и отечественную, что сыграло важную роль в дальнейшем развитии литературного процесса в Польше. Согласно исследованиям Алины Витковской, в эмиграции находилось более 6000 поляков, представляших в основной массе интеллектуальную элиту Польши. Великая эмиграция – любопытный феномен в польской истории. Определение «Великая» содержит скорее ценностную, нежели количественную характеристику явления. В числе эмигрантов были и поэты-пророки, духовные предводители польского народа А. Мицкевич, Ю. Словацкий.

Вместе с тем ситуация на землях бывшей Речи Посполитой становилась все более угнетающей, а надежды на скорое возвращение – все менее реальными. Эмигранты очень болезненно переживали свою жизнь вдали от родины. Ностальгия, привязанность ко всему родному, связанному со славной историей свободной Польши, наконец, тоска по невозвратимому шляхетскому раю – вот основные чувства, владевшие сердцами отчаявшихся людей.

О чем еще на улицах парижских
Мечтать мне среди лжи, обманов низких,
Утраченных надежд, проклятий, споров,
И сожалений поздних, и укоров?..

– писал А.Мицкевич в «Эпилоге» к «Пану Тадеушу» [49, с. 843].

Генеалогия исторических жанров, к которым относится шляхетская гавэнда, тесно связана с политической ситуацией Польши. Ощущение трагизма исторического момента, вызванное разделом страны и утратой государственной независимости, стало источником особого эмоционального отношения к истории народа. Гордость и восхищение величием прошлого соединялись с болезненным переживанием за «грехи отцов».

Обращает на себя внимание и тот факт, что на этом одном из самых драматичных этапов в развитии польского общества рядом с отчетливыми тенденциями расчета с прошлым появился особый взгляд на это прошлое, взгляд, полный любви, благоговения и вместе с тем снисходительного осуждения. Пройдя через боль поражения и страдания, связанных с восстанием, люди искали утешения, предаваясь воспоминаниям. Хотелось хоть на миг забыть о настоящем, погрузиться в животворный источник традиции, «подсластить» горечь настоящего воспоминаниями о прошлом.

Вместе с тем в условиях политической зависимости Польши от России, Австрии и Пруссии перед польским обществом стояла важнейшая задача – сохранить национальное самосознание. Поэтому так актуальны были призывы любой ценой сберечь следы материальной и духовной истории народа. Сохранение исторических памятников национальной культуры становится в Польше моральным императивом. Постулат сохранения следов прошлого подкреплялся всеобщим убеждением, что между современным поколением и поколением до разделов Польши существует огромная разница. «Не одно поколение, а, кажется, целый век проплыл широкой волной между ними и нами, – писал Константы Гашиньский и добавлял: – Пока еще есть время, наша обязанность, кто как может, уберечь от забвения все, что являло собой тип поколения, последние обломки которого еще промелькнули у нас перед глазами».

Материальный тропизм, обусловивший многие явления в литературе 1830–1863 годов, становится основной тенденцией, формирующей облик литературы в стране. Писатели совмещали литературное творчество с обработкой исторического и фольклорного материала. При этом функция писателя изменялась: он становился собирателем

разного рода преданий, которые затем обрабатывал. Литература в период между восстаниями не только подхватила традиции романтиков, высоко ценивших наивность и естественность примитивных фольклорных произведений, но и усилила их. Границу 30-х и 40-х годов Роман Зморский считал периодом повсеместного ощущения значимости для польской литературы народных элементов.

Писатели в стране были далеки от признания творчества актом вдохновения либо выражением внутренних духовных сил. Литература должна была, согласно их концепции, впитывать, а затем распространять идеи, связанные с памятью народной истории, культивировать непрерывность исторической традиции, быть орудием пропаганды политической идеи. Проекция народных и сословных идеалов на прошлое требовала соответствующей формы их выражения. Такой готовой формой, которую предлагало само прошлое, была **устная гавэнда**.

2.2 Социокультурные истоки жанра

Поиски истоков жанра гавэнды ведут в прошлое. Гипотетически романтическая гавэнда, как и другие эпические жанры, должна восходить к средневековью и быть связанной с широко понимаемой традицией в польской культуре. Она восходит к «монументальному» средневековью как периоду формирования польской нации, а также к эпосу как наиболее ценной форме литературы. Категория эпоса является одним из самых существенных элементов литературного сознания первой половины XIX века. Этим мотивировано растущее среди польских литераторов-романтиков внимание к устной гавэнде, которая, можно смело утверждать, была частью польского эпоса.

В старопольской культуре высоко ценились выступления талантливых рассказчиков устных гавэнд (для определения такого рассказчика, как уже говорилось, польские литературоведы используют термин «гавэндяж»), путешествовавших от двора ко двору с рассказами, подобно менестрелям с их песнями. Первые создатели гавэнд не были литераторами. Гавэнды рассказывал себе и о себе сам народ. А. Мицкевич писал, что они рождаются из шумов, звуков, разговоров.

Прежде чем из теории и практики выделился жанр литературной гавэнды, существовала ее устная форма. Об аутентичной устной гавэнде трудно писать конкретно: из записей такой гавэнды

сохранились только рассказы в шляхетских сильвах[5], фрагменты, введенные в мемуары.

На основании многочисленных свидетельств, а также пересказов или краткого изложения услышанного исследовательница этого жанра Зофья Шмыдт сделала вывод о том, что устная гавэнда развивалась в провинции. Ее основными чертами являются свободное построение; легкость перехода от одной информации к другой, всегда носившей конкретный характер; близкий к разговорному язык с элементами игры слов, характерной для приятельского круга общения.

Источником тематики и языка, а также средой, в которой гавэнда получила наибольшее распространение, была шляхта. В традиционных устных рассказах вместе или отдельно выступают три тематических круга: семейно-родовой, соседско-приятельский и уездный, в дальнейшей перспективе охватывающий всю страну. Гавэнду характеризует непрерывность традиции. Маурицкий Мохнацкий (1803–1834), представляя историю польского народа в образе архетипического древа, писал: «... Народ как жертвенное древо, которое веками зеленеет и постоянно цветет – и в бури, и в погоду – непрерывно. С ним связано осознание себя в прошлом и настоящем: от завязи, от семени до буйной, раскидистой кроны тенистого клена, явора или лиственницы... Если крону этого древа беспощадно срезали ножницы захватчиков, оставившие лишь пару веточек, имитирующих структуру давней Речи Посполитой, то нужно очень бережно ухаживать за корнями народного древа, чтобы они смогли занести соки наверх, насыщая то, что осталось, – возможно, и удастся восстановить ампутированную крону» [50, с. 123].

Под влиянием немецкой романтической мысли М. Мохнацкий прославлял средневековье, обращаясь к временам Болеслава Храброго: «Чего хотели романтики на землях Болеслава Храброго? Отечественной поэзии; связи с давней Польшей и мудростью давних времен» [Ibidem].

Эту точку зрения разделял представитель консервативного направления в польском романтизме М. Грабовский. Когда появились «Записки Соплицы» Г. Жевуского, он, модифицируя свои взгляды, нашел идеал польской жизни в XVII и XVIII веках и назвал эпоху, о которой рассказывал пан Северин, «эрой польских средних веков,

---

[5] S*ilva rerum* – у шляхты домовая или семейная книга, куда записывали разные события, письма, литературные тексты, практические домашние советы, рецепты и т.п.

смежной с современностью». Вот почему М. Матеевский пишет, что пястовское средневековье живет в гавэндах главным образом в измерении генеалогического древа, которое можно определить как «кунтушево-сарматское народное древо Мохнацкого» [43, с. 36].

Шляхетская культура, ставшая для устной шляхетской гавэнды одновременно и основой, и «питательной средой», вырастала из определенного уклада общественной структуры Польши в XVII–XVIII веках. Начнем с того, что польская шляхта значительно отличалась от дворянства Западной Европы и России уже хотя бы тем, что была гораздо многочисленнее. В конце XVIII века, замечает Ян Мацеевский, каждый четвертый житель страны, говоривший по-польски, был шляхтичем. Шляхта навязывала образцы жизни, определенный ее стиль. Вместе с тем внутри самого шляхетского сословия (с мелкопоместной шляхтой и магнатами как двумя его полюсами) наблюдалось сильное расслоение.

Не менее важны демократические начала в общественной жизни Польши времен правления саксонской династии[6], когда шляхта представляла собою формально «союз равноправных граждан». Несмотря на колоссальные имущественные различия между представителями разных слоев шляхты, политические права юридически были одинаковыми. Шляхтич имел право принимать участие в решении важных общественных вопросов на многочисленных сеймах, участвовать в выборах во все верховные органы государственной власти и даже избирать короля. Демократические принципы выборов привели к тому, что в Польше не было сильной централизованной власти. Период правления саксонской династии вошел в историю Польши как время безвластия и анархии шляхты. Народная память запечатлела это время в красноречивых поговорках: *Polska nie rz№dem stoi*. / Польша не на власти держится; *Za kryla Sasa jedz i pij od pasa*. / При саксонском короле ешь и пей от пуза.

Знамением времени стали бесконечные срывы сеймов. Шляхта использовала право «*liberum veto*» (право налагать запрет) при каждом удобном случае, демонстрируя свою независимость. Любой уезд мог стать центром вооруженного движения, которое позднее охватывало всю страну. Таким центром во второй половине XVIII века стал украинский город Бар.

---

[6] В 1697 году польским королем в результате политических интриг стал наследный саксонский князь Август II Веттин, которого на престоле сменил его сын Август III, правивший до 1763 года. После него на престол Польши взошел последний польский король Станислав Август Понятовский, правивший до 1795 года.

События, связанные с Барской конфедерацией[7], приведшей к гражданской войне в 1768–1872 годах и закончившейся первым разделом Польши, легли в основу многих устных гавэнд.

Следует подчеркнуть, что основополагающим элементом в общественной структуре Речи Посполитой были герметические шляхетские образования с их «соседством» и «свойскостью».

Небольшие селения мелкопоместной шляхты – **застянки и околицы**, – возникшие на литовско-белорусских землях в результате миграции поляков в XVI веке, в конце XVIII – начале XIX столетия были уже уникальными этнично-экономическими формациями, редко встречающимися в Центральной Польше. Именно в таком имении, упрятанном в глубокой новогрудской провинции, разворачиваются события шляхетской истории в поэме Адама Мицкевича «Пан Тадеуш». По образному определению Алины Витковской, Соплицово – это «польские Помпеи», лежащие где-то вблизи тракта, ведущего из Гродно в Смоленск. Только здесь можно было, по мнению Мицкевича, «надышаться отчизной». Неслучайно, давая шестой книге поэмы название «Застянок», Мицкевич счел нужным подчеркнуть, что «в Литве называют «околицей» или «застянком» шляхетское селение, чтобы отличить его от собственно деревень или сел, то есть крестьянских поселений» [49, с. 853].

«Пан Тадеуш» является попыткой зафиксировать в искусстве исчезающие формы жизни, изъять милую сердцу поэта жизнь шляхетских застянков родины Литвы из-под власти времени. Эту попытку Мицкевич предпринял в тот момент, когда стало ясно, что этой жизни грозит полное исчезновение не только в результате закономерного исторического развития, но также и под влиянием политики России на землях, аннексированных после третьего раздела Польши, и особенно после поражения Ноябрьского восстания. Соплицово у Мицкевича в некоторой степени искусственный

---

[7]В феврале 1768 года в украинском городе Бар группа польских магнатов положила начало движению, целью которого было сохранить шляхетские привилегии в борьбе против реформ короля Станислава Августа Понятовского, детронизацию которого конфедераты провозгласили в 1770 году. Попытка похищения короля в 1771 году закончилась неудачей, но принесла конфедератам признание и поддержку не только шляхты, но также таких стран, как Франция и Турция, преследовавших свои политические интересы в противостоянии с Россией. В целом движение носило консервативный характер. Вместе с тем конфедераты выдвинули лозунг государственной независимости. Поэтому Барскую конфедерацию иногда рассматривают как первое народно-освободительное восстание в истории Польши.

образ, Ноев ковчег, экстракт всего того, что поэт хотел сохранить, уберечь и что отпечаталось в его памяти, закрепилось в привязанностях как важное, характерное, особое.

Такие шляхетские усадьбы и поселения мелкой шляхты, сосредоточенные на обширном восточном пограничье Речи Посполитой, представляли собой нечто вроде резерваций патриархального уклада, надолго сохраняя в своей структуре реликты родового строя, гарантирующие единство и солидарность, основанные на внутреннем моральном авторитете. Любопытно, что в тяжелых политических условиях, связанных с разделами Польши, размышляя о будущем родины, именно в этой форме общественного уклада поэт увидел залог сохранения «национального духа», ту почву, на которой нация возродится. Для Мицкевича важно, что такая усадьба оберегала традиции, глубоко прочувствованные простыми людьми. Об этом он говорил в публичной лекции «О национальном духе» (1832). «Национальные традиции складываются из остатков представлений и чувств, которые вдохновляли наших предков. Эти традиции после поражений, разделов, угнетения общественного мнения сохранились у простого народа, по шляхетским дворам. Как в больном, ослабленном теле кровь и жизненные силы концентрируются у сердца – здесь их надо искать, здесь оживлять и отсюда по всему организму снова распространять. Из этих традиций должны развиться в будущем и независимость страны, и форма ее управления» [50, т. VI, с. 191–192].

Таким образом, с усадьбой мелкопоместной шляхты, с застянками как своеобразными «бастионами польскости» (З. Шмыдт), противостоявшими влиянию извне, Мицкевич связывал надежды на возрождение самобытности Польши.

Мицкевич не уточнил разницу между застянком и околицей. Для нас же важно, что жители застянка – не просто соседи (как в околице), а еще и выходцы из одного родового гнезда. Именно отсюда брали начало основополагающие элементы социально-бытового уклада Речи Посполитой – «соседство» и «свойскость». Структуру Речи Посполитой, как утверждает Анджей Заенчковский, можно представить в виде множества локальных общественных групп, связанных между собой [73]. Связи здесь зависели и от степени родства, и от политической обстановки, и от положения шляхтича в обществе. Но главное, что соседи – это люди, знакомые лично, это свои люди. Эта «свойскость» приводит к утверждению тех же самых принципов, подчинению той же идеологии, определяющей общие для всех позицию и образ жизни. Существование такой свя-

зи вело к утверждению одних и тех же идеологических ценностей (равенство, шляхетская свобода, вера), которые, будучи прочувствованными коллективно, создавали основу эмоционального единства, интегрирующего шляхту, что так выразительно подчеркнул Мицкевич в «Пане Тадеуше», придавая поэме форму гавэнды.

В связи с этим интересен характерный для жанра гавэнды **тип общественной взаимосвязи между повествователем и слушателем,** определяемый К. Бартошевским как «**соседская связь».** Он подчеркивает не только род их взаимной общественной связи, но также указывает на рассказчика как на основополагающий компонент жанра. От рассказчика зависело формирование процесса коммуникации, что особенно важно для теории литературного жанра.

Популярность устной гавэнды в шляхетской среде не была случайной: одним из важнейших элементов культуры будней шляхетской Польши была культура устного слова. В жизни среднего шляхтича не было места книгам. Крайне ограниченные контакты с литературой сводились к примитивному школьному учебнику и наивному календарю. Шляхтич не читал, а слушал. Слово господствовало в приятельском общении. Особой формой коллективного контакта на бытовом уровне, выработанной шляхтой, была свободная приятельская беседа, или гавэнда. М. Грабовский писал в редакцию «Gazety Codziennej»: «Гавэнда означает по-польски разговор без содержания и цели. В старые добрые времена такое «безделье» было довольно распространено. К счастью, среди поклонников и «мэтров» этого искусства убивать время в давней Польше встречались люди, быть может, с беспорядочным, но живым воображением, с талантом поэтизации, драматизации любой подробности и, наконец, с огромным запасом знаний о своем крае и людях» [24, № 40].

В польской шляхетской среде сформировалась отдельная группа «профессиональных» гавэндяжей, одаренных от природы талантом рассказывания и сознательно занимавшихся искусством повествования. Такой гавэндяж поддерживал приятельскую беседу, включаясь в нее и рассказывая о делах, в которых участвовал сам или услышанных от непосредственных свидетелей, и создавал при этом особую эмоциональную атмосферу доверительности. Наивность рассказа часто придавала ему юмористическую окраску, но содержание могло касаться самых важных дел. Известный собиратель шляхетского фольклора К.В. Вуйтицкий подчеркивал: «Такая гавэнда была школой и академией, особенно при той добрососедской жизни наших помещиков. В гавэнде можно было найти и подробную историю каждой семьи, и всего народа... Может быть, ког-

да-нибудь потомки будут сожалеть, что живот предков не познали хорошо, потому что не услышат наших гавэнд – этого верного зеркала своего времени. А ведь было, есть и будет, что гавэнда у нашей шляхты, как хлеб и соль, есть и будет потребностью ежедневной...» [81, с. 13–14].

Неотъемлемой частью соседско-приятельского образа жизни шляхты были съезды на дворах у панов, где между прочим любили послушать гавэнду, веселую и поучительную историю, анекдот, целью которых было развлечь собравшихся. Частыми в таких устных рассказах были латинские слова и обороты, считавшиеся бесспорным свидетельством образованности рассказчика и обязательным элементом красноречия в эпоху польского барокко.

Искусство «хорошо и долго» говорить (что означало витиевато и вычурно, в соответствии с образцами шляхетской риторики) считалось вершиной школьной науки и было главной ее целью. Верность аргументов, их логика отходили на второй план. Напрасно в своих выступлениях Станислав Конарский пытался убедить шляхту, что ясность речи – это следствие ясного мышления, которое обусловливает ясную форму, а способ изложения – производная мыслительного процесса. Эти выступления с трудом пробивали себе дорогук шляхте.

Возвышенное и приукрашенное польское красноречие существовало как ценность сама по себе, а искусство говорить обеспечивало шляхтичу прочную общественную позицию. Словоохотливость как характерную черту польской шляхты высмеял профессор Виленского университета Енджей Снядецкий в одной из своих публицистических статей, когда «поселил» ее героев на вымышленном острове с многозначительным названием Пэрорада (от польского *peroromaж* – ораторствовать, разглагольствовать). Многоречивость процветает здесь как на публичных собраниях, так и в частной жизни, где «не ленятся ораторствовать Цицероны острова и его столицы Гавэндополя» [цит. по: 69, с. 261]. Макаронизм сложного слова *Гавэндополь* в польской части имеет то же самое значение, которое А. Мицкевич давал слову гавэнда, характеризуя Войского в «Пане Тадеуше», где «болтун» и «гавэнда» – слова-синонимы. Но при этом отчетливо выступает различие в эмоциональной окрашенности слова: иронии и сатирическим акцентам публициста-просветителя противопоставлена доброжелательная шутливость автора поэмы.

Талант рассказчика гавэнд особенно ценился во время съездов шляхты на выборы, сеймы, сеймики. Чтобы привлечь на свою сторону избирателей, нужно было уметь «подстроиться» к уровню

интеллекта шляхетской массы и развлечь веселыми историями, выдержанными в ее вкусе. На особенно важных собраниях прибегали к помощи «профессионалов»: каждый уезд, каждая околица имела своих талантливых гавэндяжей.

Традиционная устная гавэнда была ярким контрастом на фоне панегирической литературы саксонских времен и примитивных учебников по риторике. Живая, свободная от угодничества, риторической гиперболизации, она кружила по стране наравне с простонародными анекдотами, не заботясь о социальной иерархии. Польская шляхта не изменяла своим традициям даже в эпоху строгого классицизма. Просвещенный монарх Станислав Август приглашал одаренных шляхетских рассказчиков на свои знаменитые обеды по четвергам. Талантливых гавэндяжей называли «устными поэтами», «менестрелями», «истинными шляхетскими бардами».

Романтическая гавэнда, таким образом, является оригинальным жанром, выросшим из народной традиции и связанным с культурой устного слова, с устной гавэндой. По форме и содержанию шляхетская гавэнда связана прежде всего со старопольской шляхетской традицией и стилем, который иногда называют «кунтушевым»[8] . По удачному определению К. Гашиньского, кунтушевый, или старопольский, стиль является естественным, прирожденным «одеянием» гавэнд и соотносится, как подчеркивает Мария Янион, с «сарматской антропологией, с кунтушем и панцирем – символами двух главных моделей шляхетской индивидуальности: типом рыцаря и седого старца» [27, с. 125–126].

Хорошо развитая в Польше отечественная традиция малых эпических форм была неисчерпаемым источником рассказов, анекдотов, шуток, фацеций, т.е. устной литературы приятельского шляхетского круга, а также памятников провинциальной культуры. Существовали целые области старопольской литературы, написанной на разговорном языке прошлого. Шляхетские дворы на окраинах Польши из последних сил сопротивлялись напору времени. Здесь, крепко держась за старые обычаи и традиции, доживали свой век последние представители «кунтушевой» Польши, воспетой А. Мицкевичем в «Пане Тадеуше». Здесь кружили анекдоты и колоритные истории о давних временах. В шкафах, в семейных архивах, под крышами на чердаках шляхетских усадеб хранился богатейший материал: письма, брачные контракты, черновики выс-

---

[8] Т.е. старопольской, традиционной. В связи с основным элементом старопольского костюма – кунтушем.

туплений, материалы судебных процессов, приговоры шляхетских трибуналов и др. Эту литературу списывали в актах Речи Посполитой, использовали в мемуарах. Таким образом она сохранялась, а многократное повторение фиксировало и отшлифовывало форму рассказов. Краткие сообщения и заметки восходят к XVI веку. Гораздо более богатый материал содержат многочисленные дневники, мемуары и шляхетские сильвы XVII века. Написанные не для публикации, адресованные самым близким людям, они сохраняли живой разговорный язык своего времени.

2.3 Генезис шляхетской гавэнды на литературном фоне XVII–XIX веков

2.3.1 Шляхетская гавэнда и памятники литературы XVII–XVIII веков

Особое значение в исследовании литературных корней шляхетской гавэнды имеет проблема дневников и воспоминаний. Эта ветвь в старопольской словесности бурно развивалась в XVII веке, приобретая черты знаменательного явления в культуре Польши. Не случайно XVII век называют «веком мемуаров». При этом мемуары от дневников отличает в основном то, что рассказ в них приобретает вид воспоминаний о прошлом. Автор пишет их, как правило, в старости и всегда отбирает факты и даты, достойные, с его точки зрения, увековечения.

Старопольские мемуары и дневники при всем разнообразии содержания, композиции, стиля и языка объединяет общее происхождение: они берут начало в той области словесности, которая находилась вне круга непосредственного воздействия норм и правил, обязательных в творчестве, считавшемся в то время литературным. Это сделало возможным стихийное, не сдерживаемое никакими ригористическими предписаниями и запретами развитие мемуарной литературы, тесно связанной с разными сферами общественной жизни. Эта область словесности занимала в старопольской прозе исключительное место. С одной стороны, мемуары и дневники рождались из насущной литературной необходимости выражения своих взглядов, чувств, жизненного опыта их авторов, а с другой – мемуарной литературе не было места среди литературных жанров, связанных с античной традицией.

Большинство авторов не имели литературных амбиций, но каждый вносил что-то новое: свободную композицию, дифференциацию повествования, анекдот в форме бытовой сценки, зачатки диалога и т.д. Оригинальность и достоинства повествования в мемуарах и дневниках в полной мере будут оценены только после многочисленных изданий в XIX и XX веке. Известные в рукописных вариантах немногочисленным знатокам и поклонникам старопольской словесности, они долго ждали своего времени. В начале XIX века наблюдается «взрыв» внезапного, исключительно активного увлечения не печатавшимися до сих пор воспоминаниями и дневниками.

Примером такой судьбы мемуаров являются знаменитые **«Воспоминания» Яна Хрызостома Пасэка (около 1636 – около 1701).** Среди массы разного рода дневников, мемуаров, эпистолярных памятников им принадлежит особое место. Написанные в конце XVII века и изданные (на основе несовершенной копии рукописи) в Познани в 1836 году, они сразу стали литературной сенсацией. Необычайная популярность «Воспоминаний» даже вызывала сомнения в аутентичности мемуаров: мистификация рукописи была весьма распространенным приемом в художественной литературе того времени. Гладкое, плавное, словно в романе, повествование мемуаров Пасэка будило подозрения.

Сарматский вояка и авантюрист, прирожденный рассказчик, Пасэк сохранил для будущих поколений память об одном из самых бурных периодов в истории Польши. Начало рукописи было утеряно. Сохранившиеся мемуары начинаются с 1656 года (второй год войны Польши со шведами). Они свидетельствуют о необыкновенно насыщенной жизни их автора. Под началом легендарного гетмана Стефана Чарнецкого Пасэк воевал со шведскими оккупантами в Польше и Дании, принимал участие в войнах с Московией (конвоировал московских послов), участвовал в шляхетских сеймах, ссорился и судился с родичами и соседями (за год до смерти его даже приговорили к вечному изгнанию за нарушение общественного спокойствия), возделывал землю и сам возил пшеницу в Гданьск, в 1683 году радовался победе польских войск под Веной и т.д. «Воспоминания» обрываются на 1688 годе – времени правления Яна III Собеского, с которым Пасэк был знаком лично. Вероятно, в 1701 году автор умер.

Создавая в мемуарах широкую картину жизни Польши второй половины XVII века, автор особое внимание уделил собственным приключениям. Он несколько преувеличил и приукрасил свою

роль свидетеля и участника важных исторических событий, неизменно сохраняя удивительное жизнелюбие и своеобразный мирской, «рубашный» юмор.

Самобытные, глубоко национальные по духу «Воспоминания» Пасэка интересны и как историко-культурный документ, и как памятник литературы. Трудно сказать, в какой мере он использовал вымысел и насколько приукрасил свои воспоминания, но одно не подлежит сомнению: Пасэк смотрел на мир глазами истинного художника. Его колоритнейший язык, живая и свободная манера повествования, где доминирует личность рассказчика, накладывающая отпечаток на характер излагаемого, специфику обрисовки образов и событий, их оценку, равно как и сам стиль, приближают «Воспоминания» к роману-гавэнде, а автора-рассказчика – к литературному герою.

Лучшие эпизоды написаны Пасэком с настоящим талантом гавэндяжа, ярко и красочно, с использованием разговорного языка, насыщены анекдотами и поговорками. Пасэк по памяти воспроизводил некоторые примеры искусства красноречия, в том числе и шляхетскую речь, полную макаронизмов, как, например, в связи со смертью двух товарищей по оружию [см.: 16, с. 110–121]. При других обстоятельствах он пишет простым, даже несколько небрежным языком приятельского общения, с многочисленными идиомами, старопольскими шутками и остротами. Как, например, в истории о дрессированной выдре, подаренной автором королю Яну Собескому [см.: 16, с. 511–521].

Можно говорить об интуиции Пасэка в использовании модных в то время стилистических образцов сарматского красноречия, поэтому стиль «Воспоминаний» представляет собой особую ценность.

Высоко оценил эти мемуары А. Мицкевич. Анализируя их на лекции в парижском College de France (21 декабря 1841 года), он говорил о Пасэке: «Стиль его классический. Он обладает свободой, обаянием и легкостью прозы французских мемуаристов, а вместе с тем остается истинно славянским... Стиль этот невозможно воспроизвести на французском, трудно ему подражать и на польском языке. Стиль этот пропал, исчез вместе с выборными сеймами. Если бы было предпринято издание «Воспоминаний» с иллюстрациями, то вместо точек и запятых следовало бы ввести какие-нибудь знаки, которые означали бы жесты рассказчика, указывали бы место, где он подкручивает усы, где вынимает палаш, поскольку жест такой временами заменяет слово, объясняет фразу».

Сам процесс написания мемуаров наступил довольно поздно, когда каждая колоритная история была уже неоднократно рассказана приятелям и близким. Есть мнение, что автор настолько проникся их духом, что списывал ряд готовых, уже законченных рассказов. Многократное повторение так отшлифовало их форму и так укрепило в памяти Пасэка, что он списывал их не задумываясь, как бы диктуя самому себе.

Известный польский поэт, публицист и литературный критик XIX века Люциан Семеньский, подчеркивая значение этого выдающегося памятника старопольской литературы, назвал «Воспоминания» «Илиадой» и «Одиссеей» XVII века, «со всей искренностью и простотой религиозного чувства, со всеми преувеличениями, некоторой грубостью и страстями, свойственными народу в то время» [61, с. 314].

«Воспоминания» совершили головокружительную литературную карьеру в качестве материала и образца для исторических романов и шляхетских гавэнд. Смена характера повествования, соседство помпезности и тривиальности, способ использования диалогов, многочисленные реалии времени, прообразы героев и главное – оригинальный разговорный язык – были источником вдохновения для многих писателей XIX века. Так XVII столетие увековечило свой «интимный» голос, одинаково понятный как для историка, так и для автора художественного произведения. Литераторы увидели в «Воспоминаниях» Пасэка способ соединения правды с художественным вымыслом в изображении эпохи. Работая над шляхетскими произведениями, многократно обращался к Пасэку Ю. Словацкий. «Эхо» Пасэка можно найти у З. Красиньского. Но наиболее важную роль «Воспоминания» сыграли в развитии жанров польской исторической прозы – прежде всего шляхетской гавэнды и исторического романа. Для гавэнды, которая представляет шляхетское прошлое в рассказах седых свидетелей, свободная форма дневника или воспоминаний была особенно привлекательна. Именно Пасэку и его книге наиболее обязан классический сборник стилизованных под устную гавэнду рассказов старого шляхтича Северина Соплицы о временах Барской конфедерации. В «Записках Соплицы» мы находим верное и убедительное воспроизведение мира шляхетского прошлого со всем его блеском и тенями. Сделало это возможным искусство живого слова, выводящееся по прямой линии из Пасэка. Автора мемуаров связывают с героем «Записок...» ограниченный, но несомненный патриотизм, неприязненное отношение к чужакам, формальная набожность,

пренебрежение к книге и т.д. Не случайно Ян Тазбир назвал Пасэка «духовным прадедом Соплицы».

«Воспоминаниями» пользовались Ю.И. Крашевский, З. Качковский, Г. Сенкевич. Авторам импонировала неофициальность мемуаров, позволявшая более задушевный, более личный контакт с читателем.

В целом шляхетские мемуары (даже если они несопоставимы по художественной ценности с произведением Я.Х. Пасэка из Гословля) являются предшественниками гавэнды. Это своеобразные «партитуры», по которым пропоют свои «гавэндовые концерты для голоса» Соплица, Нечуя, Глинка – герои-рассказчики произведений Г. Жевуского, З. Качковского, Ю.И. Крашевского.

Важными для генезиса шляхетской гавэнды являются работы **Енджея Китовича (1728–1804).** Его **«Описание польских нравов времен правления Августа III»** и **«Воспоминания, или польская история»,** имеющие характер исторических записок, были изданы в 1840 году. Их можно назвать документами эпохи. Материалы, которые автор собирал в течение всей жизни, являются хроникой событий 1743–1798 годов.

Особое внимание автор обратил на период Барской конфедерации, в которой лично принимал участие в звании ротмистра. Дар наблюдателя и талант рассказчика, а также прекрасный стиль позволили Китовичу реалистически верно отразить состояние значительной части польского общества в период упадка Речи Посполитой, нарисовать убедительный, богатый подробностями образ жизни шляхетской Польши. «Описание» Китовича явилось свидетельством нового осознания ценности документа, отражающего быт и обычаи общества, и было главным источником реалий для создателей первых бытовых, или традиционных, романов.

Авторы дневников и мемуаров сыграли важнейшую роль в рождении нового литературного жанра, дав гавэнде, во-первых, материал для обработки, а во-вторых, предложив привлекательную форму, заслуживающую доверия, так как рассказчик в ней претендовал на роль правдивого летописца, свидетеля происходивших событий. Поэтому романтическая гавэнда так часто прибегает к известному приему литературной мистификации – найденной рукописи дневника или воспоминаний.

С очень личной, можно сказать, «интимной» формой повествования в шляхетской гавэнде связан также характер историзма, присущий этому жанру. Гавэнда отражала частную жизнь, история в ней «вписывается» в круг воображения мелкопоместной шляхты и традиционную позицию рассказчика – седого свидетеля прошло-

го. Содержанием шляхетской гавэнды чаще всего являются события из жизни добропорядочного, образцового шляхтича. Такая история, выдвинутая на первый план, рассказывается на широком фоне истории шляхетского сословия. Этот фон постоянно присутствует в перспективе повествования.

Рассматривая устные рассказы, явившиеся прообразом литературной шляхетской гавэнды, нельзя обойти молчанием имя **Кароля Антония Жеры (1743 – после 1798)**. Жера вошел в историю литературы как автор уникального рукописного сборника второй половины XVIII века. Исследователям фольклора и давних традиций он стал известен благодаря знатоку истории и культуры шляхетской Речи Посполитой, создателю первой «Старопольской Энциклопедии» Зыгмунту Глогеру. Как свидетельствует Глогер, на чердаке одного из шляхетских дворов, в сундуке, полном истлевших документов, он случайно нашел странную рукопись, некогда оправленную в красную кожу. Автор рукописи, Кароль Жера, перемежая красные и черные буквы, вывел на первой странице странное, сарматско-барокковое название: **«Vorago rerum. Торба смеха. Горох с капустой. А каждый пес из другого села...»**. По мнению Глогера, автор представлял собой тип шляхетского балагура-остряка, который, не имея никаких сословных предрассудков по отношению к юмору простого народа, «помнил и записывал каждое выражение и поговорку... стихи, песенки, загадки и ответы, афоризмы (максимы), отлично характеризующие традиции и людей, среди которых он жил» [84, с. 1–4].

В круг старопольских литераторов Жеру ввел Габриель Корбут, давая о нем следующие сведения: Кароль Антоний Жера, подлясский шляхтич, родился в начале XVIII века. Ходил в школу в Дрогичине. Вероятно, стал монахом-францисканцем в дрогичинском монастыре на Подлясье. Приблизительно в середине XVIII века начал книгу (*silvae rerum*) под заглавием «Vorago rerum. Торба смеха...», в которую записывал анекдоты и фацеции[9] . Не забыт Жера и в «Новом Корбуте». Редактирующий коллектив продолжил традицию выдающегося биографа и обогатил эту информацию в разделе «Творчество», присоединив сведения об изданной в 1960 году

---

[9] Фацеция – смешной рассказ или анекдот о каком-либо забавном или поучительном случае из жизни, приключении. Вид повествовательной городской литературы эпохи Возрождения.

антологии «Старинная польская фацеция»[10] . В этом издании фацециям Жеры, напечатанном по копии рукописи, хранящейся в библиотеке имени Салтыкова-Щедрина в Санкт-Петербурге, отводится около пятидесяти страниц. Произведениям предшествует краткая информация о том, что издание Глогера 1893 года заметно отличается от этой копии не только потому, что Глогер, как он сам признался, сделал определенные сокращения и «препарировал» текст, в то время как копировщик переписывал текст тщательно и воспроизводил даже непонятные ему фрагменты. Различия касаются всего: и очередности отдельных фацеций, и содержания анекдотов, и имен, и названий местности, и формы подачи материала – даже при одних и тех же сюжетах. Это склонило исследователей к предположению, что оригинальная рукопись К.А. Жеры уже в XVIII веке имела несколько копий и различия между текстами можно объяснить именно вмешательством копировщиков. Такое предположение привело польскую исследовательницу Казимеру Жуковскую к любопытному выводу, что книга Жеры была «живой книгой». Это означает, что каждый владелец или переписчик сборника настолько чувствовал себя равноправным его создателем, что, сохраняя имя автора, вписывал в копию все, что считал заслуживающим внимания.

На первом плане сборника с самого начала находится автор, который сопровождает читателя на протяжении всей книги. Во вступлении Жера представляет себя сам и, используя макаронический стиль, дает автобиографию, а затем в шутливой форме переводит ее на польский язык. Кратко эту автобиографию можно представить следующим образом. Жера родился 1 сентября 1743 года на дрогичинской земле, в деревне Твароги Выпыхи Подлясского воеводства. Он принадлежал к мелкопоместной шляхте, окружавшей Перлеевский приход. С семи лет начал учиться. В возрасте десяти лет, в 1754 году, маленький Жера оказался у дрогичинских иезуитов. В 1764 году стал послушником и 8 марта следующего года дал монашеский обет у пинских францисканцев. Позднее был посвящен в духовный сан, и 15 августа 1768 года в Пинске состоя-

[10] Следует отметить, что издатели антологии опирались на рукопись, хранящуюся в Санкт-Петербурге (в то время Ленинграде) в Государственной общественной библиотеке имени Салтыкова-Щедрина, поскольку попытки отыскать рукопись, легшую в основу томика, изданного З. Глогером в 1893 году, не дали результатов.

лось его первое богослужение. Жера не пишет, когда именно он начал писать свою книгу. Неизвестна и дата его смерти. Можно лишь предположить, что он умер между 1799 годом и первым десятилетием XIX века, поскольку последнее упомянутое событие в сборнике датируется 1798 годом.

Сборник Жеры содержит более 200 произведений различных жанров: фацеций, анекдотов, басен, рассказов, стихотворных произведений, обработанных прозой, эпиграмм, песенок. Автор собирал их в течение всей жизни по шляхетским дворам, монастырям, костельным приходам и т.п. Книга кружила по Польше в рукописных копиях. Среда, в которой вращался ксендз-францисканец К.А. Жера, – мелкая и средняя шляхта, жившая на пограничье современной Польши, Беларуси, Украины и Литвы (на востоке – Сенно, на севере – Ковно, на юге – Пинск с Припятью). По собственному признанию, автор «Vorago rerum...» больше всего любил бывать в Пинске и Дрогичине. В сборник включен самый разнообразный материал, в том числе и забавные истории, уже известные из фигликов[11] и фрашек[12] – жанров, особенно популярных в XVI веке, но не забытых и позднее. Жера развивает и конкретизирует такие сюжеты, как приключение шляхтича по фамилии Козел, представленное Я. Кохановским в виде эпиграммы, или анекдот Гурницкого, помещенный у Жеры под названием «О двух, которые оба думали, что они глухие». Автор часто обращался к «бродячим» сюжетам, причем некоторые из них, известные еще с античных времен, соединялись с современными автору реалиями. Благодаря этому они локализовались исторически и географически в сюжетах фацеций, включая в себя биографию Жеры и его собственные впечатления. Вместе с тем следует подчеркнуть, что собиратель отдавал явное предпочтение сюжетам, относящимся к более близкой во времени традиции.

Автор сборника часто отождествляет себя с рассказчиком, как это было в современных Жере романах, чтобы комментировать различные события и поступки героев. В начале сборника Жера

---

[11] Фиглик – жанр в старопольской поэзии, представляющий собой краткое произведение шутливого или сатирического характера, в котором «подсмотрены» забавные моменты поведения людей и комические ситуации преимущественно из придворной жизни и жизни шляхты. Так назвал сборник своих стихов, близких к фрашкам, Миколай Рей.

[12] Фрашка – жанр, введенный в польскую литературу в 1584 году Яном Кохановским, являющийся разновидностью эпиграммы. В основу фрашки положена остроумная мысль.

рассказывает о ночи, проведенной в одном из шляхетских домов во время праздников, и вводит читателя в простейший на первый взгляд разговор трех панов: Йовялиста (Остряка), Фацециста и Веселковского (последним является сам рассказчик, вмешавшийся в диалог. – Е.И.). Йовялист и Фацецист ссылаются в разговоре и на покойного пана Акцентиста. Как видим, автор использует здесь и классический в литературе XVIII века прием «говорящей фамилии». Во время беседы исчезает граница между современностью и воспоминаниями как двумя уровнями наррации. Присмотревшись более внимательно к персонажам, можно заметить, что Жера представляет мнимый диалог, поскольку, как следует из предыдущих текстов, шутливый образ автора – основного рассказчика – заключает в себе всех четырех участников беседы. Таким образом, перед нами своего рода внутренний монолог, расписанный в анекдоте на отдельные голоса. Такой же характер имеет поучительный диалог пана Розумовского с паном Недоскональским, сына с отцом и т.д.

Автор-рассказчик создает на страницах своей книги мир провинции шляхетской Речи Посполитой середины XVIII века во всей его неповторимости. В центре этого мира – мелкопоместная шляхта, к которой принадлежит и сам автор. Жера организует повествование и подчиняет его своему замыслу. Он часто представляет происшествие от себя, ссылаясь на личные наблюдения, иногда вводит даты, как в анекдоте «Как выглядел саксонский король?»:

«Когда в 1752 году Август с многочисленным эскортом польских и немецких панов ехал на охоту через Беловежу, люди из деревень, которые короля в жизни не видали и выбегали поглазеть на бранский гостинец (путь), наблюдали, как Его величество спал в глубине своей кареты (потому что субстанцию имел тучную и нуждался в сне длительном), а из окна выглядывал его пес – бульдог. Видя это и принимая бульдога за короля, бабы и дети диву давались, что внешне он так на пса похож» [84, с. 77].

В этом анекдоте интерес представляет способ повествования, в котором рассказчик выступает в первом лице, подчеркивая аутентичность события и свою роль свидетеля, заслуживает внимания язык, приближенный к разговорному, а также введение автором выступающих одновременно двух способов восприятия происходящего, один из которых вытекает из незнания и наивности.

Рассказ «О приключении каноника Краевского» начинается словами: «*Кто же в наше время не знает ксендза Краевского?»* [84, с. 251-252]. Модель литературной коммуникации здесь восходит к устным жанрам. Жера-нарратор словно бы обращается к хоро-

шо знакомым или живущим по соседству слушателям, что присуще устным рассказам.

Рассказ тематически связан с шляхетской средой, к которой относятся и рассказчик, и виртуальные слушатели. Главный герой – ксендз Краевский, придерживается традиционных взглядов и считает чужие страны источником зла, которое проникает из города в сельские «бастионы польскости». Свое, родное, закрепленное в обычае, является в глазах традиционалиста нормой. Все иностранное изображается сатирически.

Отметим, что такая расстановка акцентов является типичной в шляхетской гавэнде. Типичен и конфликт. В рассказе Жеры сталкиваются два представителя шляхты: духовник и светский шляхтич, «заразившийся» за границей порочными чужеземными манерами, которые и вызывают агрессию ксендза. Спустя десять лет после нанесенного оскорбления шляхтич заставляет духовника Краевского ответить за обиду. Ксендз-шляхтич перешел дозволенные границы, и на насилие ответили насилием: нашла коса на камень. Однако шляхетское единство при этом не было нарушено. Эта забавная история прекрасно подходит для развлечения в кругу приятелей, хотя автор во вступлении и замечает, что рассказ будет отнюдь не веселым.

Жера очень умело распоряжается материалом своего сборника. Всякий раз он стремится «навязать» читателю свою точку зрения, свой способ интерпретации событий. Так, история о высокомерном князе Вишневецком, распекающем своего управляющего за то, что тот осмелился приехать к нему в коляске, запряженной только четверкой (!) лошадей, и в недостаточно богатом, по мнению кичливого магната, платье, заканчивается унизительной подачкой подданному. Но Жера неожиданно завершает рассказ комментарием: «*И тут мы видим, какие прежде добрые паны были, не то что теперь»* [88, с. 203].

Этот короткий, состоящий из одного короткого предложения комментарий рассказчика, является ключом, открывающим читателю двери в мир, созданный Жерой в «Vorago rerum...». Без этого авторского слова представленный сюжет воспринимался бы сейчас как один из многочисленных примеров грубого высокомерия магнатов. Такие короткие комментарии блестяще отражают шляхетский менталитет и вместе с тем невольно разоблачают ту цену, которую обычный шляхтич платил за только внешне фамильярные отношения с магнатом. Именно комментарий раскрывает тот со-

циальный механизм Речи Посполитой, который был для Жеры современным и который он считает моделью идеальных общественных отношений.

Наивный апологет давней Польши и ее панов, Жера вместе с тем сумел показать, что отношения между шляхтичем и магнатом часто напоминали игру. Неудачно сказанное слово уродовало эти отношения фальшью, лицемерием, унижением, и, напротив, удачное, остроумное слово давало возможность сказать правду без опасения быть наказанным и впасть в немилость у всемогущего магната.

Постоянное присутствие автора-рассказчика проявляется в книге по-разному: в представляемом в повествовании комментарии, заключающем в себе мораль фацеции, автор может выступать и в качестве мемуариста. «Личное» знакомство читателя с автором развивается постепенно на протяжении всего сборника. Читатель узнает факты из биографии автора в таком порядке и ритме, в каком память подсказывает Жере разные песенки, фацеции, события, подобно тому, как это происходит в гавэнде. Читатель постепенно «погружается» в мир и характер мышления автора. Особенно замечательна восприимчивость Жеры, услужливая память которого спустя много лет воспроизводит услышанные в детстве присказки, нехитрые песенки, пословицы и поговорки, восхищающие читателя прежде всего своей звуковой инструментовкой, фоникой.

Важно, что, включив в свой сборник шуточные произведения, автор не просто обработал их, но сохранил при этом неповторимый языковой колорит. Язык Жеры вырастает как из глубины традиции, так и из живой разговорной речи. «Vorago rerum...» выгодно выделяется на фоне часто безупречной, но серой и невыразительной, «безликой прозы» XVIII века. Неудивительно, что стиль Жеры с его веселой игрой словами, переводами с официального на образный и меткий разговорный язык, с использованием фольклора – одним словом, со всем богатством той лексики, которая функционировала в жизни, но не была допущена в литературу, – вызвал восторг у романтиков, ценивших в рассказчиках типа Жеры прежде всего оригинальность, наивность, аутентичность. Этот просторечный язык для писателей и поэтов уже в XVII веке имел особую выразительность, красоту и цельность, которую «образованный», культурный польский язык утратил еще в эпоху Ренессанса в пользу литературного языка.

Для книги Жеры наиболее характерно помещение в центр внимания подлинного языка провинции. Исследуя его стиль, можно интерпретировать культуру времени, в котором делались записи.

Разговорная «свобода», направленность на создание постоянной связи с читателем и темперамент настоящего остряка-гавэндяжа приводят к тому, что Жера часто прибегает к форме диалога. Самым существенным моментом в повествовании Жеры является старосветскость и провинциальность, независимо от идейной (апологетической или критической) направленности произведений. Используя всевозможные оттенки локального колорита, при помощи языка и информации о манере поведения героев, их высказывания автор старается передать только им свойственный способ мышления. И чаще всего создает некоего героя – носителя добродетелей и пороков молодого Яцэка Соплицы, сжившегося со своей средой и не отличавшегося от ее интеллектуальным уровнем, но наделенного исключительным даром повествования. Отдельные рассказы сборника и по тематике, и по характеру конфликта, и по форме подачи материала являются типичными гавэндами.

Поколение романтиков не только высоко оценило, но и переняло эти уроки. В центре внимания оказались и традиции, и характер мышления, и язык шляхты – этой заседающей на сеймах и сеймиках, пьющей, дерущейся, склочной шляхты, которая, не имея над собой не только кнута, но, по сути, никаких правовых санкций, управляла собой сама так, что всегда могла сослаться на высокие идеи республиканского Рима. Художников (например, Александра Орловского) восхищали костюм, образ жизни, поступки шляхты, казавшиеся еще более оригинальными и самобытными в контрасте с космополитическими салонами Петербурга или Парижа. Любопытно, что Казимеж Выка, проводя интересные параллели между гавэндами В. Поля и полотнами Ю. Коссака, назвал последнего художником официального шляхетского направления в народной истории. Художник воспроизводит (надо признать, замечательно) только ее внешнюю сторону: коня, кунтуш, кривую саблю, но не заглядывает вглубь, не знает, не понимает и не чувствует, какие общественные силы пульсируют под колоритной маской.

Литераторы обратили внимание на язык, обороты речи, характер формулировок, отражавших мировоззрение шляхты. В этом убеждают фрагменты писем, воспоминания, а также литературное творчество выдающихся представителей польского романтизма. А.Э. Одынец так писал о восприимчивости А. Мицкевича к форме высказывания: «Разница между ним и нашими варшавскими классиками заключается в том, что эти господа в форме и языке видят

только архитектонический порядок и риторику стиля, а он (Мицкевич)... подразумевает гармонию, тон и колорит слова, без которых никакие мысли и чувства не создадут поэзии, в то время как... сама по себе красивая форма и язык, даже независимо от содержания, могут произвести поэтическое впечатление, подобно мелодии песенки, которую напевают без слов» [1, с. 144].

Мицкевич высоко ценил рассказчиков, имевших необычный дар гавэндяжей. К ним он относил, например, бывшего барского конфедерата Кочановского, умевшего рассказывать так, что слушатели «либо падали со смеху», либо «плакали, как бобры». Он советовал драматургам и писателям «вслушиваться» в характер подачи фактов талантливыми рассказчиками. Мицкевич считал, что «только в их устах сохраняются у нас до сего дня те традиционные, родные, отличительные черты нашего юмора и нашей фантазии, которые так необыкновенно заискрились у Рея из Нагловиц и которые ученый классицизм, а затем и французское влияние почти полностью заглушили в нашей литературе... Само течение и форма этих рассказов могли бы не раз послужить более верной подсказкой, чтобы угадать и воспроизвести дух прошлого, чем непосредственное изучение истории и углубление в нее. Так же как порою по форме письма характер человека понять намного легче, чем всматриваясь в его портрет» [1, с. 136-137].

Оригинальное слово рассказчика способно мгновенно создать художественный образ. Именно форма высказывания дает возможность наиболее живо ощутить определенные социологические моменты – основы мышления и нормы, управляющие обществом. Именно слово создает в сборнике Жеры неповторимую атмосферу при помощи реалий и выделения оригинальных черт разговорного языка. Такое слово М. Бахтин назвал **«объектным»,** в отличие от **«эпического»,** направленного только на свой предмет. В произведениях, в которых выступает такое объектное слово, центр тяжести в значительной степени переносится с сюжета на художественные приемы повествования. Используя всевозможные оттенки локального колорита, при помощи языка и информации о манере поведения героев, в их высказываниях автор старается передать только им свойственный способ мышления. Хотелось бы подчеркнуть, что действие в гавэндах из сборника Жеры происходит на пограничных землях: польских, белорусских, украинских.

2.3.2 Шляхетская гавэнда в контексте литературных традиций рубежа XVIII–XIX веков

Старопольская устная гавэнда была лишь исходным материалом для жанра гавэнды. Она подсказывала ситуации и поступки, самые общие схемы героев и краски повествования. Настоящая романтическая гавэнда – это не копия шедевров примитивной устной гавэнды, но обдуманное и зрелое художественное произведение, умелая стилизация, требующая от автора высокого мастерства и тонкого литературного вкуса. Такое произведение не могло появиться без влияния традиций «высокой» художественной литературы.

Для генезиса шляхетской гавэнды особо значимы произведения, изображающие обычаи шляхты. Картины быта и нравов шляхты появились в польской литературе в период правления Станислава Августа Понятовского и были иллюстрацией критического утверждения о разложении феодального общества. Примером может служить роман **Игнация Красицкого «Приключения Миколая Досвядчиньского» (1774–1775).**

Для генезиса шляхетской гавэнды в прозе особенно ценным элементом в предромантической литературе Польши является бытовой (в польском литературоведении его называют традиционным) роман. Бытовой роман – явление разнородное по своим идейным функциям. Он представлял в Польше первый этап в развитии исторического романа. Неосознанный порою интерес к прошлому, отсутствие определенной концепции истории, не сформировавшаяся еще литературная техника в создании картины мира привели сначала к некоторой поляризации этих разновидностей жанра романа. С одной стороны, уже существовал традиционный роман, изображавший недалекое прошлое, хорошо известное автору либо по собственному опыту, или же из близкой семейной традиции; с другой – исторический роман, обращенный в далекое прошлое, в «рыцарские времена». Убедительно свидетельствует об этом писательская практика основоположника обоих видов романа в польской литературе – **Юлиана Урсына Немцевича (1758–1841).** В романе **«Два пана Сецеха» (1815)** автор, используя форму романа-записок (чередующихся между собой дневников деда и внука), сравнивает нравы и воспитание людей, представляющих два поколения польской шляхты – начала XVIII и начала XIX века. Произведение звучит как обвинение писателя, увидевшего корни современных несчастий Польши в недавнем прошлом, в шляхетско-магнатских нравах, которым противопоставлены гражданские идеалы нового времени. Однако уже

в романе **«Ян из Тенчина» (1824–1825)**, создававшемся под влиянием модели исторического романа Вальтера Скотта, эпоха Зыгмунта-Августа изображена красочно, с искренней симпатией и заметной долей идеализации. Современному читателю этот роман Немцевича интересен в плане восприятия и понимания прошлого, оценок современности и выбора идеалов.

Произведения, изображающие Польшу времен саксонской династии, дают прекрасную характеристику нравов польской шляхты времен Августа III. К числу лучших, безусловно, относится уже названный роман **«Два пана Сецеха»** Ю.У. Немцевича.

«Многочисленное потомство бытовых романов» (Петр Хмелевский) создал **Фредерик Скарбэк (1792–1866)**. Такие его романы, как **«Староста» (1826), «Жизнь и приключения Фаустина Додосиньского» (1838)**, а также повести **Клементины Гофман-Таньской (1798–1845) «Письма Эльжбеты Жечицкой» (1824)** и **«Дневник Франтишки Красиньской» (1825)** или повести **Эльжбеты Ярачевской (1791–1832) «София и Эмилия» (1827), «Вечер накануне Рождества» (1828)** и другие, содержат много живых черт, словно срисованных из повседневной жизни.

Опираясь на «Описание польских нравов времен правления Августа III» Е. Китовича, соединив историческую проблематику с продуманной интеллектуальной концепцией, авторы названных произведений создают убедительную картину времени и представляют характерные черты жизни польской шляхты (быт, нравы, иерархию ценностей) документально верно и полно.

Авторы бытовых (традиционных) романов и повестей намного лучше, чем создатели сентиментальных произведений, понимали особенности психологии героя минувшей эпохи. Проблема «непохожести» была одной из главных в их произведениях. При этом они решали ее с учетом сознательной морально-этической и политической позиции героев. Связь с традицией бытовой сатиры XVIII века требовала от писателей особого подхода к показу характера героя: обращалось особое внимание на какую-либо одну гипертрофированную психологическую черту персонажа, определявшую его натуру, принципы жизни и т.д. Скажем, Пан Вацлав Сецеха в романе Немцевича или Фаустын Додосиньский у Скарбэка – всего лишь марионетки, роль которых можно свести к постоянному саморазоблачению. При этом авторы используют однообразные и нередко схематичные приемы.

Литература XIX века принесла новое видение человека и времени. В эпоху романтизма значимость жанров эпохи Просвещения,

как бытовой (традиционный) роман и сатира, которая была одним из главных его источников, ослабевает. Их философия и художественный метод были чужды новому поколению. Не случайно во вступительной статье ко второму изданию «Записок Соплицы» Г. Жевуского в Париже (1841) Станислав Ропелевский весьма недоброжелательно отозвался об «Описании польских нравов...» Е. Китовича, отметив, что автор «был полон желчи к тому, что ненавидел, и потому не смог взглянуть поэтически на то, о чем сожалел». Даже о произведениях И. Красицкого, которого польские романтики в общем уважали, можно было прочитать: «В «Сатирах» и «Досвядчиньском...» автор осветил не одну интересную сторону польского общества, но этот «передразнивающий» свет, вместо того чтобы быть полезным сегодняшнему художнику, изображающему историю, режет глаза и мешает тому приятному взгляду на прошлое, из которого рождаются исторические картины». Рассуждая о различиях между отношением к прошлому в эпоху Просвещения и в романтизме, Ропелевский приходит к выводу: «В конце концов, даже если Красицкий был прав, то сегодня правда иная, современная, как иной является правда историческая или поэтическая. То были времена полемики, нынче настало время образного представления» [90].

Основным различием между героями романтической шляхетской гавэнды и героями сатиры эпохи Просвещения, а также бытового романа является реалистическая конструкция психологического типа и судьбы главного героя, художественное развитие его исторической индивидуальности. В этом заключается источник художественного новаторства лучших образцов шляхетской гавэнды. Она принесла новую поэтическую правду об истории.

Говоря об опыте литературы XIX века, особое внимание следует уделить традициям В. Скотта, восприятие которых шло двумя путями. Поверхностная мода перенимала у него банальную декоративность колоритной исторической детали и ее легкую «поэтичность», а также то, что в произведениях В. Скотта создавало иллюзию продолжения авантюрности псевдоисторических жанров. Французская критика эпохи романтизма высмеивала писателей, которые, смешавши как попало королеву, разбойника, алхимика, пещеру, лабораторию, отшельника, похищение, кубок с ядом, исповедь в чрезвычайных обстоятельствах, похороны, проклятие, суд, взывание к духам, сцены пьянства и т.д. и т.п., воображали, что создали роман в стиле Вальтера Скотта.

Романтическая шляхетская гавэнда приняла из уроков В. Скотта элементы гораздо более ценные: неразрывную связь героев с истори-

ей и социальной средой, объясняющей особенности психологии людей и обусловливающей их поступки; углубленное внимание к исторически изменчивым формам жизни человека; диалектику обычаев и нравов; широту исторической панорамы, представляющей столкновение интересов различных общественных групп; наконец, конструкцию образа главного героя как «общественного» типажа. Герой гавэнды представлял существенные черты интеллектуального развития и морали общества, но не в высшем воплощении идеала (как в эпосе). Он был типичным представителем шляхетской «массы», весьма посредственной интеллектуально. Для дальнейшего развития форм художественного повествования в XIX веке, а также для писателей, стремившихся реконструировать минувшие формы жизни шляхетского общества, эти элементы были весьма ценными.

Политическая ситуация Польши особым образом определяла отношения между писателем и его временем. Исследователь жанра исторического романа Г. Лукач писал, что произведения В. Скотта вырастали из специфической концепции прошлого Англии. Писатель видел шанс исторического прогресса в формировании «среднего» пути. Это был путь компромисса и примирения между стремлениями разных народностей и общественных групп внутри страны. Исторический процесс представлялся писателю медленной эволюцией в жизни общества. В результате Скотт создал в целом оптимистическую, хотя и далекую от идиллии, насыщенную драматическими конфликтами картину истории. В политических условиях Польши после поражения восстания 1830 года такая концепция для выражения сущности истории страны была неприемлема. Польский романтизм, с его трагическим видением истории, с его религией бунта, героизмом и бескомпромиссной моральной позицией, принес новый тип историзма, соответствующий самым глубинным проблемам времени.

2.3.3 Шляхетская гавэнда и романтизм

Романтическую шляхетскую гавэнду характеризуют сложные отношения с романтизмом, в русле которого она формируется.

Одной из начальных и оригинальных особенностей эпохи польского романтизма было обращение к сарматской традиции. Возрождение сарматизма сыграло важную роль в формировании жанра гавэнды и, безусловно, повлияло на его облик самым решительным образом.

Как заметил Анджей Васько, неосарматизм как реабилитация сарматских традиций в литературе XIX века – малоисследованное

явление в польском романтизме [78, с. 152]. Эстетическая программа романтиков возрождала традиции шляхты, и можно с уверенностью утверждать, что шляхетская гавэнда вырастает из характеризующего этот период эстетического восхищения прошлым, которое привело к полному изменению «атмосферы» в традиционном романе. Из стилизаций под сарматизм уходят сатира и пародия, характерные для эпохи Просвещения. Главным заданием литературы, воодушевляемой петерсбургской котерией, стала забота об исторически верных картинах жизни и нравов шляхты XVIII века.

Когда в 1839 году были опубликованы «Записки Соплицы» Г. Жевуского, и защитники старого порядка, и демократы, трепетно относившиеся к каждому доводу жизнеспособности польского народа и его органического развития, поддались очарованию этого произведения. Несколько ранее были изданы «Воспоминания» Я.Х. Пасэка. Однако «Записки...» были совершеннее в художественном отношении и гораздо интереснее по сравнению с подлинником XVII века. В них сочетались умело скрытые аллюзии на современные проблемы и открытые суждения о новых временах. Разделяя с романтизмом неприязнь к рационалистической мысли эпохи Просвещения, а также к основным принципам эстетики литературы классицизма, они несли на себе печать многих элементов романтического стиля мышления. Традиция, к которой обращалась шляхетская гавэнда, – это продолженное в нравах и обычаях саксонских времен и Барской конфедерации «польское средневековье» (так называли XVII век политические единомышленники Г. Жевуского). Образ рыцаря (в гавэндах это герой Барской конфедерации) характерен для литературы романтизма. М. Жмигродзкая проводит параллели между ксендзом Мареком и ксендзом Петром из III части «Дзядов» А. Мицкевича. С мистическими мотивами польского романтизма переплетались выдержанные в стиле, превозносившем любовь к отчизне, пророчества «яростного» ксендза, которые соответствовали общепатриотической тональности литературы периода шляхетского освободительного движения. Г. Жевуский и его последователи И. Ходзько, М. Грабовский, З. Качковский эстетизировали шляхетское прошлое.

И все же между эстетикой гавэнды и эстетикой польского романтизма наблюдаются существенные различия. Несмотря на то что рассказчика-гавэндяжа можно смело назвать певцом прошлого, идеализирующим минувшие общественные формы, гавэнда была жанром, удивительно «примирившимся» с новым временем. В романтизме же было четко обозначено либо бескомпромиссно негативное отношение к современности, либо само прошлое предста-

вало во всем блеске, в напряжении страстей, с угрозой мощных конфликтов, как, например, в поэме «Мария» (1825) Антония Мальчевского или поэме «Каневский замок» (1828) поэта-демократа Северина Гощиньского, где рисуется картина феодального насилия в Украине XVII–XVIII веков.

В отличие от героев лиро-эпических поэм польских романтиков рассказчик в гавэнде – это скорее просто недовольный брюзга, чем страстный бунтарь против современности. Рисуя картины сарматского прошлого, он наивно восхищается им, не видя ни трагизма, ни угрозы конфликтов и грядущей катастрофы Речи Посполитой. Не случайно один из ведущих критиков польского романтизма С. Ропелевский обрушился на Жевуского с упреками за то, что автор позволил своему «болтуну» Соплице с нескрываемым пренебрежением, в шутливой форме рассуждать о таких важных исторических событиях, как бунт Емельяна Пугачева или Великая Французская революция. «Для эстетики романтизма, – замечает М. Жмигродзкая, – в которую так прекрасно вписывается гротеск или сатира, – категория комизма, вытекающая из оптимистического видения и утверждения мира, а также возможности примирения противоречий, была неприемлема. Ее появление (как, например, в «Пане Тадеуше» А. Мицкевича) свидетельствовало о кризисе романтизма или (как у В. Скотта) об изначальном серьезном его ограничении» [90, с. 14].

Интересную мысль высказал М. Мацеевский: «Шляхетская гавэнда знает душу филистера и пытается с определенной долей симпатии докопаться до его человечности так же, как патетическая романтическая поэма искала душу у разбойника. Романтической поэмой управляет эстетическая категория трагизма, гавэндой – категория комизма» [46, с. 26]. Юмор в шляхетской гавэнде при всей симпатии к прошлому означал его дегероизацию, «отнимал» у истории поэтичность, которую так ценил романтизм, искавший в ней следы дикого вольного общества. Историзм гавэнды не соответствовал философскому осмыслению истории в польском романтизме.

Кроме того, картину исторического прошлого в гавэндах нельзя назвать полной. Ее герой – шляхтич-воин, до фанатизма набожный и вместе с тем далекий от христианских заповедей, называющий себя братом ближнего, но напоминающий ему об этом при каждом удобном случае с помощью сабли, – не является единственным представителем этого прошлого. Более того, идеализация последних экземпляров «кунтушевой» Польши вырастала не

только из романтической «заботы» о локальном колорите, но была также связана с консервативной традиционалистской идеологией.

Шляхетская гавэнда заключала в себе опасность примитивного представления истории. Сведение истории только к шляхетской традиции (пусть даже очень красочной и выразительной), передача права судить о событиях исторической важности «шляхтичу-простаку» не всегда соединялись с такой высокой художественностью, как в «Записках Соплицы». Множество эпигонов Г. Жевуского, идеализируя шляхетский образ жизни и героя-шляхтича, в конце концов, превратили его в карикатуру. Это сказалось на судьбе жанра. Качество переработки исторического и фольклорного материала, характер историзма, а также отвечающий ему тип беллетристики встречали все более острые нападки критиков, которые не могли не заметить, что литературное творчество все сильнее попадает под влияние шляхетских источников и утрачивает свою независимость. Решающим критерием оценки произведения становился сарматский материал.

Острым памфлетом звучит эпилог в романе Эдмунда Хоецкого «Алькхадар» (1854). Автор называет идеализацию прошлого «неудачным руслом», по которому устремилась в своем развитии польская литература, упорно встававшая «спиной к будущему». «Публичная распродажа лохмотьев, рухляди, старья» соединялась с лакировкой прошлого: за внешней веселостью анекдотов и гавэнд маскировалось болезненное состояние поколения. Литература завоеванной страны, если она хочет выполнить высокую миссию вдохновителя народа, не имеет права бежать от действительности, а должна опираться на реализм. Хоецкий негативно оценивал усиление в литературе тенденции материального тропизма, который приводил к конъюнктурности, идеологической неполноте, художественному несовершенству произведения. Обращение к источникам не обеспечивало полной объективности и автономии произведений. Выбор определенного исторического материала, по мнению Хоецкого, является декларацией мировоззрения, и писатель должен осознавать ответственность за свое творчество перед современниками [13, с. 256].

Особенности и своеобразие жанра гавэнды определили его дальнейшую судьбу.

2.3.4 Особенности динамики гавэнды

Как уже говорилось, рождение и расцвет жанра гавэнды в польской литературе приходятся на период между восстаниями 1830 и 1863 годов. За пределами указанного периода, с одной сторо-

ны, находится поэма А. Мицкевича **«Постой в Упите» (1825)**, признанная литературоведами Польши первой стихотворной гавэндой-балладой, а с другой – немногочисленные подражательные гавэнды, появившиеся уже после Январского восстания 1863 года.

Любопытно, что в художественную литературу сначала приходит гавэнда в стихотворной форме. Это неожиданно, поскольку разговорный по своей природе жанр гавэнды ближе связан с прозой. Не случайно авторы гавэнд в стихах квалифицировали свои произведения как «рифмованную прозу». Это свидетельствует о том, что художественная изысканность и совершенство формы стихотворной гавэнде скорее чужды.

В развитии **стихотворной гавэнды** можно выделить два периода.

Первый период – период ранних проб, поисков, подражаний – приходится на **1833–1848** годы. Начальная дата связана с уже упоминавшимся сборником **Винцента Поля «Песни Януша» (1833)**, в котором автор помещает стихотворение с выразительным названием **«Вечер у камина. Польская гавэнда».** Перу Поля также принадлежит и лучшая шляхетская гавэнда-поэма этого периода **«Приключения Бенедикта Винницкого...» (1839–1840)**. В этот период появляются гавэнды Феликса Моравского, Юзефа Пашковского, первые гавэнды Владислава Сырокомли.

Второй период приходится на **1849–1862**. Это время экспансивного развития в истории стихотворной гавэнды. **В. Поль** завершает пользующиеся огромной популярностью шляхетские гавэнды, вошедшие в состав **«Воспоминаний Бенедикта Винницкого» (1854)**; **В. Сырокомля** публикует большинство своих произведений этого жанра, а также шляхетскую гавэнду-поэму **«Урожденный Ян Дэмборог» (1854)**; издают свои гавэнды **Феликс Лобеский** и **Адам Плуг**. Внутри стихотворной гавэнды в этот период происходит разделение на шляхетскую и народную, создателем которой в польской литературе считается В. Сырокомля.

Несмотря на то что в качестве самостоятельного жанра польской художественной литературы эпохи романтизма дебютирует гавэнда в стихах, ранний период ее развития проходит под большим воздействием шляхетской гавэнды в прозе. Особенно заметным было влияние «Записок Соплицы» Г. Жевуского (1839). Именно этот сборник шляхетских гавэнд положил начало интенсивному развитию **прозаической формы гавэнды**.

В **период** с **1839 по 1846 год** судьба шляхетской гавэнды в прозе, помимо **Генрика Жевуского**, связана с такими наиболее известными представителями жанра, как **Казимеж Владыслав Вуйтицкий («Старые гавэнды и картины», т. 1–4, Варшава,**

1840); Игнаций Ходзько (I–III серии «Литовских картин», Вильно, 1840–1845); Михал Чайковский («Гавэнды», Париж, 1840), Константы Гашиньский («Кунтушевые беседы и картинки из шляхетской жизни», Париж, 1851). Эти авторы способствовали расцвету жанра гавэнды, ставшему после 1840 года самым популярным в польской эпике и с большой силой воздействовавшему на развитие других жанровых структур.

Начиная с 40-х годов главная роль в литературе постепенно переходила от поэзии к прозе. Причем в 40-х и 50-х годах преобладали малые жанры (зарисовки деревенского и городского быта, жанровые сценки, физиологические очерки, эскизы и подобные формы). Они стали своеобразным «полигоном» в апробировании и поисках новых форм повествования и подготовили интенсивное развитие прозаических жанров польской прозы во второй половине XIX века.

Дальнейшее развитие гавэнды (прежде всего шляхетской) пошло по пути интерференции с другими жанрами, главным образом с романом, композиция которого, в отличие от гавэнды, строилась на основе причинно-следственных связей. Уже в «Воспоминаниях сборщика податей» (1843–1845) И. Ходзько можно наблюдать переплетение гавэнды с бытовой зарисовкой («гавэндкой»), где значительную роль выполняют описательные партии, чуждые стилю классической гавэнды.

50-е – начало 60-х годов XIX века – **второй период** в развитии гавэнды в прозе. С ним связано творчество (помимо уже названных авторов) **Северины Прушаковой-Жоховской («Гавэнды и повести», т. 1–2, Варшава, 1854), Адама Плуга («Семейный надел. Собрание рифмованных и нерифмованных картинок, гавэнд и фрашек», т. 1–3, Вильно, 1854), Романа Зморского («Зарисовки и воспоминания о доме», Варшава, 1854), Юлия Хорайна (гавэнды в собрании «Утраченные мгновения...», Вильно, 1857)** и другие. Гавэнды в произведениях этих писателей дополняются картинками, сценками, набросками, очерками, историями, рассказами-притчами и пр., что особенно заметно в книгах-сборниках, широко распространенных в указанный период.

В творчестве **Зыгмунта Качковского** – автора шеститомного цикла исторических романов под общим названием **«Последний из Нечуев» (1853–1855)** гавэнды взаимодействуют с элементами приключенческого, сентиментального романа. Шляхтич-сармат Мартин Нечуя, от имени которого ведется повествование, воплощает в себе все, что, по мнению автора, является ценным в польской шляхте. Менталитет этого героя, восходящий к XVIII веку, не позволяет Нечуе оценить события с перспективы второй половины XIX столетия. В современной ему цивилизации он замечает лишь «грязную пену» французского влияния. Мате-

риал, связанный с еще живой традицией, а также способ представления событий в восприятии такого героя роднят произведения З. Качковского (особенно первые рассказы цикла) с классической шляхетской гавэндой типа «соплицовской». Но у Качковского заметно возрастает роль сюжетообразующего начала, введены любовные мотивы, что ставит его произведения на пограничье между шляхетской гавэндой и бытовым и авантюрным романом. Ярким примером может служить очень популярный во второй половине XIX века его роман **«Мурделион» (1857).**

Таким образом, функционирование жанра романтической гавэнды в польской литературе было интенсивным приблизительно в течение полувека. Однако ограниченный характер историзма, изменение общественно-политической ситуации в Польше, а также общие для литературы Польши и Западной Европы тенденции в развитии эпической прозы приводят к постепенному «угасанию» популярности жанра. Вместе с тем традиции гавэнды продолжают питать литературное творчество писателей не только всего XIX, но и XX века.

Итак, появление романтической шляхетской гавэнды в польской прозе XIX века обусловлено несколькими факторами, среди которых на первый план выдвигаются особенности социально-политической ситуации в Польше – утрата государственной независимости, поражение Ноябрьского восстания 1830–1831 годов, возникновение связанной с ним Большой эмиграции, что привело к изменениям в общественном сознании поляков.

Генезис романтической шляхетской гавэнды в прозе связан также с устной шляхетской гавэндой, восходящей к традициям бытовой культуры шляхты. Форма устной шляхетской гавэнды, ставшей прообразом романтического жанра, была зафиксирована в памятниках старопольской письменности (шляхетских сильвах, мемуарах, дневниках, рукописях XVII–XVIII веков), использовавших разговорный язык с образцами шляхетского красноречия, а также ситуации, жесты, общие схемы героев, типы их поведения («Воспоминания» Я.Х. Пасэка, сборник «Vorago rerum...» А. Жеры).

«Востребованность» шляхетской гавэнды национальным сознанием польского общества совпала с общей для западноевропейской и польской литературы романтической эстетикой, обусловившей обращение к фольклорному материалу. Формирование нового эпического жанра было органически связано не только с основными тенденциями в развитии литературного процесса эпохи, но также с традициями европейского романа эпохи Просвещения, традициями польской литературы и особенностями польского романтизма. Для рождения жанра особенно важным было возрождение сарматизма и патриотические тенденции, воспринятые из истории Польши XVII–XVIII веков.

ГЛАВА 3
ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ШЛЯХЕТСКОЙ ГАВЭНДЫ В ПРОЗЕ

3.1 «Записки Соплицы» Г. Жевуского

Генрик Жевуский (1791–1866) – фигура загадочная в истории польской литературы. Современный польский поэт и эссеист Ярослав Марек Рымкевич так отзывается о Жевуском: «Превосходный писатель и превосходный ум, до сих пор живое творение и мысль тоже живая. А был предателем... Как разгадать эту тайну?... Множество жгуче интересных вопросов...» [58, с. 178].

Профессор Станислав Тарновский писал, что в польской литературе едва ли можно встретить творческую натуру, подобную Жевускому, – трудную для понимания, сложную и противоречивую. Граф Генрик Жевуский считался «идеологом феодальной аристократии», которую считал опорой польского народа. Он находил национально самобытным и достойным восхищения только то, что содействовало процветанию магнатства в прошлом. Будучи «фанатиком» давней сарматской Польши, он представлял Речь Посполитую самым мудрым и самым «добродетельным» государством, чтил историю народа и его конституцию, как Евангелие. И в то же время оправдывал разделы Польши справедливой и разумной волей Бога, защищая деспотизм русского царизма, был сторонником и верным слугой царской России. В администрации Ивана Паскевича, русского наместника в Польском Королевстве и бывшего предводителя русских войск в 1831 году, граф Жевуский занимал пост историографа Крымской войны. Более того, ему удалось примирить свои чувства и принципы глубоко верующего католика с признанием и уважением русского царя, проводившего политику, направленную против католической церкви [72].

Произведения Жевуского дышали любовью к Польше. Но, глубоко привязанный к ней, Жевуский идеализировал исключительность шляхты и шляхетскую свободу. Даже известный консерватизмом своих взглядов Тарновский, говоря о привязанности Жевуского к Польше, вынужден был констатировать, что «он любил больше всего, фанатически, именно то, что было в ней плохо» [73, с. 6].

Род Жевуских, занимавший в Польше заметное положение с XVII века, был культурно высокоразвитым и образованным. Прадед Генрика – Вацлав Жевуский – содержал капеллу и театр, собирал книги и произведения искусства, играл на скрипке и флейте,

осуществлял театральные постановки написанных им трагедий и комедий. Образованность и культура сочетались у Жевуских с политическим консерватизмом. Их политическая программа сводилась к четырем главным принципам шляхетской республики: вере, свободным выборам, полноте власти гетманов над войском и печально знаменитому *liberum veto*.

Родство крови связывало Генрика Жевуского с новогрудским магнатом Каролем Радзивиллом Пане Коханку и героем «немого» сейма в Гродно Тадеушем Рейтаном. Еще в колыбели он получил звание хорунжего в полку Потоцкого, а родился в день принятия знаменитой Конституции 3 мая, которую Жевуские не приняли. Ярым противником конституции был отец писателя – витебский кастелян, участник Барской конфедерации, посол Четырехлетнего сейма. Политические союзники отца шутливо назвали маленького Генрика еще одним «неприятелем низкого закона». Шутка оказалась пророческой.

Жевуский унаследовал от деда и отца не только политические убеждения, титул и состояние, но и редкий и очень ценимый в Польше талант гавэндяжа. Отец будущего писателя в своих привычках был типичной «кунтушевой» фигурой, неисчерпаемым «кладезем» старопольских легенд, анекдотов, которые рассказывал живо и образно. С раннего детства сын заслушивался ими, в живом воображении мальчика разыгрывались настоящие театральные представления из жизни старопольской шляхты, сыгранные превосходным актером-отцом. Генрик почти жил в этом мире, хорошо знал и любил его. Унаследованный от отца талант балагура рассказчика подкреплялся поистине фотографической памятью, хранившей даты и подробности больших и малых событий, гербы, прозвища, генеалогию родов и их пересечения во всех шляхетских дворах. Память активизировалась полученной с молодых лет привычкой изучать живые предания и работать с архивами (в Несвиже, Тульчине), хотя Г. Жевуский никогда не ставил перед собой научных целей и не помышлял о литературной деятельности.

Литературная карьера Г. Жевуского началась в **1839** году, когда появились **«Записки Соплицы» –** первая и лучшая книга в творческом наследии автора, поставившая его в один ряд с самыми выдающимися писателями польского романтизма.

Интересна история создания «Записок...». Историко-литературная легенда указывает на великого Адама Мицкевича, с которым Генрик Жевуский встретился впервые в России в 1825 году. Вместе с сестрой, красавицей Каролиной Собаньской, и генера-

лом Виттом граф Жевуский сопровождал поэта в путешествии по Крыму. Любовь графа к старой Польше, навсегда уходившей в прошлое под напором истории, его феноменальная память и главное – яркий, самобытный талант рассказчика, тесно связанный с польской народной традицией, не могли не произвести впечатления на поэта-романтика. Э.А. Одынец в письме к Игнацию Ходзько высказал мнение, что уже тогда Мицкевич, восхищенный устными рассказами Жевуского, потребовал от своего попутчика записать гавэнды и с нетерпением ожидал появления их в печати, связывая со стилем гавэнды надежды на создание национальной формы повествовательной прозы. Этого же он требовал и от самого Ходзько. Одынец считает, что баллада-гавэнда «Постой в Упите» (1825) была написана под впечатлением от гавэнд Жевуского. Литературоведы, однако, недоверчиво относятся к информации Э.А. Одынца. Известно, что, издавая в 1875–1878 годах свои «Письма с дороги», он в значительной мере «подретушировал» материал, а многое попросту выдумал. Но достоверным фактом является письмо самого Мицкевича к Одынцу, в котором поэт признается, что они много «болтали» с Жевуским (письмо от 19 ноября 1830 года) [50]. Вторая встреча произошла в Риме, где Жевуский жил в конце 20-х – начале 30-годов и куда Мицкевич приехал в ноябре 1830 года, в канун Ноябрьского восстания.

В письмах поэта этого времени мы находим неоднократные упоминания о Жевуском, свидетельствующие о дружеском характере их отношений. Так, в письме к Зофье Анквич Мицкевич сообщает: «Из поляков, кроме Гарчиньского и Гаевского, приехал сюда еще давний мой приятель и попутчик по Крыму и по морю Жевуский, с которым я в эти несколько дней гулял и беседовал» (письмо от 4 ноября 1830 года) [50]. В письме к Францишку Малевскому, написанному через две недели, Мицкевич признается, что его общение с Жевуским принесло «большое утешение», поскольку традициями, анекдотами в шляхетском стиле он «просто воскресил» поэта.

О приятельском характере отношений Жевуского с Мицкевичем в это время пишет и Виктор Баворовский в статье «Как создавались «Записки Соплицы», опубликованной в краковском «Часе» в 1866 году, уже после смерти Жевуского. Ссылаясь на личную беседу с графом, Баворовский приводит историю создания сборника, рассказанную самим автором «Записок...»:

«Во время встреч с Мицкевичем в Риме в 1830 году я не раз развлекал его разными историями, основанными на традициях и подкрепленными с юных лет выработавшейся привычкой изучать

живые предания и работать со старыми архивами и рукописями (в Несвиже, в Тульчине и т.д.). Но не в научных целях и без всякой мысли о литературе. Я замечал, какое большое впечатление эти мои гавэнды производили на Мицкевича, и с удовольствием продолжал рассказы. Наконец однажды, слушая как всегда внимательно, с живым интересом и в глубоком молчании, Мицкевич прервал меня: – «Прошу тебя, напиши все это!» – «Никогда не учился на писателя», – отвечаю. «А ты попробуй!» – «Да нет же, это не материал для литературной обработки!» – «Именно, пиши, заклинаю тебя!» – «Как?» – «Как говоришь».... И вот, покоряясь, ... не без тревоги, я все же потихоньку принялся за работу. Так появились «Пан Марек» и «Пан Держановский» [9].

Опубликовать эти произведения и подписаться под ними Жевуский, однако, не посмел. Когда же он показал гавэнды Мицкевичу, поэт не только нашел их превосходными, но, чтобы доказать Жевускому, как высоко он ценит его рассказы, пообещал назвать героя первой своей поэмы Соплицей (по имени героя-рассказчика «Записок...»).

Так родился писатель Генрик Жевуский – создатель целой галереи образов «кунтушевой» шляхты в польской романтической литературе. Вместе с тем, по утверждению Баворовского, автор «Пана Тадеуша» также взял из рассказов графа многие мелкие штрихи, которые использовал, рисуя в поэме картину жизни и обычаев мелкопоместной шляхты.

Совсем иначе, однако, представил генезис «Записок Соплицы» Жевуский в письме к издателю «Тыгодника Петерсбурского» в 1840 году, сразу после опубликования в Париже первых двух томиков сборника. Вспоминая свое пребывание в Риме, он вообще не упоминает имени Мицкевича. Жевуский рассказывает, что он и группа соотечественников-поляков условились искать в Библиотеке Ватикана старопольские манускрипты. Тогда-то ему в голову и пришла мысль написать несколько рассказов в старошляхетском стиле, чтобы развлечь компанию. Мистификация была с легкостью разоблачена. Однако рассказы, никогда не предназначавшиеся для публикации, так понравились, что не только переписывались коллегами, но даже были изданы без ведома автора.

Такое заявление Жевуского предназначалось, скорее, не издателю и читателям «Тыгодника Петерсбурского». Главным адресатом была царская администрация. Г. Жевуский стремился любой ценой снять с себя ответственность за «Записки Соплицы» – книгу «истинно польскую» (М. Жмигродзкая), содержавшую многочисленные патриотические и антироссийские акценты.

Как ни парадоксально, но историки литературы отдают предпочтение не словам самого автора, а информации Баворовского. Для Генрика Жевуского – последовательного консерватора, готовившегося в 1840 году сыграть активную роль в политике, было не только невыгодно, но даже небезопасно упоминание рядом со своим именем грозного имени Адама Мицкевича, с которым у Жевуского к 1840 году уже не было ничего общего. Вот почему его письмо в издательство «Тыгодника Петерсбурского» можно считать политическим маневром.

В то же время нет причин не доверять Баворовскому. Помимо его сообщения, сохранились воспоминания дочери Мицкевича Марии (в замужестве Горецкой). Она пишет, что вечерами отец часто давал ей книгу Жевуского и вспоминал, как, восхищенный его талантом рассказчика, подталкивал, лентяя, к перу и заставил-таки написать «Записки...». Поэтому такое представление генезиса «Записок Соплицы» Г. Жевуского оказывается не только очень привлекательным, но и достоверным. Инициатором классического произведения, положившего начало новому жанру и новому «гавэндовому» направлению в польской прозе XIX века, был именно Адам Мицкевич.

По мнению Зыгмунта Швейковского, «Записки Соплицы» являются «одним из пограничных столбов национализированного польского романа, произведением, на которое в большой мере будут опираться последователи, так как они («Записки...») осуществляли почти всеобщее стремление народа сохранить основные черты предков... и запечатлеть шляхетский мир. Для современников воспоминания Соплицы были одним из дорогих памятников народной истории» [70, с. 106-107]. Воссоздавая в «Записках Соплицы» красочный и неповторимый мир сарматской Польши, Жевуский коснулся самых сокровенных чувств поляков. После потерпевшей поражение попытки вернуть свободу отчизне с оружием в руках в 1830–1831 годах пришло время воспеть ее историю и идеализировать сарматскую Польшу. Инициатива исходила от людей, хорошо знавших ту жизнь, понимавших и любивших ее. Логично, что именно Г. Жевуский стал автором классической в своем роде книги, явившей собой эпоху в литературе и положившей начало массовому увлечению гавэндой. Произведения И. Ходзько, старопольские рассказы и романы З. Качковского, частично произведения В. Сырокомли и В. Поля, отдельные романы Ю.И. Крашевского, историческая проза Г. Сенкевича, не говоря уже о гавэндах многочисленных подражателей, восходят к «Запискам Соплицы».

Для современников Жевуского его книга была загадкой. Читатели не могли разгадать секрета художественной магии «Записок...». Попытки поместить книгу в рамки известных жанров привели критиков к выводу, что всему произведению и отдельным его частям (книга состоит из 25 гавэнд) не хватает цельности, порядка, логической композиции и хронологической последовательности, что «Записки...» растянуты, полны повторений, ненужных отступлений. Это послужило основанием считать произведение сырым материалом для будущего романа-эпопеи. Спустя семь лет появился исторический роман Г. Жевуского **«Ноябрь» (1846)**, пользовавшийся большим успехом у современников. Но автору явно не хватило таланта писателя-романиста. Только «Записки...» выдержали испытание временем и заняли достойное место среди шедевров польской прозы XIX века.

Секрет успеха заключался в том, что книга Г. Жевуского не была ни незрелым романом, ни «зародышем» эпопеи. Автор ввел в польскую литературу совершенно новый жанр, управляемый иными законами и требующий иных критериев оценки, – гавэнду, а точнее, шляхетскую гавэнду в прозе.

Огромной творческой удачей писателя стал **образ Северина Соплицы**, который представлял в польской литературе новый тип рассказчика. В романах XVIII – первой четверти XIX века рассказчик выступал чаще всего в первом лице. В поисках правдивого образа исторического прошлого писатели обращались к известным формам: письма, дневника, документа, мемуаров, в которых автор представлял свое видение мира, свою точку зрения и доступное ему постижение действительности. Такой рассказчик, представленный в известных романах и повестях – «Гренадер-философ» Циприана Годебского (1805), «Письма Эльжбеты Жечицкой» (1824) и «Дневник Франтишки Красиньской» (1825) К. Гофман-Таньской, «Два пана Сецеха» (1815) Ю.У. Немцевича и др. – напоминает Соплицу, однако это подобие лишь внешнее. Повествователь в произведениях до «Записок...» разделял с автором его знания о фактах и их интерпретацию. Оценки и суждения не изменялись коренным образом, даже если повествование имело характер намеренно негативный, как, например, в «Двух панах Сецеха», где саморазоблачение Вацлава Сецехи в дневнике, относящемся к началу XVIII века, служит публицистическим, дидактическим и морализаторским целям. Принцип документа, якобы написанного конкретным рассказчиком, позволял автору сгустить характерные черты, которые следовало разоблачить или похвалить (дневник Станислава). В этом случае мы имеем дело с историзмом, насыщенным публицистикой.

Жевуский создал **новый тип рассказчика. Пан Северин** – образ полнокровный, живой и разносторонний, являющийся интегральной частью художественного мира. Человек своей эпохи и своей среды, Соплица преломляет через призму своего мышления, своих идеалов и убеждений все, о чем рассказывает, не скрывая симпатии или неприязни. При этом автор не сливается с героем-рассказчиком, а сохраняет дистанцию между ним и собою. В «Записках...» нет авторского дидактизма. Подобно Мицкевичу в «Пане Тадеуше», Жевуский немного подсмеивается над своим героем-рассказчиком, поэтому даже отрицательные стороны жизни шляхты представлены неназойливо, приобретая смягчающую перспективу.

Трудно сложить в единое целое фрагменты биографии Соплицы, хаотично разбросанные по сборнику, чтобы хронологически последовательно представить его жизнь. Мы не знаем точно, когда он родился и сколько ему лет. Сирота в пять лет после смерти отца – мелкопоместного шляхтича, племянник курьера новогрудского суда, ученик школы иезуитов, слуга в доме витебского воеводы Огиньского, адвокат новогрудской палестры, доверенное лицо князя Радзивилла, член его Альбенской Банды (вооруженный отряд шляхты при княжеском дворе), участник Барской конфедерации, ссыльный, арендатор имения, муж хозяйственной Магдуси – таковы отдельные звенья долгой жизни героя. Жевуский смешал их, не придавая никакого значения хронологии. С уверенностью можно сказать, что жизнь Соплицы была очень долгой (более чем сто лет!) и что увидеть и пережить ему довелось многое. Именно так рассказанная биография пана Северина полностью соответствует требованиям поэтики жанра гавэнды, где рассказчик должен быть непосредственным свидетелем как можно большего числа рассказанных событий, а дела, которые затрагивает, знать из собственной практики. Поэтому герой Жевуского тесно связан со всеми сферами жизни шляхетской Речи Посполитой в Литве: отлично знает и магнатский двор, и жизнь палестры и рассказывает о том, что в данную минуту приходит на память. Важно подчеркнуть, что практически впервые была предпринята попытка нарушения временной последовательности событий в прозаическом произведении и введен новый тип повествования, который войдет в литературную практику только в XX века (психологическая проза, поток сознания).

Соплица Жевуского не принадлежит к числу «профессиональных» гавэндяжей. В своих гавэндах он не стремится развлечь и удивить. Его гавэнды не звучат в традиционной обстановке: у камина, за столом, за кубком вина или доброго старопольского меда. Соплица пишет воспоминания, адресованные потомкам. Главная

его цель – уберечь от забвения прошлое и рассказать, как прекрасно и разумно оно было. «*Все раньше было лучше, чем теперь», «Хоть я и старик, но не завидую бедной молодежи нашей, ...потому что никогда не увидит она того, что видели мы», «Наверное, молодые дождутся чего-нибудь хорошего, но все равно не будет того, что было...».* «Записки...» пестрят подобными рассуждениями и замечаниями.

Каждая из двадцати пяти гавэнд начинается своеобразным вступлением, содержащим похвалы прошлому и нарекания в адрес несовершенного настоящего, а заканчивается моралью, извлеченной из содержания рассказа и тоже утверждающей превосходство минувших времен. В каждой из гавэнд Соплица жалуется на распущенность нравов нового времени. Хотя его жалобы больше похожи на обычное старческое брюзжание.

Вместе с тем Соплица умело оживляет свои рассказы, используя анекдоты, легенды, расписывая свои воспоминания на голоса в диалогах персонажей, конструируя различные сцены (как, например, в **«Конфедератской проповеди»,** похожей на представление в театре). Если бы не несколько коротких упоминаний, нельзя было бы понять, говорит Соплица или пишет мемуары. В «Записках...» явно выражена связь с устной речью. Это отмечается всеми исследователями. Язык Северина Соплицы берет начало из живой, необработанной, литературно неправильной разговорной речи, богатой идиомами и поговорками, эмоционально насыщенной оборотами. Конечно, это не речь автора – блестяще образованного аристократа XIX века. В «Записках...» звучит язык сарматской шляхты XVII–XVIII столетий.

Северин Соплица рассказывает о том, что видел сам или слышал от очевидцев. Содержанием гавэнд чаще всего является чьето геройство, характер или добрые намерения, достойные похвалы, поэтому со страниц цикла не исчезают серьезность и патриотическая взволнованность. Но обо всем автор пишет с юмором. Такое соединение патетики с юмором является характерной чертой стиля Жевуского в «Записках...» и свидетельствует о разрушении поэтики романтизма в данном произведении.

При общем идейно-тематическом единстве содержания сборника гавэнды можно разделить на: 1) бытовые, 2) морально-этические и 3) гавэнды, представляющие краткие жизнеописания или интересные подробности, определенные моменты из жизни исторических героев, связанных с событиями времен правления Станислава Августа Понятовского и Барской конфедерации.

К первой группе относятся гавэнды, только в общем рассказывающие о простоте и строгости нравов, об обычаях шляхты. Это, например, **«Моя женитьба», «Пан Ревеньский».** Кроме того, можно выделить три сценки из жизни люблинской палестры, к которой пан Северин едет как доверенное лицо Радзивилла, а между ними поединок пана Бартоломея и трогательное его примирение с тремя противниками. Эта группа самая малочисленная.

Во второй группе примерами поучительной добродетели или назидательного покаяния пан Северин доказывает, как даже в самом проступке проявляется возвышенность шляхетской натуры. Например, гавэнда **«Пан Лещиц»,** герой которой был приговорен к смертной казни и скрылся за границей. Спустя годы он находит в себе мужество вернуться и отдаться в руки правосудия. Лучше сложить голову на плахе, чем жить и умереть в бунте против любимой отчизны. Для шляхтича это страшнее смерти.

В **«Члуховском монастыре»** Соплица приводит услышанную в Оршанском уезде историю, которая для него является исключительным примером возвышающей силы религиозного чувства. Достойный гражданин Витебского воеводства пан Цехановецкий в молодости совершил страшный грех: вместе с тестем осудил на смертную казнь мать (якобы за клевету, а на деле, чтобы сохранить герб и состояние). На склоне лет он вспомнил о преступлении, раскаялся и основал монастырь, куда вступил вместе с шестью сыновьями, воспитанными им в большой набожности. Соплица искренне восхищается героем, считая его образцом истинного католика. Но как быть с тем, что, убив родную мать, этот герой всю жизнь спокойно пользовался плодами страшного преступления, а потребность в покаянии проснулась в нем только перед смертью? Цехановецкий раскаивается во имя собственного спасения в загробном мире. Смерть невинной жертвы чудовищного эгоизма рассматривается рассказчиком только в перспективе спасения души убийцы. Современный читатель вряд ли увидит в этом герое шляхетский образец чуткости и совестливости, за который выдает его Соплица.

В третьей группе – **«Конфедератская проповедь», «Пан Сава», «Пан Держановский», «Пан Огиньский», «Тадеуш Рейтан», «Павлик», «Князь Радзивилл Пане Коханку» –** представлены колоритные портреты «кунтушевой» шляхты.

При внимательном прочтении почти во всех гавэндах Соплицы обнаруживается подтекст. Хорошо укрытый второй план существует и в безмятежно спокойной, «отрегулированной» жизни шляхетских усадеб, и в магнатских дворцах. В отношениях между шляхтой и маг-

натами якобы существует равенство. «Шляхтич на загроде (т.е. в своей усадьбе) равен воеводе», – гласит старая шляхетская поговорка. Об этом равенстве Соплица твердит постоянно, шляхетская голытьба просто захлебывается от сознания своей значительности. Демонстрируют его и магнаты, имея при этом ощутимую пользу: популярность, полученную от показной демократичности, аристократия использует, чтобы управлять массами избирателей во имя личных интересов.

Однако шляхетское равенство обманчиво. Одно движение бровью князя-воеводы – и вот уже обращены в ничто непокорный пан Трызна и бывший приятель Радзивилла – Боровский. Можно вспомнить и о карьере самого Соплицы, который медленно взбирается вверх по социальной лестнице, ни на минуту не забывая, кто хозяин, а кто слуга. Но обе стороны строго соблюдают правила игры, демонстрируя мнимое равенство. Вот как описан шляхетский этикет в гавэнде **«Пан Ревеньский»,** в чьем доме на святки собирается уездная шляхта:

«Ежедневно с утра ясновельможный судья обходил всех и каждому говорил «День добрый!», одновременно извиняясь за неудобства, хоть извиняться и не было за что. С уверенностью можно было сказать, что никто не поднялся раньше судьи, так как у нас весьма постыдным считалось гостю вставать раньше хозяина. А вельможная жена судьи вместе с дочерьми обходила всех женщин... и кофе со сливками всем гостям рассылала. Все мы собирались около десяти утра в палатах, где уже и жена судьи, и дочери, нарядившись, сидели, чтобы гостей развлекать. А хозяин в сенях встречал гостей и вводил к жене, и обязательно каждого, независимо от его положения. Потому что хоть мы, низшие, и умели уважать достоинство и возраст, но знали, что как шляхта все мы были равны между собой... Вот и я... когда меня ясновельможный судья, столь богатый и достойный, в сенях встречал, и низко мне кланялся, и перед собой в покои вводил, умел ответить на вежливость и колени его поцеловал; а ведь если бы он меня иначе принял, я чувствовал бы себя обиженным».

Следует подчеркнуть, что герои в «Записках...» постоянно бросаются в ноги, падают на колени, обнимают и целуют сапоги магната-покровителя. Эти сценки говорят больше, чем голословные декларации. Леон Боровский утратил все и опасался за свою жизнь только потому, что посмел признать приговор Радзивилла несправедливым. Его товарищам по Альбенской Банде (личное войско князя-воеводы. – Е.И.) вовсе не хочется нападать на приятеля, которого они любят и уважают, но противиться воле покровителя нельзя. «*...Наши обязанности перед князем были святы: мы его хлеб ели – и не сухой»,* – вздыхает рассказчик **(«Пан Боровский»)**.

В мире Соплицы связь со всемогущим покровителем и обязанности перед ним сильнее шляхетской солидарности и моральных принципов. Пан Северин понимает, что в споре с Трызной Радзивилл нарушил закон и обидел невиновного. Но его поступками руководит нехитрая житейская мудрость – «Чей хлеб ешь, тому и служишь». Воспоминания о процессе Соплица завершает словами надежды: «*...Кравчий, возможно, и не держал на меня зла и, когда все кончилось, стал относиться ко мне с удвоенным уважением, видя, как я, выполняя свой долг перед паном и господином, принес в жертву собственные убеждения»* **(«Князь Радзивилл Пане Коханку»)**. В таком заявлении нет цинизма. Мелкая шляхта только теоретически была «равна воеводе», а на практике относилась к панам типа Радзивилла как к существам неизмеримо высшим, наделяла их всеми воображаемыми добродетелями и растроганно плакала, когда вельможа снисходил до согнутого перед ним в три погибели убогого шляхтича. Эта особенность ментальности шляхетской среды – неотъемлемая часть идеологии в шляхетской гавэнде.

Главным героем в гавэндах Соплицы является некоронованный король Литвы – князь Кароль Станислав Радзивилл, прозванный за любимое обращение Пане Коханку. М. Мацеевский пишет о нем как о весьма колоритной исторической личности. Владелец огромного майората[13] в Несвиже и Слуцке, виленский воевода, кумир мелкопоместной шляхты, Радзивилл не отличался от нее интеллектуальным уровнем. Самый богатый польский магнат никогда не был хорошим хозяином. Его щедрость граничила с бездумной расточительностью: вознаграждая за любую мелкую услугу, он раздаривал или отдавал в аренду за бесценок свои земельные владения. Сам при этом утопал в долгах и постоянно испытывал затруднения в наличных деньгах. В период Барской конфедерации Радзивилл скомпрометировал себя капитуляцией, отдав Несвиж царским войскам и отрекшись от организованной в Новогрудке конфедерации. Позднее он осел в Белой, откуда поддерживал партизанскую войну в Литве. Рискуя состоянием, Радзивилл решился открыто порвать с королем Станиславом Августом и осенью 1769 года выехал в Венгрию. Ограниченного и суеверного спесивца легко водил на поводу умный и хитрый царский политик Репнин. Народная молва представляла Радзивилла полусумасшедшим, пьяницей, убийцей и извращенным распутником.

---

[13] Майорат – имение, полностью переходящее в порядке наследования к старшему в роде или к старшему из сыновей.

Группа гавэнд, в которых этот исторический персонаж выступает центральной фигурой, является в «Записках...» самой богатой и интересной Г. Жевуский стал одним из создателей легенды князя Радзивилла Пане Коханку в польской литературе. Характерно, что, в отличие от других героев «Записок...», дается портрет Радзивилла. Князь Кароль имеет весьма колоритную внешность: богатырское телосложение, огромную бритую голову с несколькими волосинами, длинный нос, большие голубые глаза, чаще всего смеющиеся. На его лице выделяются длинные развесистые усы, которые Радзивилл поглаживает, когда радуется, и подкручивает вверх, если взволнован или растроган.

Обращает на себя внимание, что «Записки...» содержат материал, представляющий как бы двух разных Радзивиллов. В непосредственных характеристиках Соплицы князь-воевода Пане Коханку – большой пан, набожный шляхтич, «оплот» Барской конфедерации, рыцарь без страха и упрека. Рассказчик откровенно идеализирует Радзивилла и восхищается своим могущественным покровителем, представляя его зрелым гражданином и достойным патриотом. Писатель Г. Жевуский создает яркий образ, умело бросая свет на то, что могло нравиться, и затушевывая порочные стороны характера этого человека. В Радзивилле импонируют неуемная фантазия и жизнерадостность, его анекдоты и даже вранье, которое, благодаря остроумию и богатству воображения, превращается в колоритную импровизацию. Истории Радзивилла: о пане Галецком, у которого князь якобы был поваром; о русалке, на которой он женился и родил с ней косяк селедки; о личном разговоре с Иисусом – являются «квинтэссенцией шляхетской фантазии и польского традиционного юмора» (С. Тарновский). С этой стороны, герой представляет собой тип национального польского характера и заслуживает абсолютного восхищения.

Провозглашая равенство, князь фамильярничает со шляхетской голытьбой. Не удивительно, что новогрудская шляхта «*всегда при князе Радзивилле стояла непоколебимо, как стена».* Показательна в этом плане сцена всеобщей шляхетской попойки во время новогрудского сейма, проливающая свет и на личность Радзивилла, и на общественную ситуацию в стране в целом. Повествование в ней выдержано в гротескно-сатирическом ключе:

«Уж там была мешанина. Ясновельможные паны со всей околицы с захолустной шляхтой были запанибрата. Князь, встретив какого-то шляхтича в ободранной шапке, снял ее с него, надел себе на голову, а ему отдал свою бархатную. И как по призыву, все мы

начали меняться шапками и пить, да так, что каждую секунду другую шапку надевали. Затем князь, в добром подпитии, начал раздеваться, с добрым сердцем ругая шляхту. И так одному отдал золотой пояс, говоря: «Дарю, дурень!» – другому кунтуш: «На, свинья!» – а тому бриллиантовую запонку: «Держи, осел!» – а следующему жупан: «Возьми, олух!» – так что остался в одних малиновых шароварах и рубахе, на которой висел огромный образок, – и в таком виде уселся на воз, где была большущая бочка, наполненная вином. Он сел на бочку, а воз шляхта потянула по улицам Новогрудка. Воз на каждом шагу останавливался, и кто хотел кубок или кружку подставлял, а князь затычку из бочки вытаскивал и ораторствовал..., убеждая шляхту... не дать его, Радзивилла, на растерзание неприятелям» **(«Князь Радзивилл Пане Коханку»)**.

А в следующей гавэнде князь – один из самых известных хвастунов и вралей – уже рассказывает о своей встрече и беседе с Иисусом в волынском городке Боремле. «*И такого пана, равного которому никогда не будет, французы осмеливаются называть варваром!*» – обиженно восклицает Соплица **(«Пан Боровский»)**.

Образ катящейся по улицам Новогрудка «колесницы», запряженной пьяной, плачущей от умиления шляхтой, с центральной фигурой восседающего на огромной бочке с вином магната Радзивилла является зловещим символом, представляя Речь Посполитую, которая уверенно катится к своему концу. Дни шляхетского рая сочтены. Очень скоро неспособная к существованию сарматская Польша умрет, чтобы воскреснуть, но уже только на страницах литературных произведений.

Сеймы шляхты в «Записках...» напоминают шальные оргии веселья и пьянства, брызжущие варварской радостью и энергией. Кубки, пивные кружки, красные носы, лавки, люди на них и под ними, пьянство до беспамятства, звон сабель отстаивающих свое шляхетское достоинство героев – неистовый круговорот добродушных, простодушных, но одновременно и пугающих персонажей. Станислав Тарновский проводит параллели между «Записками...» и полотнами фламандского живописца Давида Тенерса – автора известных жанровых сцен. Эти люди вместе смеются и плачут, пьют и бьют себя в грудь, но уже через минуту готовы воевать и сложить голову за свою Речь Посполитую. И тогда из-под ярмарочной «рубашности» вырисовываются героические характеры.

Быть польским шляхтичем, по мнению рассказчика, – наивысшая честь, «*потому что шляхтич, хоть и самый убогий, был равный магнату, а с божьей помощью и сам мог стать магнатом*». Как и

везде, немногие здесь были выдающимися, но только в Речи Посполитой все были достойными. Внутри шляхетского сословия могут быть перемещения, которые происходят по-разному. Пана Рыся выносят наверх отвага, страсть к приключениям, богатырская сила (*«подковы, как тростинки, ломал и на саблях дрался под стать Володковичу»),* но прежде всего – богатое приданое жены. То же можно сказать и о его зяте – пане Сципионе **(«Пан Рысь»)**. Чтобы перебраться из своей убогой усадьбы в богатый панский двор, упорно трудится Соплица. Он добивается всего благодаря вниманию, добросовестности и верности покровителям, а также особой ловкости и чутью, подсказывающему, как правильно вести себя в трудной ситуации, чтобы выйти сухим из воды. Не удивительно, что Соплица, делая каждый шаг, хорошенько его продумывает, оценивает его пользу или вред и только затем расчетливо и спокойно ступает. Любая ошибка может сбросить его вниз, а то и стоить жизни.

Соплице очень пригодились в жизни те умения, которые он приобрел в школе иезуитов: каллиграфический почерк, поверхностное знание латыни и способность слагать речи и стихи при необходимости. Но, к сожалению, узкие горизонты мышления героя и после школы не изменились. Соплица интеллектуально примитивен и пользуется понятиями шляхты независимо от предмета рассуждения, будь то Французская революция или восстание Емельяна Пугачева, которое для пана Северина – «*бунт всякого сброда под предводительством дурного казака, который болван и ничего больше»* **(«Пан Чапский»)**.

Одним из столпов мира Соплицы – шляхетской Речи Посполитой – является **сарматский католицизм**. Бог, ксендз, вера – эти три слова не сходят с языка рассказчика. На старости лет он сокрушается, что люди забыли Бога и стали равнодушны к его заповедям. Раньше было иначе. Шляхетский герой гавэнд, без сомнения, верующий. Трудно представить шляхтича без образка святого под нательной рубахой (у Радзивилла он огромный). Но отношения с Богом у шляхты странные. Сарматский бог Соплицы похож на доброго магната, заботящегося о своих слугах. Радзивилл в минуту отчаяния и страшного гнева (после расстрела его друга Володковича) был готов повесить виленского епископа, а потом ехать в Рим и просить прощения у Папы. Он верит, что тогда добрые отношения с Богом будут восстановлены, а совесть очистится.

Так же рассуждают и другие герои, которых от совершения преступления часто удерживает их суеверность и смертельный страх перед муками в чистилище, не говоря уже об адских. Ничто не мо-

жет остановить богатого и жадного пана Курдвановского **(«Люблинский трибунал»)**. Пользуясь покровительством гетмана, он постепенно прибирает к рукам состояния соседей, прибегая к услугам безнравственных юристов типа Абрамовича, предок которого, по замечанию Соплицы, «*за двенадцать серебреников Иисуса предал»,* а сам Абрамович *«так и за шесть бы всю святую Троицу спустил».* Курдвановский со спокойной совестью оставил бы без куска хлеба вдову с тремя малыми детьми только потому, что ее деревенька находилась как раз посередине его владений. Но Курдвановскому приснился сон. В нем он получил настолько явное предостережение (подкрепленное к тому же внезапной смертью его коррумпированных сообщников), что сразу отказался от своего грязного дела, возместил вдове все издержки, заплатил за нанесенный вред и публично попросил прощения, стоя на коленях. Последние тридцать лет после этого он вел жизнь истинного христианина и снискал большое уважение шляхты. «*...Признание вины, раскаяние и возмещение ущерба – вещи сверхчеловеческие, и только избранник Бога способен их совершить»,* – заключает Соплица **(«Люблинский трибунал»)**.

В религиозной жизни шляхты преобладают внешние формы. Неграмотного завзятого картежника пана Держановского шляхта считает еретиком только потому, что в костеле он не может стоять на одном месте, и поэтому не молится долго. То, что «*он своих и чужих грабит, безобразничать любит, так что просто страх»,* не играет большой роли. Соплица согласен, что его герой своевольник и авантюрист, «*Бога не боится»* и «*на каждом шагу нарушает все его десять заповедей».* Но главное – Держановский носит образок и ежедневно молится, а этого достаточно, чтобы считаться католиком **(«Пан Держановский»)**.

Религиозный формализм соединяется с взрывным темпераментом таких героев, как Володкович, который «обратил» трех православных попов в католическую веру. Для полного триумфа костела не хватало лишь четвертого, который такой «*неразумный и упрямый, под батогами помер»* **(«Пан Володкович»)**.

В сарматском мире Соплицы самым важным оказывается видимость: в судах – буква, а не дух закона, во взаимоотношениях – шляхетский этикет, в костеле – продолжительность молитвы. Жалкая вельможность пана Северина не приносит ему ничего, кроме смены титула. Но осчастливленный давным-давно выхолощенным по содержанию достоинством чесника Парвы (область в Инфляндии, еще в 1660 г. отошедшая от Речи Посполитой), Соплица переживает восторг, который разделяют и жена, и дети, и даже слуги.

Героям «Записок...» во главе с Соплицей нельзя отказать в **патриотизме**. Горячий и искренний, он имеет жертвенный характер, но его нельзя назвать разумным. Узкому мышлению героя не хватает терпимости и объективной оценки других народов. О судьбах Польши рассказчик судит с точки зрения провинциала, перенося на свои рассуждения опыт и житейскую мудрость косного палестранта. Как и для других героев, родина для Соплицы – гарантия существования шляхетской идиллии. Любовь к ней превыше всего. Для спасения отчизны Йоахим Потоцкий готов даже отречься от веры и принять ислам, обрекая себя на вечные муки в аду, – только бы Турция объявила России войну, с которой барские конфедераты связывали надежду на победу **(«Запорожская Сечь»)**.

В основе сарматского патриотизма лежат безграничное высокомерие, надменность, кичливость, с одной стороны, и презрительная неприязнь к чужеземцам – с другой.

Важный момент в «Записках Соплицы» – отношение к Барской конфедерации – одному из самых сложных политических моментов в истории страны. В конфедерации переплелись религиозный пыл с горячим патриотизмом, беззаветное и чистое самопожертвование с интригами и сведением личных счетов, осторожная умеренность с беззаботной беспечностью. Эта гражданская война длилась четыре с половиной года, то еле тлея, то разгораясь (в Баре, под Краковом). Были победы, но гораздо больше было поражений. Руководители движения находились за границей и не могли эффективно управлять ходом событий. Соединив защиту старины с защитой национального достоинства и свободы, Барская конфедерация стала выражением патриотизма героев типа Соплицы. События этого движения занимают центральное место в его рассказах.

Конфедерация потерпела поражение, обнаружив ветхость сарматского мира и предсказывая его близкий конец. Но она же создала легенду, в форме которой осталась в народной памяти. Существенно, что в «Записках Соплицы» конфедерация предстает именно как легенда, а не конкретная историческая действительность. Герои Соплицы практически всегда одерживают победы, в том числе и неизвестные истории, начиная с **«Конфедератской проповеди» –** первой гавэнды книги. Поражение терпит Суворов, а не шляхта. Пророчит и творит чудеса вдохновенный ксендз Марек, таинственным образом освободившийся из киевской тюрьмы.

Если проанализировать судьбу Соплицы-конфедерата, то окажется, что он воевал почти везде (порою одновременно), даже после того как отгремели последние бои и движение было подав-

лено. Соплица воевал под предводительством Потоцкого, Зарембы, Пулаского и казака Савы. Он брал Вавель и отличился под Ланцкороной. Слушал ксендза Марека, встречался с отчаянным рубакой и авантюристом полковником Держановским, хорунжим Станиславом Жевуским. О поражениях почти не упоминается: неудавшийся план похищения короля остается только планом (на самом деле была страшная казнь участников заговора, Жевуский описал это событие в романе «Ноябрь»). В тех случаях, когда автор, словно спохватившись, находит перипетии своего героя чересчур насыщенными, он отдает голос другим рассказчикам. Так создается двухуровневая структура рассказа в рассказе**.** Этот художественный прием очень распространен в гавэнде.

Вводя в «Записки Соплицы» историю в показе Барской конфедерации, Жевуский пробует приспособить ее к «кунтушевому» миру шляхетской гавэнды с ее историософией, превращая историю в легенду. Исторические события, связанные с конфедерацией, происходили в 1768–1772 годах и развивались в определенной последовательности. Но легенда не нуждается в хронологии. Поэтому Барская конфедерация в «Записках...» представлена в отрыве от исторического времени. Она «расплывается», утрачивая отчетливые границы. Автор свободно перетасовал события, как при игре в карты. Потому что в мире Соплицы время не имеет значения. Оно здесь остановилось.

Итак, многочисленные нарушения в хронологии, имеющие место в изложении жизни героя-рассказчика, свойственны также и историческим событиям, представленным в цикле. Важно, что, используя художественный прием нарушения хронологической последовательности, автор не разрушает целостной картины сарматского мира. Отдельные гавэнды можно переставлять (в разных изданиях они имели разный порядок). Поэтому долгое время исследователи рассматривали произведение как сборник малосвязанных между собой миниатюр, каждая из которых существует самостоятельно, независимо от остальных. Такая точка зрения в корне неверна. «Запискам Соплицы» присущи внутренняя гармония и порядок, которые настолько своеобразны, что ускользают от внимания читателя, особенно при первом прочтении цикла. Целостность этому произведению придает образ рассказчика, неразрывно связанный с миром, о котором он повествует. Следствием этого является тождественность точек зрения, оценок и эмоциональной окраски во всех гавэндах. Центральное положение одного героя (Радзивилла Пане Коханку) и одного исторического события (Бар-

ской конфедерации) еще более укрепляют эту целостность. Многочисленные повторы в воспоминаниях связывают между собой гавэнды прочной сетью пересекающихся событий. Своеобразие композиции сборника заключается в том, что с помощью введения новых деталей и сведений о жизни и героях автор расширяет границы повествования, а с ними – и знания о мире Соплицы.

Поэтому, несмотря на внешний хронологический беспорядок, свободное и случайное расположение частей, «Записки Соплицы» являются особым, внутренне связанным циклом. Так же как особым жанром является гавэнда и особым миром – мир героев Генрика Жевуского, в котором, по словам С. Тарновского, «все живое, яркое, брызжущее силой и правдой, подобно зеленому дереву жизни». С этим утверждением польского историка литературы XIX века можно согласиться только частично. Из-под яркого, безмятежного, во многом забавного внешнего образа соплицовских гавэнд, подернутого дымкой ностальгии, выглядывают «упыри» шляхетской анархии, тирании и высокомерия. Идеал шляхетской Речи Посполитой Соплицы оказывается неприемлемым, а его герои не только развлекают, но и откровенно пугают. Это и Володкович, кнутом обращающий в истинную веру православных попов; и пан Цехановецкий, осуждающий на смерть родную мать; и Курдвановский, неправдой и подкупом разоряющий беззащитную вдову; и страшный каневский староста Потоцкий, и Радзивилл-политик, присваивающий себе право голосовать от имени всей литовской провинции, и многие другие представители кунтушевого мира.

Вместе с тем «Записки Соплицы» Г. Жевуского нельзя назвать сознательным разоблачением пороков сарматской Польши. Автор принадлежал к писателям-консерваторам, произведения которых, вопреки намерению их создателей, были скорее обвинением, чем защитой старого мира. Но мир этот – неотъемлемая часть истории, его нельзя перечеркнуть. «Записки Соплицы» – книга «как нельзя более польская» (М. Жмигродзкая) – представляют читателю картину жизни той эпохи, запечатленной в наиболее характерных чертах политической, традиционной и умственной культуры шляхты. Реалистичный в деталях образ времени, фигура рассказчика, задуманного типичным представителем шляхетской массы, населявшей восточные пограничные земли Речи Посполитой, а также превосходная языковая стилизация создают впечатление подлинности.

3.2 Шляхетская гавэнда и «Литовские картины» И. Ходзько

Оригинальные черты культуры народа, жившего на территории современной Литвы и Беларуси, отразил в своем творчестве один из самых популярных писателей 40-х годов XIX века **Игнаций Ходзько (1794–1861)**.

Род Ходзько дал в начале XIX века целую плеяду талантливых людей. Писатель и просветитель, «пан из Свислочи» Ян Ходзько и его дети: поэт, ориенталист, близкий приятель А. Мицкевича – Александр, а также Михаил – тоже поэт, повстанец 1830 года, сподвижник Мицкевича в организации польского легиона в Италии. Известно имя публициста и историка Леонарда Ходзько, знакомившего Париж с историей и литературой Польши, и Доминика, Юзефа, Станислава Ходзько, которые также зарекомендовали себя как в науке, так и в литературе.

Самым прославленным в роду был Игнаций Ходзько. «Ветеран» большой армии писателей первой половины XIX века, любимец современников, бесконечно влюбленный в родную Литву, которую запечатлел в мельчайших подробностях в своих произведениях. На протяжении долгого времени эти произведения зачислялись в разряд шедевров польской повествовательной прозы, поскольку снискали себе наибольшее число читателей.

Писатель хорошо знал свой край и показал его таким, каким он был в прошлом, в XVIII веке, «в кунтуше и кармазине[14], когда магнаты стояли у руля, простой люд ... еще не был оживлен дыханием свободы и просвещения, а ядром народа была шляхта, настолько колоритная и оригинальная, что только буйная фантазия могла бы представить» [87, с. 47].

Сегодня имя И. Ходзько почти забыто, хотя его «Литовские картины» по-прежнему подкупают читателя искренностью и художественным мастерством. В них, как и прежде, живет эпоха и люди той далекой эпохи.

В творчестве писателя отчетливо прослеживаются связь культуры и литературы XVIII и XIX веков, своеобразное «вживание» традиций эпохи Просвещения в эпоху романтизма. На формирование мировоззрения и творческой манеры будущего автора «Воспо-

---

[14] Кармазин – ярко-красный цвет, во втором значении – сукно, из которого обычно шилась одежда родовитой шляхты. Кармазинами называли аристократов.

минаний сборщика пожертвований» оказали влияние, в первую очередь, годы детства, проведенные в доме талантливого рассказчика деда Михала – ошмянского войского, связанного с несвижскими Радзивиллами. Дед воспитывал внука в традиционном духе. Как родовитый шляхтич, Ходзько формировался в «гавэндовой академии» (Вуйтицкий). Позже большую роль сыграла интеллектуальная атмосфера Вильно с его классицистским духом. Высшее образование будущий писатель получил в Виленском университете, ректором которого был горячий защитник классицизма профессор Ян Снядецкий, а лекции по поэзии и риторике читал отец Ю. Словацкого профессор Эузебиуш Словацкий.

Влияние западноевропейского Просветительства на литературный процесс в Польше было очень заметным почти до середины XIX века. Взгляды и пристрастия доктора философии И. Ходзько были далеки от романтических идеалов эпохи, в которой он жил и работал. Произведения, написанные им в 1823–1836 годах, выдержаны в духе дидактики классицизма. Оды, анакреонтические эпиграммы, сатирические произведения в прозе, тенденциозные рассказы по форме и содержанию связаны с эпохой Просвещения. Литературно-критическими отступлениями в духе Генри Филдинга насыщен первый большой роман «Автор-сват». Литературное кредо Ходзько, согласно которому роман должен быть картиной жизни, а автор – искателем правды жизни, сердца и страсти, представляет собой теорию просветительского реализма в сжатом виде. Она берет начало в произведениях английских писателей-просветителей (Г. Филдинг, Т.Д. Смоллет, О. Голдсмит), которые смогли проникнуть за кулисы «жизни-театра», а также А. Прево и Л. Стерна, которые смогли заглянуть в душу своих героев. И хотя И. Ходзько утверждал, что только в романтизме начинается тот важный период литературы, в котором «она стала правдой и занялась чувствами человека», было бы несправедливо забывать о большом внимании, которое уделили изображению реальной жизни и чувства писатели XVIII века. Эти писатели оказали первостепенное воздействие на формирование художественных особенностей творчества Ходзько.

Путь И. Ходзько к «своей» художественной форме был длительным. Только во второй половине 40-х годов, когда уже миновал «полдень» его жизни, писатель наконец нашел свое место в литературе. По-настоящему оригинальное литературное творчество начинается с гавэнды «Дом моего деда» (1836), которая позже откроет I серию «Литовских картин» (1840) и принесет уже немолодому автору популярность.

В «Воспоминаниях о прошлом» А.Э. Одынец пишет о Ходзько как об авторе, который всегда смотрит на мир со стороны позитивной правды, принимает и утверждает этот мир. Такую перспективу повествования, равную признанию в любви к изображаемой действительности и к читателю и имеющую колорит «эпопеи народного духа», Одынец выводит из повествовательной традиции «Пана Тадеуша».

Тип повествования в «Доме моего деда» несколько отличается от классической шляхетской гавэнды. В произведении органически сочетаются черты гавэнды и бытовой сценки. Такая возможность появлялась тогда, когда роль рассказчика брал на себя автор. Авторский рассказчик не мог в своей памяти вернуться в довольно отдаленную историю. По сравнению с классической шляхетской гавэндой в произведениях типа «Дом моего деда» дистанция между автором и рассказчиком отсутствует. Нет ее и между виртуальным адресатом произведения, создаваемым рассказчиком, с одной стороны, и реальным читателем – с другой. Приближенность к гавэнде в таком произведении сводится к тому, что рассказчик в нем именно повествует, отказываясь от профессиональной, литературной изысканности или, по меньшей мере, от некоторых ее атрибутов. Концепция повествования упрощается: такой рассказчик – это человек без всяких претензий, маленький, скромный, который рассказывает читателю о себе, об истории своей семьи, о том, что ему дорого, о том, что минуло и уже не вернется. Время в рассказе гавэндяжа Ходзько связано с воспоминаниями: всякий раз оно то рвется, то «изгибается», уподобляясь аморфности концепции времени в шляхетской гавэнде, но никогда не достигает ее искусной «запутанности». История становится собранием фактов недалекого прошлого. Подобное соотношение временных пластов наблюдается в большинстве произведений, собранных в сериях «Литовских картин».

Традиция смотреть на современность глазами человека, привыкшего оценивать антикварные диковинки, сентиментального любителя оригинальных типов, была известна в польской литературе со времен Пулав[15] и приобретала особое значение в условиях

---

[15] Пулавы – город в Люблинском воеводстве Польши, культурный центр в 1783–1830 гг., связанный с сентиментализмом (пулавский сентиментализм). Пулавская программа культурного развития была направлена на создание в стране типа культуры и литературы, оппозиционного классицизму, центром которого был королевский двор Станислава Августа в Варшаве.

политической несвободы и угрозы ассимиляции. Эта традиция обозначилась уже в романах К. Гофман-Таньской.

Польским писателям периода 1830–1863 годов была известна и традиция В. Скотта, особенно существенная для жанровых зарисовок, так как представляла оценку современности с учетом исторических уроков и позволяла не только сравнивать прошлое с настоящим, но и раскрывать психологию персонажа. Речь идет также о писателях (например, Вашингтон Ирвинг), которые показали Европе эстетическую ценность повседневной жизни, будничности самой по себе, причем не как фона действия, а как предмета пристального внимания к мельчайшим подробностям, незначительным фактам.

Решительно повлияли на ход литературного процесса в Польше и «Записки Соплицы» Г. Жевуского. Написанные с большим талантом, покорившие всех, они усилили интерес к недалекому прошлому и подтолкнули таких писателей, как Ходзько, к созданию произведений, в правдивых и теплых тонах передающих жизнь эпохи и восполняющих пробел в польской литературе, связанный с XVIII веком. На смену романтическому культу величия и индивидуализма в этих произведениях пришла симпатия к обыкновенному порядочному человеку, типичному представителю большинства. Чем более провинциальной и обыденной была изображаемая действительность, тем большим был интерес читателей. С этим процессом в польской литературе 40-х годов XIX века и связано дальнейшее творчество Игнация Ходзько.

II – V (1843–1850) и VI серии «Литовских картин» (последняя серия издана уже после смерти автора в **1861** году) сделали И. Ходзько одним из самых любимых и уважаемых писателей своего времени. Произведения, представляющие недалекие счастливые времена, радость и блаженство домашней жизни, описанные с несомненным талантом, полные местного колорита, пришлись читателю по вкусу и принесли автору славу, любовь и признание. Фактически Ходзько стал представителем «благородной и сердечной» литовской шляхты. Молодые писатели были частыми паломниками в его доме в Девятнях. Г. Жевуский, пренебрежительно оценивая современную ему литературу в целом, относил «Литовские картины» Ходько к немногочисленным исключениям.

Одновременно с сериями «Литовских картин» И. Ходзько издал в **1852–1860** годах четыре серии «**Литовских преданий»,** восходящих к XVII веку. По общему мнению критиков, художественный уровень их значительно ниже, поскольку они лишены творческого воображения. Вацлав Боровой отмечал, что характер

воображения у Ходзько скорее «воспроизводящий, чем творческий», что самому Ходзько нечего сказать и он может только в подробностях рассказывать, что видел или что слышал от других. О «слабом полете фантазии» Ходзько писал и Петр Хмелевский. Талант писателя, по словам В. Зындрам-Костялковской, был «насквозь реальный». Будучи прекрасным художником будней, он умело перерабатывал фактический материал, но не смог художественно воспроизвести важные исторические события и создать соответствующих им героев.

Творческое наследие И. Ходзько не богато. Оно включает тринадцать небольших произведений и несколько статей. Произведения долго и заботливо обрабатывались: автор поправлял, «шлифовал» и даже заучивал их наизусть. Основанные на непосредственных наблюдениях и воспоминаниях, «Литовские картины» воскрешают шляхетский мир литовской провинции на рубеже XVIII–XIX веков.

Лучшим в творческом наследии писателя и наиболее важным для наших наблюдений является роман **«Воспоминания сборщика пожертвований» (1844)**, опубликованный как III серия «Литовских картин». В отличие от I серии, время действия в нем отнесено к рубежу XVIII–XIX столетий. Как и знаменитые «Записки Соплицы» Г. Жевуского, этот роман стилизован: он выдержан в форме шляхетских воспоминаний. Место парнавского чесника Северина Соплицы занял не менее колоритный рассказчик – монах-бернардинец, сборщик пожертвований **Михал Лаврынович**. Но в отличие от романа Жевуского, где целостный характер цикла становится очевидным только при тщательном рассмотрении, Ходзько придал своему роману отчетливо прослеживающийся порядок. Эталоном для композиционного решения Ходзько избрал западноевропейский путевой роман (роман дороги), широко распространенный в литературе XVIII века. Говоря о выступающих в романе литературных традициях, следует отметить, что события, изображенные в нем, расположены не только в хронологическом порядке, но и связаны (хотя и примитивно) элементами причинно-следственного единства. Определенные звенья такого причинно-следственного ряда чаще всего являются однородными и представляют этапы судьбы героя.

В «Воспоминаниях...» автор использует хорошо известный в литературе XVIII века прием фиктивного подлинника – найденной рукописи. Непосредственным дневниковым записям предшествуют два предисловия. В первом, названном «Предисловие издателя», автор ищет покровительство знаменитого Игнация Красицкого и просит его своеобразного благословения на то, чтобы проти-

вопоставить своего монаха, сборщика квесты (пожертвований), одному из героев блистательного «короля поэтов»:

«Между Билгораем и Тарногродом, в убогой корчме ксендз-епископ Варминьский, вечная ему память, нашел неоценимый клад: «Воспоминания Грумдрыпа», человека, который никогда не умрет и который и сейчас, наверное, бродит где-то по свету. А я «в городе, которого не назову, ибо это ничего не прибавит к сути дела» (цитата из «Монахомахии» И. Красицкого. – прим. Е.И.)*, в пустом, заброшенном монастыре, некогда отцов бернардинцев, нашел этот «опус, оправленный в кожу» и, придав ему некий порядок и соответствующее содержанию заглавие, соединил его с моей убогой галереей образов и теперь отдаю на суд публики. Ценность же этого сочинения, в сравнении с «Историей на две книги поделенной»* (произведение И. Красицкого. – прим. Е.И.) *будет, без сомнения, напоминать сравнение Сборщика пожертвований с Епископом».*

Таким образом, в основу всей истории положена рукопись, якобы случайно найденная автором. Она несовершенна, в ней много пробелов: вырванные листы, вероятно, были использованы солдатами Наполеона для разжигания костров. Следует подчеркнуть, однако, что хорошо известный художественный прием литературной мистификации служит в данном случае в большей степени организации повествования в стиле гавэнды, нежели выражению поэтики путевого авантюрного романа, хотя и очень тесно связан с ней. Главным в композиции такого романа является, как известно, мотив дороги (путешествия), часто использовавшийся писателями XVIII века для представлений разных слоев общества.

Прежде чем монах-бернардинец Михал Лаврынович (герой, от имени которого ведется повествование) отправится в путь, полный приключений, автор совершит традиционный для жанра экскурс в прошлое героя, чтобы объяснить главные черты его характера. В «Воспоминаниях...», правда, нет описания детства Лаврыновича, однако в достаточной степени выясняется характер будущего монаха.

Из первой части становятся известны некоторые факты его светской жизни при дворе могущественного и необузданного магната (разделы 1–8). Далее следует целый ряд более мелких традиционных эпизодов, характерных для авантюрного романа: герой спасается бегством от несправедливого преследования самодуравоеводы; вступая в монастырь, изменяет свой социальный статус; в роли сборщика квесты отправляется в дорогу и встречается с различными представителями шляхетского сословия, переживая всевозможные приключения и выслушивая многочисленные истории.

В группировании персонажей романа также заметны традиции жанра путевого романа XVIII века. Рядом с главным героем появляется старый, опытный, словоохотливый **возница Мартин**, который поведает не одну историю-гавэнду. Вариациями традиционных характеров являются добрый и скромный приходский священник; вдова-пьяница, строящая любовные планы, а также ее решительная дочь, убежавшая с любовником; сварливый помещик под каблуком у жены и т.д. Важно подчеркнуть, что всех их Ходзько показал, расположив в знакомых ему времени и пространстве, среди событий, которые он хорошо знал если не из собственного опыта, то из рассказов близких, из сохранившихся тогда еще в Литве обычаев. Таким образом, известные литературные схемы получили реалистическое наполнение, содержание было тесно связано с действительностью. Не случайно, говоря о художественном мастерстве И. Ходзько в этом романе, В. Боровой подчеркнул, что «Воспоминания...» являются первой в польской литературе удачной попыткой использования созданной на Западе повествовательной формы.

«Воспоминания...» можно рассматривать как произведение в форме стилизованных под гавэнду дневниковых записей со структурой приключенческого романа. Соединение старых, испытанных временем приемов и мотивов авантюрного романа с отечественной формой шляхетской гавэнды дало замечательный эффект. Роман сохранил привлекательность и очарование «старосветскости», которой авантюрные мотивы придали дополнительную прелесть. В середине XIX века «Воспоминания сборщика пожертвований» считались одним из самых популярных произведений и претендовали на звание шедевра польской повествовательной прозы.

Концепция рассказчика и принцип организации повествования в романе явно соотносятся с поэтикой шляхетской гавэнды. Образ Михала Лаврыновича создан в основных чертах на основе судьбы реального человека, известного по рассказу Яна Ходзько «Путешествие кастеляна», в котором выступает некий Станислав Куль – бернардинец, сборщик пожертвований, бывший в молодости дворовым человеком и «манипулировавший на сеймиках». Выбор монаха-бернардинца и сборщика квесты на роль рассказчика не случаен. Бернардинцы относились к так называемым «нищенствующим» монашеским орденам, которые выработали – особенно на территории Литвы – характерный, сарматский ритуал сбора пожертвований. Монах должен был обладать даром общения, быть остроумным, находчивым, хитрым, соблюдать особый стиль пове-

дения, девизом которого было: «Бога хвали, а кусок мяса клади». От способностей монаха, его «гавэндового» потенциала напрямую зависела эффективность сбора. Роман Ходзько – живой образ этого ритуала в форме шляхетской гавэнды, где рассказчик – несколько старосветский болтун, остряк и балагур и вместе с тем бывалый человек, быстро схватывающий все наблюдатель, любящий жизнь во всех ее проявлениях и пишущий «по зову сердца».

Во «Вступлении автора», которое следует за «Предисловием издателя», Лаврынович излагает мотивы, которые побудили его взяться за перо. Решающую роль при этом сыграло знакомство с «великолепной книгой» (silva rerum) воеводы, в которую записывали абсолютно все, что происходило в поместье, а также письма, речи хозяина и других «ораторов», всевозможные истории, умозаключения, веселые анекдоты, эпиграммы, стихи и др. Лаврынович решает писать такую книгу для себя. Взвесив все «*pro et contra»,* он резюмирует:

«Но, в конце концов, я веду жизнь светскую, придворную; не из одной печи ел хлеб и не из одной есть еще придется. Разве плохо было бы иметь что-нибудь на старость и когда-нибудь вспоминать обо всем в теплом доме?... Головы себе ломать не буду, потому что не теолог и не иезуит: а Зоиля[16] *не боюсь, так как не для публики, но sibi soli* (только для себя. – прим. Е.И.) *буду писать. А потому Adsis inceptis Benigna Virgo meis! – Матерь Божья, приди моим начинаниям на помощь!»*

Таким образом, рассказчик задуман автором как гавэндяж, повествующий «кунтушевые» истории, «художник» вещей и людей. В нем одинаково существенно и то, о чем он рассказывает, и то, как рассказывает. Ходзько стремится к такому контакту, к такому взаимопониманию с читателем, которое убедило бы последнего, что перед ним рассказ не вымышленного болтуна, но действительное, сердцем написанное произведение. Повествование – это результат личного переживания и осмысления мира. Рассказчик, являясь человеком бывалым, много повидавшим, не упускает ни единой возможности подчеркнуть и свою шляхетскую ученость. Это приводит к тому, что «Воспоминания...», как ни одно другое произведение Ходзько, насыщены словами и оборотами из латинского языка, что полностью соответствует времени и является одним из неотъемлемых элементов стиля исторической гавэнды.

---

[16] Так Лаврынович называет сурового литературного критика.

Роман разбит автором на две большие части, каждая из которых, в свою очередь, состоит из самостоятельных разделов. Первая часть связана со светским периодом в жизни Михала Лаврыновича, с его службой у полоцкого воеводы. В разделе «Полоцкие сеймики в Ушаче» рассказчик констатирует: «*В 178... прошли мы с паном воеводой через полоцкие депутатские сеймики. Слава Богу, что живыми вернулись!*». Этим воеводой, чьего имени осторожный Лаврынович не называет, был начиная с 1784 года жестокий деспот и авантюрист Тадеуш Жаба. В «Записках Соплицы» (гавэнда «Каневский замок») Г. Жевуский, защищая магнатов Литвы от якобы напрасно приписываемых им преступлений и зверств, вспомнил, однако, о шумном процессе между Жабой, полоцким воеводой, и паном Хуторовичем, небогатого шляхтича, которого этот Жаба пять лет держал закованным в подвале, так что у него борода до пояса выросла. В комментарии к «Запискам Соплицы» З. Левин пишет по этому поводу: «Жаба вызывал такой страх, что Игнаций Ходзько, который ввел его в основанные на традиции «Воспоминания сборщика пожертвований», видит для своего героя только одно лишь средство избежать гнева воеводы – монашескую сутану» [39]. Добавим, что сутана была старая, довольно свободная и удобная для искупления грехов и спасения души, а кроме того, обеспечивала спокойный угол в старости.

Отдельные разделы романа представляют собой ряд историй, часто поданных в форме гавэнд, и являются литературными зарисовками повседневной жизни, привычек, обычаев последних шляхетских дворов в независимой Речи Посполитой. Тематика разделов в обеих частях «Воспоминаний сборщика пожертвований» традиционна для гавэнды: в местечке Ушаче Минской губернии собирается на сеймик братия-шляхта, оккупировав не одну улицу, покинутую осторожными жителями ввиду грозящей опасности. Остаются только евреи-шинкари: они понимают, что бород и пейсов им не уберечь, но надеются набить карманы.

Шляхта «сеймикует» под дирижерскую палочку хитрого и опытного воеводы, бесконечно много пьет и ест, так что не всякая кухня может утолить ее «волчий» аппетит, поет и дерется при каждом удобном и неудобном случае, отстаивая свое гипертрофированное чувство собственного достоинства. «Визиты к приятелям», «Вызов», «Вечеринка», «Поединок», «Сессия на сеймике», «Обед у пана воеводы», «В Несвиже», «Легенды старого Мартина. Пан Ротмистр» и другие разделы имеют нехитрый принцип организации повествования: они являются чаще всего простыми и легкими

жанровыми сценками, тесно связанными с тематикой шляхетской жизни, соответствующей гавэнде.

Особенно важно, что Ходзько разбил текст на самостоятельные разделы, что значительно усилило смысловую наполняемость, «объектность» (М.М. Бахтин) слова и подчеркнуло значимость образа рассказчика-гавэндяжа – организующего центра в парадигме жанра. Благодаря отчетливому разделению текста, «Воспоминания сборщика пожертвований» сближаются с «Записками Соплицы», хотя у Жевуского, в отличие от Ходзько, отсутствует приключенческая фабульная линия как средство организации сюжета.

Во второй части романа принцип организации повествования усложняется. Разделы романа в этой части неравнозначны по степени концентрации жанровых признаков шляхетской гавэнды. Наряду с основным рассказчиком Лаврыновичем, как уже говорилось, появляется старый возница Мартин, хранящий в памяти «кунтушевые» истории из жизни Радзивилла Пане Коханку. Особого внимания в этом отношении заслуживает текст **«У пана Белевича. Володкович»** (III раздел), в котором двухуровневая структура повествования, соотносящаяся с поэтикой цитирования в гавэнде, еще более усиливается благодаря введению нового рассказчика – Яна Белевича, еще бодрого и крепкого старика, успевшего много повидать в жизни, идеально соответствующего концепции классического рассказчика в шляхетской гавэнде.

Во времени повествования, соответствующем развитию главной сюжетной линии в романе, связанной с жизненными перипетиями М. Лаврыновича, Ян Белевич выполняет функцию подловчего в богатых зверем пущах Радзивилла. В его дом во время квесты попадают Лаврынович и старый Мартин. Из уст хозяина прозвучит гавэнда о смерти Михала Володковича – первого дебошира Литвы, личности полулегендарной и весьма колоритной. Во времени своего рассказа, т.е. в гавэнде, Белевич – один из шляхтичей в окружении Володковича. Главный гавэндяж Лаврынович отдает слово другому рассказчику, предварительно обрисовав ситуацию. Такое ситуационное обрамление является главным отличительным признаком всех так называемых «устных» гавэнд, т.е. таких, в которых рассказчик произносит, а не записывает свой монолог. Стиль в нем заметно отличается от стиля самой гавэнды. Если гавэнда представляет собой устный рассказ, выступающий, как правило, в форме монолога, который, в свою очередь, может раскладываться главным гавэндяжем на отдельные партии-голоса, то рамки гавэнды выдерживаются в стиле описания, чуждом этому жанру, восходящему к традициям старопольской литературы, в которой опи-

сания редуцированы до минимума. У И. Ходзько в «Воспоминаниях сборщика пожертвований» это выглядит следующим образом:

«Двор маленький, но чистый; посередине крест с распятием, обнесенный забором и покрытый крышей; домик с завалинкой для того, чтобы сидеть и греться на солнце, с окнами побольше с одной стороны, в светлице, и с маленькими, припыленными – с другой, где была печь; напротив дома небольшой амбар с окнами на чердаке, за которыми висели на воздухе жирные окорока, полендвицы и копченые колбасы; дальше – другие хозяйские постройки: небольшие, но досмотренные конюшни, сеновалы и хлевы» **(«У пана Белевича. Володкович»)**.

Отметим, что описание сведено к довольно беглой зарисовке двора и усадьбы Белевича. Взгляд рассказчика словно скользит по поверхности, выхватывая только самые необходимые детали. Такое описание, безусловно, выполняет служебную роль по отношению к гавэнде, которая скоро прозвучит. Его целью является не только локализация монолога конкретного рассказчика во времени и пространстве, но главным образом – создание атмосферы особого настроения, способствующего свободному, спонтанному рассказу, добавим, рассказу, как правило, маскирующему знакомство с литературным искусством.

В гавэндах «написанных», в которых рассказчик (как, например, у Г. Жевуского или в основном повествовании М. Лаврыновича) специально подчеркивает, что он именно пишет, такая обрисовка ситуации была бы лишней. Ее наличие в тексте отчетливо указывает на связь гавэнд с устным рассказом, несомненно, существенным для формирования жанра.

В тексте Ходзько реализуется классический стереотип гавэндовой ситуации, о котором много писали, начиная со «Старых гавэнд и картин» (1840) К.В. Вуйтицкого, когда гавэндяж говорит, обращаясь к кругу людей, близких ему по духу, и пользуется при этом языком их дружеского общения. Ситуация у Ходзько сводится к следующему: в доме старого, много повидавшего на своем веку шляхтича Белевича расположились на отдых путники. Перед обедом хозяин и гости беседуют, развлекая друг друга по очереди занимательными рассказами. В доверительной, задушевной беседе звучит эмоциональный рассказ Яна Белевича, который заново переживает весь драматизм смерти своего покровителя. При этом слово гавэнды «плывет», как осязаемая, чувственно воспринимаемая часть изображенной действительности, имея тот же статус, что и действительность реальная, «внеречевая».

Героем гавэнды Белевича является известный по «Запискам Соплицы» Михал Володкович. Но если Г. Жевуский делает центром гавэнды встречу князя Радзивилла Пане Коханку с солдатом, выполнявшим экзекуцию, И. Ходзько сосредоточил внимание на самом расстреле Володковича и на реакции Радзивилла, который тщетно старается выручить приятеля из беды. Писателю важно, чтобы звучало слово непосредственного свидетеля, так как только оно может быть «объектным словом» – эквивалентом художественной действительности в гавэнде. Поэтому он передает роль рассказчика от Лаврыновича Белевичу, а последний, в свою очередь, заставляет говорить сначала подстолего Рупейко, дворового шляхтича Радзивиллов, а затем братьев Сурвинтов (ксендз Юзеф Сурвинт слушал исповедь приговоренного к смерти минским трибуналом Володковича и был свидетелем его последних минут). Наконец, Ходзько приводит народную песню, в которой сам Володкович рассказывает о своей жизни и гибели.

Итак, гавэнда Белевича имеет многоуровневую структуру. Повествование Белевича прерывается обедом, который М. Лаврынович не преминул описать в подробностях, а также послеобеденным сном героев на свежем сене. После чего автор возвращает рассказчика к прерванной нити повествования: «*И на чем же я остановился? – спросил Белевич. «Остановились в Кайданове с князем». – «А так...».*

У Ходзько, таким образом, мы встречаем редкий случай, когда «написанная» гавэнда более высокого уровня является оправой для «устной» гавэнды низшего уровня, которая, в свою очередь, обрамлена описанием в духе литературной жанровой зарисовки, а кроме того, прервана возвращением в «написанную» гавэнду. Текст насыщен диалогами. Задача автора в таком тексте подобна режиссерской: стоя надо всем, координировать высказвания героев и управлять чужими высказываниями. Ходзько выполняет ее с большим мастерством.

Следует помнить, что повествование Лаврыновича не было стилизовано под «устную» гавэнду – это написанный дневник, отсюда в нем несколько литературные экскурсы рассказчика. Описательные партии порою весьма отличаются от стереотипа архаизированного стиля шляхетской гавэнды. Такими партиями являются описание усадьбы Белевича, а также зарисовка внешнего вида имения пьяницы-вдовы, сельский приход благородного ксендза, встреча Лаврыновича с французскими мародерами в 1812 году. Описания умеренно «осовременены» с точки зрения стиля, удачно помеще-

ны в ряду приключений рассказчика и содержат оригинальный подход к анекдотическим ситуациям, не навязывая чересчур назойливого морализаторства. Поэтому, хотя в «Воспоминаниях...» нетрудно заметить наличие элементов описания и незначительное отклонение от поэтики классической исторической гавэнды, произведение И. Ходзько в целом принадлежит к стилистическому течению этого жанра, а отдельные разделы романа можно назвать шляхетскими гавэндами. Диссонанса «Воспоминаний...» с жанром гавэнды и ее стилем не возникает.

Убедительным примером приближения шляхетской гавэнды к литературной зарисовке может быть сопоставление «Воспоминаний сборщика пожертвований» с **«Новыми воспоминаниями сборщика пожертвований»**. Несмотря на общий с первым романом принцип построения, это различные произведения, связанные с разными жанрами – шляхетской гавэндой и литературной зарисовкой, различающимися формой представления художественной действительности.

Наследник Лаврыновича в «Новых воспоминаниях...», события в которых обрываются на 1830 годе, – Рафал Карэнга совсем не похож на своего литературного предшественника. В нем нет спонтанности Михала Лаврыновича. Карэнга комментирует и философствует. Он не пишет мемуары «*sibi soli»,* а создает полезную для «ближних» книгу и прославляет свою веру. Мир, в котором собирает пожертвования пан Рафал, очень отличается от мира Лаврыновича. Карэнге довелось пройти через совершенно иные ситуации и встретить иных героев.

В новом романе Ходзько «выпрямляет» течение повествования, освобождает его от аморфизма гавэнды и стремится к красочности и сентиментальной эмоциональности. «Новые воспоминания...» относятся уже не к гавэндам, а именно к «гавэндкам», т.е. к той литературе, которая в 40-х годах XIX века и позднее возвращалась к сентиментальной манере, к мелодраматическим сценам и «трогательному» повествованию. Характеризуя прозу этого периода, Ю. Бахуж связывает возрождение сентиментальных пристрастий в это время не только с простым возвратом к традиции, но и с влиянием бедермейеровской[17] тенденции, «окрашенной к тому же политической лояльностью».

---

[17] Бидермейер – стиль в немецкой культуре первой половины XIX века, сформировавшийся после «угасания» романтизма. Искусство бидермейера обращалось к повседневности и идеалам мещанства. В бидермейеровском романе авторы изображали, прежде всего, быт и менталитет обычного человека.

Таким образом, отчетливой границей между жанрами является стилизация повествования под уже устаревшую форму XVII–XVIII веков в гавэнде и более современный, более «литературный» рассказ в зарисовке. Рассказчик не скрывает своего эмоционального отношения к действительности и не разыгрывает перед читателем фальшивой роли. Он смотрит на современность как историк. В данном случае имеет место смена типа рассказчика-гавэндяжа на «естественного». Такой тип рассказчика напоминает концепцию поведения автора в произведениях, относящихся к началу XIX века, когда он не надевал маску ни простака-шляхтича, ни всезнающего мудреца. Вместе с тем, как и прежде, автор стремился к манифестации свободы и непринужденности в разговоре с читателем, желая сохранить атмосферу камерного откровения и доверия.

Изменение концепции рассказчика привело к изменению стилистического и тематического стереотипов. Вместо сарматских мотивов (служба при дворе магната, жизнь палестры, патриотическая, военная тема и т.п.) в центре внимания нового рассказчика оказались, прежде всего, сентиментальные мотивы: радости и блаженство домашней жизни, семейная идиллия, любовь и покой. Место архаизированной, часто насыщенной латинскими макаронизмами стилизации разговорной речи старосветских болтунов заняло более «современное» повествование. В таких произведениях уместны были переплетения фактов и рассказов о происшествиях с рассуждениями, интроспекцией и оценками рассказчика, за которым явно просматривается автор, что не свойственно шляхетской гавэнде.

Гавэнда, таким образом, перестает быть собственно шляхетской, связанной с яркими, «кунтушевыми» типами и событиями из шляхетского прошлого. Она «осовременивается» и соединяется с описанием в литературных зарисовках, посвященных современной автору действительности или очень недалекой истории. Ориентация на изображение сценок из домашней жизни (трогательных, сентиментальных) или чудаков-оригиналов, представляющих мир старых нравов и обычаев, убедительно свидетельствует о «сужении» способа исторического взгляда на жизнь.

В произведениях Ходзько отсутствует проблематика прогресса–регресса, а добро и зло даются как надвременные проблемы, существующие вечно и зависящие не от времени, а от природы человека.

Такой подход к общественной и исторической проблематике в евангелических категориях сделал возможным суждение о по-

верхностном историзме автора и привел к резкой атаке на писателя. Так, представитель польской эмиграции Юлиан Клячко, в общем признавая талант писателя, обвинил его в отсутствии истинного патриотизма и узости горизонтов мысли. По мнению Клячко, в произведениях Ходзько нет «даже скрытой искры святого народного огня, которая из души автора прокралась бы в душу читателя и вместе с большой болью придала бы мужество и твердость», а вместо этого «...все тесное, плоское, обращенное в область воспоминаний...». Нельзя отказать критику XIX века в определенной правоте. Но трудно согласиться с ним полностью. Излишнюю резкость Клячко можно мотивировать остротой политической обстановки в Польше того времени[18] .

Современного читателя «Литовские картины» Игнация Ходзько привлекают, главным образом, пластичностью в описании героев и среды, менталитета и традиций. Его «Литовские картины» занимают в литературе место, подобное тому, какое в живописи имеют полотна «малого реализма», связанного с голландской традицией жанровой живописи XVII века. Авторы таких произведений использовали методику «рисования словом» жизни и людей, схваченных не всеобъемлющим взглядом историка, а подробным, микроскопическим, «фламандским» разглядыванием деталей. Мастером таких литературных «полотен» в Польше был Ю.И. Крашевский. В «рисовании словом» авторы не избегали характерности и типичности, но ценили прежде всего обычность и даже заурядность. «Литовские картины» И. Ходзько подкупают одновременно типичностью и ярко обозначенной индивидуальностью героев, проявляющейся в их движениях, позах, чертах лица. На страницах книг этого автора, как на картинах фламандских мастеров, оживает время, но только «распыленное» в деталях, не связанных между собой нитью идеала. Большую роль при этом играет поэтика гавэнды, использованная писателем в его лучших произведениях.

---

[18] Популярность И. Ходзько в последние годы жизни значительно стала меньше, особенно после того, как он принял участие в издании и вручении памятного альбома царю Александру II в Вильне в 1858 году.

3.3 Особенности поэтики ранних исторических произведений З. Качковского

В середине 50-х годов XIX века, когда признанный первым беллетристом эпохи Генрик Жевуский уже не был на пике популярности, а пользовавшийся заслуженным авторитетом Игнаций Ходзько переживал творческие «сумерки», любимым историческим прозаиком в Польше становится **Зыгмунт Качковский (1825–1896)**. Время после 1851 года иногда даже называли эпохой Качковского в польской литературе.

Многочисленные стихотворения, публицистические статьи, рецензии, наброски в прозе, опубликованные до 1851 года, не представляли большой художественной ценности. Когда же молодой автор понял, что «на Пегасе лирических порывов далеко не уедешь, ведомый безошибочной художественной интуицией, он пересел на более надежного, хотя и не столь резвого скакуна исторической прозы, – и достиг поразительного... успеха», – пишет с некоторой долей иронии польский литературовед Анджей Йопек [28, с. 8-9]. Произведения Качковского рецензировали самые авторитетные критики эпохи – Михал Грабовский, Александр Тышиньский, Тадеуш Падалица (Зенон Фиш), Юлиан Бартошевич. Такому успеху у читателей и критиков немало способствовал тот факт, что молодой писатель придал своим историческим произведениям форму шляхетской гавэнды.

Обращение именно к этой форме у Качковского не было случайным. Детство и раннюю юность будущий писатель провел в атмосфере воспоминаний о событиях времен Барской конфедерации. Еще были живы участники и свидетели этих событий. Бабушка Зыгмунта, хорошо помнившая времена Августа III и короля Станислава Августа Понятовского, сумела не только пробудить и развить у внука фантазию, но также привила ему любовь к шляхетской традиции, увлечение историей XVIII века. Отголоски тех исторических событий постоянно жили в памяти Качковских и их соседей по имению Березница, расположенному в Галиции (недалеко от Санока). Зыгмунт очень гордился тем, что в рядах конфедератов воевал его дед. Эта эмоциональная и идейная атмосфера воздействовала на живое воображение молодого человека.

Следует подчеркнуть, что на землях Галиции (в том числе и Санока) «кунтушевые» времена продолжались исключительно дол-

го, вплоть до революции 1846 года и Весны Народов[19]. В связи с этим представляет интерес описание церемонии похорон саночанина Красицкого в дневнике Качковского:

«Среди этой шляхты, в таком большом количестве съехавшейся на похороны пана Ксаверия в Лесок, можно было увидеть не изменившиеся еще и до сей поры типы из XVIII века. Ведь современная культура проникла пока еще в очень немногие семьи, а в основной массе шляхта воспитывалась в соответствии с давними традициями и обычаями. Все те же очень колоритные, впечатляющие фигуры, много людей громадного роста, с широчайшими плечами, неодолимые силачи и прирожденные наездники, мины на их лицах кичливые, голоса зычные, величайший ораторский пыл, желудки страусов и жажда неутолимая... Только старый польский костюм они заменили венгеркой, хотя многие были еще в старопольских кунтушах... Но это были последние мгновения старого мира, который дотянулся до современности. Уже спустя несколько лет, после двух революций, а особенно после отмены барщины, этот старый мир быстро начал словно бы проваливаться под землю: деревушки, села и имения одно за другим уходили из рук шляхты» [30].

Обращение к исторической тематике связано также с трагическими обстоятельствами личной жизни писателя. Человек с живым умом и недюжинными способностями, студент философского факультета Львовского университета, З.Качковский отдал дань участию в политической жизни Польши. Демократизм, окрашенный наивным оптимизмом и убеждением, что достаточно дать народу свободу – и он сразу превратится в Богом благословенную силу общества, едва не стоил жизни отцу и сыну Качковским. В 1846 году, во время крестьянской революции в Галиции, они оба были приговорены к смертной казни. Под воздействием этих событий Качковский изменил свои убеждения: из умеренного демократа он превратился в горячего поклонника шляхты и изображал ее в своих произведениях как самую здоровую и совершенную часть польского народа.

---

[19] Весной Народов называют революционный подъем, который в 1848–1849 годах охватил Европу, особенно Францию, Италию, Германию, Венгрию. Весна Народов была следствием того, что общественно-политическая система, установленная на Венском конгрессе, вызывала все большее недовольство буржуазии.

Творческому созреванию молодого писателя способствовало личное знакомство с А. Мицкевичем, З. Красиньским, А. Дюма-сыном во время поездки в Европу после этих трагических событий, а также углубленное изучение истории. Интерес к истории еще более усилился в тюрьме, куда Качковский попал за участие в бурных событиях накануне восстания в 1861 году. В тюрьме Качковский закончил трактат «О ценности рукописных источников и устных традиций в истории второй половины XVIII века», важный для понимания генезиса его исторических произведений. Собираясь написать научную работу, посвященную Барской конфедерации, он изучал многочисленные семейные архивы и получил необходимую в области истории подготовку, что сделало возможным написание серии рассказов и романов, представляющих конец эпохи правления саксонской династии (Август III умер в 1763 году) и времена правления Станислава Августа. Об этом Качковский пишет в упомянутом трактате, опубликованном позже как предисловие к собранию сочинений (1874). Писатель подробно перечисляет все архивы, с которыми работал. Наибольшее количество материалов он нашел в архиве бернардинцев во Львове, архиве Куропатницких, а также в работах Енджея Китовича, Иоахима Лелевеля и других. Особенно большое значение Качковский придавал живым традициям, в которых выделил общенародные и народно-семейные. В последних самыми важными считал традиции шляхты.

Трагический опыт крестьянского движения 1846 года, поражение восстания в Кракове, личные испытания и переживания, наконец, давление политического режима и суровая цензура австрийцев отдалили З. Качковского от современной политической тематики. Сарматский историзм был безопаснее.

Переход Качковского к исторической прозе можно связать и с ведущими тенденциями в развитии литературы в Польше. Роман в это время становится основным ее жанром, а историческое направление, благодаря произведениям Юзефа Игнация Крашевского, Юзефа Коженевского, Игнация Ходзько, Генрика Жевуского, – «самой популярной ветвью» в литературе. После 1848 года общество стало все более бескритично обожать прошлое, всматриваясь в него все с большей ностальгией. Поэтому, когда в литературу пришел писатель немалого таланта, сумевший «в красочных образах воскресить из гроба героев, уже покрытых легкой пеленой забвения» (Игнаций Хшановский), читатели пришли в восторг от его произведений.

Изучая исторические материалы, Качковский, однако, пришел к выводу, что еще не может писать очень сложную по сути историю барского движения, и отложил свой замысел на будущее, решив пока «подрисовать фон». Так появилось более двадцати произведений о жизни польской шляхты XVIII века, лучшим из которых считается роман «Мурделио» (1857). Последний роман «Рыцари Ольбрахта» (1889) был попыткой Качковского вступить в творческое состязание с Генриком Сенкевичем, уже представившим на суд современников знаменитую «Трилогию» («Огнем и мечом», 1884; «Потоп», 1886; «Пан Володыевский», 1888). «Рыцари Ольбрахта» не принесли автору ожидаемого успеха. Именно это произведение завершает эволюцию Качковского от гавэнды к роману.

Расцвет творчества З. Качковского приходится на период с 1851 по 1860 год и связан с **циклом исторических рассказов и романов «Последний из Нечуев» (1853–1855)**. Историческая проза этого периода тесно связана с жанром гавэнды. Замысел цикла произведений, основанных на традиции исторической гавэнды, действие в которой связано с определенной географической местностью и изображением шляхетской среды, где герои то выступают на первом плане, то выполняют эпизодические функции, не был нов. В польской литературе первой половины XIX века красочно представил литовско-украинские земли в «Записках Соплицы» Г. Жевуский; Ян и Игнаций Ходзько описывали жмудскую провинцию; Украина с ее колоритом была представлена в произведениях Михала Грабовского и Михала Чайковского. В 1851 году публикуются «Кунтушевые беседы и сценки из шляхетской жизни» К. Гашиньского, «Замок моего деда» Ф. Моравского, а также новые произведения Г. Жевуского, связанные с сарматской тематикой («Адам Смигельский»). В это же время создаются шляхетские гавэнды В. Сырокомли и молодого Мечислава Романовского.

В 1851 году были опубликованы рассказы **«Битва за дочку хорунжего»** и **«Сыновья любачевского кастеляна»,** несколько позже **«Пан Франтишек Пулавский. Рассказ последнего из дома Нечуев», или «Первый поход пана Мартина» (1852), «Гнездо Нечуев» (1852), «Сваты на Руси» (1852), «Смельчаки» (1852**). Одновременно печатаются романы: **«Мурделио» (1852), «Сумасшедший» (1853).** Данные произведения объединяет в цикл фигура рассказчика **Мартина Нечуи Шляского**.

Нечуя Шляский – типичный санокский шляхтич средней руки. Посредник между автором и читателем, этот герой-рассказчик искренне повествует обо всем, что видел, не углубляясь в психологи-

ческие исследования и не вдаваясь в критику. Горизонт мыслей Нечуи очень ограничен: он охватывает только хорошо знакомый и милый его сердцу мирок санокской шляхты.

Следуя требованиям жанра гавэнды (подобно Жевускому в «Записках Соплицы»), З. Качковский старается представить жизнь героя насыщенной: он участвует во всех возможных вооруженных выступлениях: Барской конфедерации, войне в защиту Конституции 3 Мая (1792), восстании под предводительством Костюшко, и даже в битве 1813 года. Ему довелось сидеть в тюрьме в Тарнове, а позже – в британской крепости. При этом автор часто упоминает о тесной связи своего героя с санокской сарматской средой и подчеркивает, что участие пана Мартина в народной освободительной борьбе не было единичным явлением.

Исследуя исторические корни рода Мартина Нечуи Шляского, польский литературовед А. Йопек доказал, что этот литературный герой имеет аутентичную родословную. Однако более важной для нас является его литературная генеалогия. Этот персонаж, без сомнения, создавался по образцу известного рассказчика «Записок Соплицы» Жевуского. Пан Северин и Нечуя, являясь шляхтичами, принадлежат к одному общественному сословию. Вместе с тем между ними нельзя поставить знак равенства. Соплица беден, он сумел продвинуться по социальной лестнице только в результате удачного стечения обстоятельств. Качковский же сознательно выбирает рассказчика из среды зажиточной шляхты. И хотя его Нечуя тоже происходит из обедневшего рода, но, благодаря стараниям отца, ему не пришлось начинать с нуля, как Соплице. Поэтому у Нечуи отсутствуют жизненная расчетливость и предусмотрительность. Материальная независимость, достаточное количество наличных денег приводят его к типичным шляхетским порокам, среди которых на первом месте презрение к любому иному труду, кроме ратного.

Основные черты психики пана Мартина (и не только его) – шляхетская гордость, гипертрофированное чувство собственного достоинства и личной независимости – обусловлены не столько принадлежностью к привилегированному сословию, сколько надежным материальным положением. Определяя различия между Нечуей и Соплицей, сам Качковский писал: «*Соплица Жевуского – это шляхтич подлого рода, бескритичный почитатель и хвалитель прошлого, панский слуга, ради куска хлеба отрекающийся от своих убеждений. Таких, действительно, было много во времена разделов Польши (это тоже одна из причин ее упадка). И поэт не должен был выбирать его герольдом и ставить в центре своих*

рассказов. Мой Нечуя является идеальным типом независимого шляхтича – воина и патриота, – и в этом заключается разница между ними. Можно признать у Жевуского талант в десять раз больший, чем мой, я с этим первый соглашусь, но не дам отнять того, что в наших картинах XVIII века – с точки зрения этической и патриотической – мы стоим на противоположных позициях». Жевуский, по мнению Качковского, учил читателей, что давняя Польша, бывшая идеалом общественной и народной организации, навсегда пала и не остается ничего иного, как покориться судьбе, отказаться от всякой надежды на возвращение независимости и поддаться России. А он (Качковский) учит, что «*в давней Польше рядом с плохим было много хорошего, что это хорошее нужно удержать, что нужно непоколебимо верить в возрождение Польши и бороться за нее до последнего вздоха; кто этой разницы не видит, тот меня обижает»* [цит. по: 38, с. 95].

Разное отношение к героям-рассказчикам у авторов связано с различиями между Жевуским и Качковским. Аристократ Жевуский отчетливо обозначил дистанцию между собой и Соплицей. Качковский, родившийся в небогатой шляхетской семье, не мог сохранять подобного рода дистанцию к своему Нечуе. Более того, будучи «деревенским» шляхтичем, он стоял между магнатами и мелкопоместной шляхтой и ненавидел магнатов, а мелкопоместной шляхтой пренебрегал. Из биографии писателя следует, что между материальной ситуацией отца Качковского и старого Нечуи можно провести параллели: оба выходцы из древних, но обедневших родов, оба разбогатели и их сыновья (правда, в разных исторических условиях) приобрели без малейшего труда прочное общественное положение. Но полного сходства между З. Качковским и его героем-гавэндяжем нет и быть не может.

Каким же предстает Нечуя в произведениях цикла? Без сомнения, это старый шляхтич, сарматский менталитет которого сформирован в далеком прошлом. Он слепо верит во все, во что ему велит верить религия, а потому не задумывается, всегда ли и насколько религиозные догматы соответствуют здравому смыслу. Как и Соплица, он придает огромное значение религиозным практикам и ревностно выполняет их; «не уважает» и называет современных философов во главе с Вольтером «шатанами». Нечуя горячо привязан к своему шляхетскому гербу; мещан и евреев терпеть не может, а мужиков с чистой совестью заставляет работать до изнеможения. Он разделяет твердое убеждение большинства своих собратьев по сословию, что только шляхтич – человек и только

шляхта призвана управлять страной. По мнению Нечуи, кто критикует прошлое, указывая народу на ошибки и недостатки, тот поступает непорядочно и оскверняет свое гнездо.

Примитивен и эмоциональный мир пана Мартина: он не в состоянии подняться до высокого понимания чувства любви во всем его богатстве. Поэтому женщины в его рассказах, как и у Соплицы, играют второстепенную роль, больше напоминая красивых сентиментальных кукол, чем живых людей.

Можно восхищаться красноречием Нечуи, уважать его жертвенный патриотизм и верность в дружбе, но, прежде всего, он достойный сын своего сарматского окружения. Из рассказов становится ясно, что Мартин Нечуя зауряден, интеллектуально примитивен и шкала его моральных ценностей очень низка.

Рассказ **«Битва за дочку хорунжего»** представляет собой красочную зарисовку быта санокской шляхты эпохи Станислава Августа. Живость и пластика повествования в нем связаны с умело использованными элементами гавэнды. Основой действия является традиционный для жанра внутришляхетский конфликт, ничтожный по существу. Это закоренелая вражда и соперничество между жителями Пшемысля и Санока. Санокская шляхта консервативна по сравнению с соседями, представляющими более высокий уровень культуры, а потому легко завоевывающими сердца прекрасных саночанок. Это очень не нравится мужчинам Санока и приводит к столкновениям.

Нечуя с первых слов вводит читателя в суть дела, сообщая:

«Руки панны Блоньской, дочери санокского хорунжего (а по матери Левицкой, инфляндской кастелянки) и наследницы Березки, добивался молодой пан Журовский из Рочаны. Ее родители ему были очень рады, и мы все тоже были рады, потому что это был добрый малый, крепкий в драке, несравнимый в выпивке, а к тому же свой брат, саночанин. Но панна как-то носом крутила и тянула с помолвкой, потому что в то время уже начало было мало-помалу в моду входить, чтобы у дочек об их согласии спрашивать. Очень этим огорчался Журовский. А дело в том, что ему нужно было и приданое, которое было приличное, и сама панна, которая ему очень нравилась, – а тут все ни с места. Аж как-то под осень, не помню уже, по какому поводу, принесла нелегкая в Березку пшемыслянина Незабитовского (его называли сыном яновского старосты), который как ни в чем не бывало пошел напролом, как татарин на Подоле, ухаживать за панной. Незабитовский, парень гладкий и меж людьми бывалый, к тому же с состоянием, приехал с шиком и своей учтивостью сразу понравился панне» [31, с. 8].

Следует подчеркнуть, что в этом рассказе важную роль играет любовный мотив, несвойственный гавэнде. Однако не любовь интересует Нечую. Не принимая активного участия в разыгрывающихся событиях в начале рассказа, пан Мартин пользуется возможностью красочно рассказать о типичных шляхетских развлечениях и в этом случае выступает как традиционный шляхетский рассказчик. В сарматском мире достоинство шляхтича напрямую связано с искусством владения саблей и умением много пить. Чтобы скомпрометировать ненавистного, но удивительно стойкого в питье претендента на руку прекрасной саночанки пшемыслянина, его укладывают под бочку с самым крепким вином, а потом спящего подбрасывают в женскую спальню.

Талантливый гавэндяж, Нечуя умело сочетает юмористические и драматические эпизоды, чтобы заинтересовать, взволновать и одновременно развеселить, хотя юмор порою имеет откровенно грубоватый, «рубашный» характер. При этом анекдотический характер повествования заслоняет трагизм драматических событий. Пана Мартина совершенно не волнует то, что Незабитовский жестоко изуродован и едва не погиб в поединке с бесчестным соперником Журовским, на чьей стороне все симпатии саночанина Нечуи. Он откровенно любуется далеко не моральным поведением своих земляков.

Не менее важно, что Качковский выступил в этом рассказе прежде всего как художник. Укрывшись за рассказчиком-гавэндяжем, он снисходительно поведал о забавной авантюре и очень выразительно обрисовал своих героев. Качковский не дает, подобно Жевускому, портретов отдельных представителей шляхты: шляхта у него выступает как единый герой, готовый в любую минуту драться и целоваться, до смерти напиваться и беззаботно веселиться, ни о чем не думая, как в старые добрые времена. Захватывающий полнотой жизни групповой портрет шляхты как коллективного героя развивается в индивидуальных характеристиках персонажей. Учтивый соперник, отличный рубака, стойкий в выпивке Незабитовский. Великаны Деренговский и Хойнацкий: когда они берутся за руки, между ними может проехать воз с сеном. Журовский, искренне жалеющий изуродованного им Незабитовского (ведь сердце поляка отходчивое, мягкое), но в то же время очень довольный своей победой. Хорунжий Блоньский, который устраивает настоящий заговор против своего гостя, совершенно не задумываясь о моральной стороне происходящего. Наконец, Краевский, от чьего крика лопаются стекла в окнах. Все герои Качковского – и саночане, и пшемыслянская шлях-

та, атакующая Нечую в Ниженковцах, – живые люди, представленные автором очень выразительно, зримо. У читателя создается впечатление, что он смотрит красочное представление из жизни шляхты. Этот «эффект присутствия» достигается автором при помощи мастерского использования элементов гавэнды.

Следует подчеркнуть, что Нечуя общается с читателем, как с хорошим знакомым во время приятельской беседы. Он искренне хочет развлечь собеседника. При этом иногда теряет нить рассказа (*Но на чем это я остановился?)*, или припоминает важную информацию (*а нужно знать...),* или просто использует пословицы и поговорки, подчеркивающие образность речи (*Сплетня вылетит воробьем, а возвращается волом;* там, где появляется Деренговский, пьяный дебош неизбежен, *как аминь в молитве*), и т.д. Такие приемы организации повествования органичны в поэтике жанра гавэнды.

За яркой, веселой и здоровой наружной стороной сарматского мира кроется, однако, глубоко скрытый второй план, обнаруживающий моральную несостоятельность шляхты. Возможно, все эти люди не так уж плохи по своей сути. Но можно ли считать их истинными патриотами (а именно об этом постоянно твердит гавэндяж Мартин Нечуя), если после трагического 1772 года (поражение Барской конфедерации и первый раздел Польши) они не находят для себя более достойного и серьезного занятия, чем пьянки и дебоши? Эти вопросы возникают у читателя. В самом рассказе об этом нет ни слова: Качковский не заглядывает вглубь, а схватывает только внешний, яркий и запоминающийся образ. Именно такой эстетизации прошлого ждали читатели, и автор сумел угодить их вкусу, избежав трагической окраски событий, сохраняя шутливый характер рассказа, который заканчивается счастливо (по крайней мере, для Журовского, милого сердцу Нечуи и самого писателя). И хотя саночане и пшемысляне не перестали испытывать вражду друг к другу, но в конце все-таки побеждает шляхетская солидарность, старопольское «Братья, возлюбим друг друга!» – типичное для исторической гавэнды разрешение внутришляхетского конфликта.

В рассказе **«Сыновья любачевского кастеляна»,** напечатанном почти одновременно с «Битвой...», элементы гавэнды выступают не столь выразительно. Помимо привычных сцен с драками и попойками героев, одинаково склонных и к гневу и к любви, Качковский показал здесь отношения между магнатами и шляхтой, а также изменения в шляхетском менталитете под воздействием «заграничных» идей.

Традиционно отношение магнатов к шляхте представлялось как реликт патриархальности, полный очарования, красоты и добродетели: магнат – отец, старший брат, глава семьи, а шляхта – дети, братья и сестры, связанные с ним узами любви и уважения. Как уже говорилось, сам Качковский ненавидел магнатов. Но, поскольку его Нечуя родился и сформировался в XVIII веке, следуя художественной правде, автор не мог выразить своего мнения однозначно. Поэтому в суждениях пана Мартина о воеводе Оссолиньском, всем заправляющем в Саноке, появляется противоречивость. С легкой иронией Нечуя рассказывает о том, как ясновельможный воевода еженедельно приглашал шляхту со всей околицы на водку с сушеными сливками. При этом не один из тех, кто уже через час в корчме у еврея будет «собак вешать» на всех воевод на свете, низко кланялся Оссолиньскому и произносил такие слова, каких и в помине не было в его сердце. На кичливость шляхты могущественный магнат имел разные «лекарства»: земельные угодья, отдаваемые в аренду; наличные, легко переходившие в карман шляхты; стада домашнего скота и много разных других богатств, ничтожная часть которых была целым состоянием для убогого шляхтича. Рассуждая подобным образом и определив полную материальную зависимость шляхты от воеводы, Мартин Нечуя, также обязанный Оссолиньскому, начинает жалеть о своей иронии и резюмирует: «*Во все времена в Речи Посполитой при зажиточных панах кормилась голытьба, а материальные интересы имеют большое воздействие даже на самые лучшие умы»* [31, с. 45].

Рассказ Качковского иногда называют «миниатюрой» романа «Ноябрь». Как братья Людвик и Михал Стравинские у Жевуского, у Качковского тоже выступают два брата, представляющие две разные идеологии. Сармат-традиционалист Кшиштоф Бжестянский совсем не похож на воспитанного в духе западной философии Каспера, чьи бунтарские речи в прах разбивают основы сарматизма и провозглашают идею равенства сословий. Пережив горькое разочарование в любви к дочери воеводы Оссолиньского, он более чем на двадцать лет покидает Польшу, участвует в борьбе за свободу Соединенных Штатов, в Великой Французской революции (даже был другом Робеспьера).

Братья резко противопоставлены друг другу. Каспер заметно выделяется среди окружающих своими интересами и мировоззрением, ему чужда сарматская примитивность Кшиштофа и соседей-саночан. Интеллектуальное превосходство приводит его к трагедии: шляхта не понимает и не принимает его, объявляя ненормальным.

В этом произведении Качковский нарушает канон тематики гавэнд. Попытка расширить тематику и выйти за границы сарматской среды приводит к интересным результатам. В конце IV раздела Нечуя исчезает со страниц произведения. (Автор неожиданно возвратит его только в самом конце рассказа.) В это время Нечую заменяет безымянный субъект повествования. Чтобы как-то объяснить замену рассказчика, автор в I разделе говорит от имени Нечуи, что не был свидетелем и участником представленных событий, ссылаясь на старика отца. Но старый казначей вряд ли знает о событиях больше сына: оба Нечуи из-за огромной интеллектуальной и культурной разницы не могли поддерживать приятельских отношений с Каспером.

Интересно, что в «Сыновьях любачевского кастеляна» любовная линия сюжета не интерпретируется в анекдотическом ключе. Качковский старается представить переживания страстно и безнадежно влюбленного Каспера. В границах поэтики гавэнды это трудно выполнимо, так как требует иной концепции рассказчика. На поэтику гавэнды наслаиваются приемы психологического повествования. Рассказчик должен иметь тонкий вкус, культуру, такт и деликатность, пользоваться доверием Каспера, чтобы говорить о его любви. Примитивный Нечуя не годится на такую роль. Поэтому в данном рассказе выступают сразу три рассказчика: Мартин Нечуя, анонимный рассказчик и сармат Рдултовский. Последний несколько лет был за границей, где очень весело провел время. Революционные события в стране и идеалы Французской революции ему глубоко чужды. Как истинный сармат, он не может запятнать себя тайными связями с мещанами и революционерами. Этот эпизодический герой рассказывает о судьбе Каспера Бжестянского за границей. При этом о событиях в Америке он только слышал, а вот во Франции встречался с главным героем лично.

Гораздо больше внимания Рдултовский уделяет авантюрным приключениям шляхты, которая и за границей не дает себя в обиду и не роняет шляхетского достоинства. Выбор Рдултовского – консервативного шляхтича – на роль рассказчика не случаен, поскольку автор заботится, чтобы судьба Каспера в эмиграции не вызывала симпатии и сочувствия. Таким образом, ни один из рассказчиков не имеет эмоционального контакта с Каспером.

Следует обратить внимание и на деление рассказа на разделы. Этот композиционный прием не характерен для жанра гавэнды, стре-

мящейся к созданию иллюзии устного высказывания, не регулируемого извне. Свойственная гавэнде композиционная простота исчезает. Автор больше заботится о конструкции, характерной для таких жанров, как новелла или повесть. Разбивая рассказ на ряд небольших разделов, автор намеренно стремится к эффектному и неожиданному их окончанию, что напоминает технику романов В. Скотта.

Таким образом, перевод повествования в другую плоскость и выход за границы традиционной тематики приводят к нарушению жанровых правил, которые диктует гавэнда.

«Первый поход пана Мартина» (первоначальное название рассказа «Пан Францишек Пулавский») ближе к классической гавэнде, хотя заглавие произведения диссонирует с жанром, явно указывая на автора. Нечуя отчетливо обозначил свою роль рассказчика, с легкой слезой умиления и меланхолией вспоминающего события Барской конфедерации, в которых участвовал в ранней юности. Вместе с тем он пробует оценить современность, в которой живет. Создавая впечатление устного сообщения, Нечуя как истинный гавэндяж мало заботится об отборе материала, о драматическом напряжении (свойственном, например, «Битве...»), о стиле, который отличается преднамеренной шероховатостью. Но еще больше этот рассказ напоминает дневниковые записи, в которых находят место и грустные воспоминания о прошлом, и философские раздумья о скоротечности человеческой жизни, и сожаления по поводу несовершенства окружающего мира. Не восемнадцатилетний юноша, а старик Нечуя, оглядываясь на события многолетней давности, достаточно трезво судит о них. Он отчетливо видит слабость конфедератского войска, которое «*состояло почти из одной шляхты, а та, повоевав хорошенько раз-другой, так тотчас по-старому и идет себе отдохнуть домой, жену, детей повидать, землю засеять и посевы досмотреть, дочку замуж выдать, а то и самому жениться. Поэтому можно сказать, что все эти годы, пока продолжалась конфедератская война, вся шляхта постоянно то билась, то дома сидела, разве что кто попал на Камчатку, так тот уже там сидел и никого не бил, ну, разве что соболей или чернобурок»* [31, с. 144-145]. По этой причине хоть «*гул большой»* пошел по всей Речи Посполитой и всюду «*собирались, вооружались, объединялись»,* но сражений с врагом было мало.

Этот трезвый взгляд на определенные моменты конфедерации сквозь призму многолетнего жизненного опыта позволил Нечуе отразить специфический климат Барской войны. Но он не в состоянии

нарисовать углубленный образ событий 1768–1772 годов. Наивно представлено начало движения. Рассказ Нечуи напоминает сказку. Когда новому королю (Станиславу Августу. – прим. автора) «*стрельнуло в голову»* учить польскую шляхту «*книжному разуму*», последняя не могла этого стерпеть. «*Ах так! – воскликнула шляхта. – Посмотрим, чья возьмет. Не так страшен черт, как его малюют!» И началась Барская конфедерация»* [Там же]. Кумиром рассказчика является Казимеж Пулавский, который «*первый среди всех отвагой и фантазией, был быстрым, словно молния, в самое пекло с палашом бросался и всегда живым выходил»*. Примитивный Нечуя представляет Пулавского как нереального, сказочного героя.

Повествование в рассказе течет плавно, в замедленном темпе. Но стиль его не однороден. Автор вводит описания, носящие натуралистический характер и создающие особую психологическую атмосферу, несвойственную гавэнде:

«Поле залито кровью, на нем и тут и там трупы: то кони, то люди, и часто москаль с конфедератом лежат, словно близнецы, в таком согласии. Кое-где еще слышны стоны и хрипение отлетающей души. В других местах обозовые стаскивают сапоги и одежду с трупов, шарят по карманам, не найдут ли где золота или чего-нибудь стоящего, чтобы вознаградить себя за труды. Иные чистят оружие, набивают его и смеются над убитыми, которые, в смерти забывая о светских приличиях, повалились в причудливых позах, и этому их смеху вторит издалека воронье и другие хищные птицы, которые тут же слетелись и расселись по лесу, нетерпеливо каркая в ожидании пиршества. То с одной, то с другой стороны дороги появляются собаки и, видя у трупов живых людей, занимающихся нечеловеческим ремеслом, вытянувши морды по ветру, начинают выть» [31, с. 172].

Автор прибегает к литературному стилю, описывая реакцию шляхты на смерть любимого предводителя:

«*...Солнце остатком заходящих лучей бросало на все кровавый отблеск. И мы долго стояли, пока солнце, выжигая на небе кровавую полосу, не зашло. С горы, со стороны леса, подул холодный ветер, начала ложиться холодная роса, воронье на деревьях закаркало громче, псы на дороге завыли смелее – и мы очнулись от раздумий»* [31, с. 173].

Хотя автор-гавэндяж, как и прежде, стремится к манифестации спонтанности и естественности разговора с читателем, сохра-

няя атмосферу камерного откровения и доверия, подобные фрагменты дисгармонируют со стилем гавэнды, которому чужды описания такого характера.

Рассказ **«Гнездо Нечуев»** является попыткой перейти от стилизованных гавэнд к большему эпическому жанру – исторической повести или роману. Начало рассказа предвещает семейную сагу, т.е. произведение, имеющее больший, чем в гавэнде, эпический размах в тематике и временных границах. Нечуя торжественно, с волнением сообщает о корнях своего рода, уходящих во времена Болеслава Кривоустого. Но вскоре этот эпический размах утрачивается, и главная сюжетная линия сводится к воспоминанию из детства. Пан Мартин рассказывает о любовной истории, закончившейся замужеством сестры.

Пользуясь случаем, Нечуя вводит в повествование рассказ о событиях большой исторической важности. Умирает последний представитель саксонской династии, любимец шляхты Август III. Шляхетская Речь Посполитая поставлена перед необходимостью выборов нового короля. Политика волнует гостей гораздо больше, чем свадьба, по случаю которой они собрались в Бубрке – родовом гнезде Нечуев. Оживленное обсуждение трагического события сопровождается, однако, постоянным кружением наполненных кубков. Все заканчивается бесплодной болтовней. Рассказчик сознательно преподносит разговоры шляхты с юмором. Ведь на события периода безвластия и последующих выборов писатель смотрит глазами Нечуи, который в момент происходящего был еще подростком.

Рассказ протекает, как и в «Последнем походе...», в замедленном темпе. Вместе с тем он отчетливо нацелен на неожиданное завершение (что является характерной чертой большинства произведений нечуевского цикла). Кульминацией становится сцена обручения Ядвиси, но не с женихом Вислоцким, хотя именно ему была обещана рука девушки, а с Михаловским, несчастливая судьба которого временно оторвала его от любимой. Чтобы бракосочетание могло состояться в назначенное время, но с другим женихом, необходимо былоособое разрешение костела, и краковский епископ Солтык дает его любящей паре. Неважно, что убитый Вислоцкий никак не смог бы успеть на свадьбу и Михайловский все равно позднее женился бы на Ядвисе. Без искусственных препятствий на пути к счастью молодых не было бы рассказа.

С подлинным художественным мастерством описан день этой странной свадьбы, на которую собрались все приглашенные, кроме жениха. Драматическое напряжение, вызванное ожиданием, постепенно нарастает. Особенно большое впечатление производит сцена, когда в полной тишине, воцарившейся в старом шляхетском доме, неожиданно раздаются удары огромных часов, бьющих полночь. Затем следует бракосочетание, церемония которого на всякий случай проводится с большой поспешностью.

Автор стремится к созданию иллюзии живого рассказа, неоднократно подчеркивает факт говорения, а не записи гавэнды. Но в III части рассказа под названием «Свадьба» Качковский допускает забавный ляпсус. Он пишет: «*Так вот, как говорилось в предпоследнем разделе...*» Этот курьез может быть объяснен невнимательностью или спешкой автора.

Рассказ **«Сваты на Руси»** также разделен на десять частей, каждая из которых является отчетливо законченной частью сюжета и обычно представляет (чтобы больше заинтриговать читателей) события в последующих частях. Таким образом, Качковский сознательно нарушает аморфность гавэнды, отказываясь от нее в пользу продуманного и композиционно неразрывного эпического целого. Представляя любовную линию сюжета, автор во II разделе приводит «исповедь» Олтажовского перед Мартином. Приятели отправляются на Русь в поисках отца избранницы, мнимого полковника Островского. В повествование введены приключенческие и остросюжетные элементы: неожиданное нападение, месть, преследование, поединки и т.п.

Главная сюжетная линия, связанная с дорогой, дает возможность ввести в произведение представителей разных кругов польского общества. Самым колоритным является образ бахтинского старосты, в создании которого чувствуется влияние гавэнды Жевуского «Каневский староста», а также фольклорных произведений о Миколае Потоцком – легендарном герое многих «кунтушевых» гавэнд. Рассказчик сумел очень убедительно и художественно показать сложность характера пана на Дедушицах, в котором разнузданность спесивого магната, презрение к окружающей шляхте, чванство соединились со средневековой набожностью и крайним суеверием. Есть что-то необычное и вместе с тем типичное для эпохи в этом человеке, который после гулянки, выходящей за пределы даже сарматского представления о границах приличия,

приказывает монаху бить его плетью, с искренней покорностью участвует в религиозных службах и постится. Сцена «бичевания», которую Нечуя не видит, а слышит через тоненькую стенку бахтинского дома, – маленький шедевр, свидетельствующий о художественном мастерстве автора. Качковский тонко и умело подметил внутреннюю борьбу противоречивых начал в душе старосты. Набожность уничижающего себя грешника борется со строптивой гордыней пана, бунтующего против ударов, которые старательно отсчитывает монах. Таким образом, в творчестве Качковского обнаруживается использование психологических приемов, новых в литературе XIX века. Можно сказать, что мастерство этого писателя в создании психологического портрета явно недооценено.

Интересно представляет автор и образ мышления рассказчика. Помогая Олтажовскому получить руку девушки, Нечуя в душе против этого брака, считая его мезальянсом из-за низкого происхождения отца Анульки (мещанина, выдающего себя шляхтичем). Чтобы не нарушить сарматских порядков, пан Мартин заставил героиню... умереть от счастья.

В отдельное издание рассказов цикла не вошли «**Смельчаки»,** а между тем идейно-эстетические особенности этого рассказа и способ его оформления тесно связаны с поэтикой гавэнды и поэтому заслуживают внимания. В «Смельчаках» Нечуя выступает выразителем мнений, тождественных нравственным нормам, общественным и политическим взглядам сарматской среды, с которой он органически связан и которой во всем подчиняется. Пан Мартин подчеркнуто отстраняется от современности. Но, даже учитывая это, трудно понять восхищение рассказчика «подвигами» его героев.

Вместе с тем интересны их характеристики. Смельчаки – это Хойнацкий, по причине отсутствия войны предводительствующий в уездных драках, набегах и поединках; Деренговский – скандалист и забияка, наделенный огромной силой; жестокий и вздорный одновременно; в любую минуту готовый броситься в драку Новосельский; под стать им и Соболевский. Эта четверка шляхетских «смельчаков» организовала союз с очень выразительным девизом: «*Что захочу, то и возьму»*. Их бесконечные дебоши, разнузданные пьянки, экзекуции, драки Нечуя называет проявлением «рыцарской фантазии». Хороша фантазия – повесить беззащитных людей или бросить в огонь двенадцатилетнего цыганенка, который, поджигая шляхетские дворы, мстит за повешенных родителей. Чувствуя, что по

их вине страдает уездная шляхта, смельчаки отправляются в Украину, на гайдамаков. Богатую добычу, полученную путем грабежа, делит седой Нечуя, возмещая ущерб погорельцам.

Бесславная смерть этих «героев-смельчаков» под стать их «подвигам». Но Нечуя вспоминает обо всем, как о «*прекрасном сне»,* и в конце рассказа с горечью спрашивает*: «Где же нынче память об их подвигах? Во что обратилось наследие их крови и фантазии, оставленное сынам?»* [29, с. 33].

Конечно, можно пожалеть о крови, пролитой во время наездов и поединков, но не приходится удивляться, что все пошло прахом, без пользы для страны, находившейся в трудном, даже трагическом положении. Герои (вернее, антигерои) лишены способности думать и действуют только под влиянием необузданного нрава, чаще всего возбужденные алкоголем. Гавэндяж Нечуя, однако, не замечает в них ни этой необузданности, ни шляхетской спеси, ни безмерного шляхетского эгоизма.

Шляхетский мир в цикле «Последний из Нечуев», благодаря чертам гавэнды, тождественности рассказчика изображенной им шляхетской среды, заключает в себе очарование экзотического колорита. Однако образ этого мира является упрощенным, поскольку эмоциональный, но примитивный Мартин Нечуя не способен понять и представить сложную общественную и психологическую обусловленность судьбы человека.

В произведениях цикла использованы две основные формы подачи информации – повествование и диалог. Стилистическая однородность рассказов связана с тем, что повествователем является шляхтич XVIII века, которому для сохранения локального и исторического колорита автор велит говорить на языке эпохи Станислава Августа. Но пунктом выхода у Качковского является язык, современный автору, который насыщается архаизмами, огромную роль играют устаревшие обороты, поговорки, идиомы, просторечия, которыми писатель щедро инкрустирует как язык рассказчика, так и диалоги героев. Разговорный язык санокской шляхты, образный и колоритный, простой синтаксически, почти свободен от латинских оборотов (в отличие от Ходзько или Жевуского), а также от заимствований. Приведем характерный фрагмент из романа «Мурделио»:

«Хо-хо, пан-брате! Совсем это иной народ эти мазуры... наглядишься на них досыта и в Пильзне, и в Тарнове, потому как они

там сидят и пиво хлещут пшемыцкое или даже варецкое. Совсем это иной народ, чем наши. Мазур слепым рождается и только на третьей неделе немного солнце разглядит. Каждый мазур маленький, а крепкий, как пень, ест пшенную кашу со сливками и яичницу с колбасой, усища у него длинные, как у сома, и в пиве вымоченные так, что за полмили воняет, как бровар. Каждый в работе ленивый, а тяжелый, как бык, так что если он тебе на ногу наступил – то сразу и отпала» [32, с. 8-9].

В этом отрывке автор старается создать иллюзию нелитературного, разговорного, реалистического стиля. Заметна умеренная архаизация языка, не затрудняющая восприятия текста. Индивидуализированное высказывание в диалоге еще больше, чем основное повествование из фрагмента «Битвы...», передает сарматский колорит и образность. Предложения довольно длинны, но имеют простую синтаксическую конструкцию. Разбитые на небольшие отрывки, они сохраняют в рассказе ускоренный ритм и подчеркивают спонтанность высказывания. Однако из-под архаизированного языкового слоя произведений, из-под налета старины порой «прорывается» язык, современный автору. Особенно это заметно в описательных партиях, выдержанных в романтическом стиле. Языковая стилизация часто нарушена во внутренних монологах пана Мартина, который не может найти соответствующего сарматского языкового эквивалента для описания чувства любви. В таких случаях автор прибегает к романтическим образцам стиля. Так, в «Мурделио» Качковский не избежал лирических, поэтических литературных описаний шляхетских дворов. Картина ошмянской усадьбы Петровича выдержана в сентиментальном, идиллическом тоне, явно тяготеющем к поэтической прозе:

«Цвела сирень, и распускался боярышник, перевешиваясь своими цветами через заборы, которыми был огорожен двор; небольшие стада возвращались с поля и позванивали издалека, свирель отзывалась из-за леса, воздух был полон чудесных запахов, а солнце, прячась за горы, последние свои лучи бросало на липы, на усадьбу и двор» [32, с. 111].

Автору гораздо проще было сохранять единообразие стиля в коротких рассказах типа «Битвы за дочку хорунжего» или «Смельчаков». В романе же стилистическое единство в повествовании отсутствует.

Таким образом, ранние исторические произведения цикла З. Качковского «Последний из Нечуев» можно разделить на две груп-

пы. Наиболее приближены к шляхетской гавэнде рассказы первой группы – «Битва за дочку хорунжего», «Первый поход пана Мартина», «Смельчаки». С поэтикой шляхетской гавэнды их связывает выбор сарматского гавэндяжа Нечуи Шляского на роль повествователя и подача через призму его жизненного опыта общественных и классовых событий в жизни шляхты. Эти два момента определили художественную форму «рассказанных» произведений и их идейное содержание. Пользуясь «объектным словом» (М.М. Бахтин) гавэнды как основным художественным средством, автор создал пластичную и красочную картину художественной действительности.

В произведениях второй группы – рассказы «Сыновья любачевского кастеляна», «Гнездо Нечуи», «Сваты на Руси», а также в романах «Мурделио», «Сумасшедший» – Качковский соединил черты гавэнды с поэтикой бытового, традиционного романа. На первый план здесь выступает сюжет, в основе которого полная драматизма история жизни героев, являющаяся литературным предлогом для представления шляхетской среды. Поэтика рассказов З. Качковского связана также с введением любовных линий сюжета, с принципом организации композиции, основанным на причинно-следственных связях. В этих произведениях (рассказ «Сыновья...» и особенно роман «Мурделио») автор нарушает схему шляхетской гавэнды. Драматический сюжет, нехарактерный для жанра гавэнды, становится «скелетом» конструкции в «Гнезде Нечуи» и играет большую роль в «Сыновьях...».

Меняется и концепция рассказчика. В данных произведениях выступает уже не наивный болтун типа пана Северина, а всезнающий, стоящий над художественной действительностью повествователь, весьма далекий от примитивного гавэндяжа Мартина Нечуи Шляского, без труда проникающий в психику и переживания героев и владеющий литературным языком эпохи романтизма.

Изменение концепции рассказчика приводит к нарушению «гавэндовой» формы повествования. Так, например, у Г. Жевуского повествование стилизовано под разговорную речь, выдержано в духе гавэнды по образцу архаической формы повествования XVII–XVIII веков, как у Пасэка. А в стилизованных под гавэнду рассказах Качковского архаизация уступает место более современной, более «литературной» наррации. Наблюдается своеобразное явление: писатель, обращаясь к жанру гавэнды, насыщает его художественными приемами, свойственными малым повествовательным формам, включая психологизацию и лиризм.

3.4 К проблеме художественной формы книги Я.Барщевского «Шляхтич Завальня, или Беларусь в фантастических рассказах»

Поэта и прозаика Яна Барщевского (1794[20] – 1851) справедливо считают одним из зачинателей новой белорусской литературы. Обращает на себя внимание исключительно народный характер его произведений. Не случайно Ромуальд Подбереский – первый биограф Барщевского – в статье «Беларусь и Ян Барщевский» (1844) подчеркивал, что, хотя написанное Барщевским и не касается непосредственно ни истории, ни литературы, ни языка народа Беларуси, но связано с духом и поэзией народа, откуда вышли и ее история, и литература, и язык.

Лучшей книгой в творческом наследии Барщевского стал «Шляхтич Завальня» (1846) – сборник фантастических рассказов, в которых первобытность языческих фантазий белорусского народа оригинально переплелась с «гофманизмом», а философский аспект бытовых понятий неразрывно связан с народной фантазией. Любопытно, что горячий патриот Беларуси, Барщевский выбрал для творчества польский язык, объясняя это необходимостью. «*Не кожны чытач зразумее беларускую мову, дык гэтыя народныя апавяданні, якія пачуў я з вуснаў простага люду, вырашыў (наколькі змагу) у даслоўным перакладзе напісаць па-польску»,* – писал он в предисловии к «Шляхтичу Завальне».

Говоря о «движении» Барщевского к своей главной книге, об идейно-художественном становлении писателя, следует особое внимание обратить на петербургский период его жизни, главным образом, на контакты с литературной группировкой петербургских поляков – «петерсбурской котерией» – во главе с писателем и критиком Михалом Грабовским. Деятельность петерсбургской котерии является в романтизме ярким примером увлечения эпохой XVII–XVIII веков, углубленного внимания к фольклорному творчеству. Не случайно особой популярностью пользовались шляхетские гавэнды. Сборник таких гавэнд «Записки Соплицы» (1839) Жевуского был встречен в Петербурге с огромным энтузиазмом.

---

[20] Точная дата рождения Барщевского вызывает споры: разные исследователи утверждают, что это могут быть 1790, 1794, 1796 или 1797 гг. [см.: т. 1, с. 301].

Печатным органом котерии был издававшийся с 1830 года литературно-политический журнал «Тыгодник Петерсбурский». На страницах журнала в разное время печатались Юзеф Игнаций Крашевский, Владыслав Сырокомля, Людвик Штырмер, Генрик Жевуский и другие известные представители романтизма, с которыми Барщевский был знаком.

Огромную роль сыграла встреча с Адамом Мицкевичем. Историки литературы считают, что она произошла в конце 20-х годов[21] . Барщевский любил повторять молодым коллегам, что автор «Гражины» не только читал его стихи, но и хвалил и даже собственноручно поправил некоторые из них. Страницы с правкой великого поэта хранились Барщевским как дорогая память. Он подчеркивал, что правки касались не самой поэзии – «несовершенство формы, а не духа поправлял великий художник».

Спустя десятилетие, на рубеже 30–40-х годов, Барщевский встречался также с великим Кобзарем Украины Тарасом Шевченко.

В творческой эволюции автора «Шляхтича Завальни» очень большое значение имело участие Я. Барщевского в судьбе литературного **альманаха «Незабудка»,** основанного осенью 1839 года петербургскими студентами – выходцами из Беларуси, Литвы и Польши. «Незабудкой» альманах был назван в память о родном крае. Главным инициатором и редактором издания был Винцент Давид, который в 1841 году, после окончания университета, вернулся в Варшаву. Поскольку в царской России студенты не имели права заниматься коммерческой деятельностью, они обратились к Барщевскому с просьбой принять на себя обязанности издателя альманаха. В № 84 «Тыгодника Петерсбурского» от 15 ноября 1839 года сообщалось о скором выходе нового печатного издания.

Занимаясь альманахом в течение нескольких лет, Барщевский окунулся в самую гущу литературной жизни. Издание альманаха осуществлялось в самом тесном контакте с польскими писателями, входившими в петерсбурскую котерию и сотрудничавшими с «Тыгодником...». Когда в конце 1840 года «Незабудка» увидела свет, издатель выслал ее экземпляры М. Грабовскому и Ю.И. Крашевскому. С альманахом активно сотрудничал Л. Штырмер. В числе подписчиков на второй том был Адам Мицкевич.

Следует вспомнить, что свой творческий путь Барщевский начинал как поэт. Справедливости ради следует заметить, что его

---

[21] Пытаясь наладить издание журнала «Ирыс», Мицкевич приехал из Москвы в Петербург и жил там с 6 декабря 1827 по 27 января 1828 года. В апреле 1828 года поэт окончательно переселился в Петербург, где оставался до 15 мая 1829 года, то есть до самого конца своей «российской одиссеи».

поэтические произведения, опубликованные на страницах альманаха, многие современники находили слабыми. И Л. Штырмер, и Р. Подбереский, и И. Головиньский настойчиво советовали автору отказаться от поэзии. Свои критические замечания о балладах Барщевского высказывал и М. Грабовский – один из самых авторитетных критиков в польском романтизме. Он считал, что эти баллады, основанные на белорусских народных традициях и имеющие свое неповторимое очарование, не стоило переписывать на манер литературных баллад, а лучше было дать в первозданной чистоте. Романтики очень высоко ценили наивность и искренность примитивных фольклорных произведений.

В результате Барщевский, отдавая себя главным образом сбору подписок на альманах «Незабудка», обратился к прозе, в основу которой он положил богатый фольклор. Таким образом, можно говорить о том, что творчество автора «Шляхтича Завальни» развивалось в русле одной из основных тенденций литературного процесса 30–40 годов XIX века и было связано с совмещением литературного труда с обработкой исторического и фольклорного материала – этого «алтаря памяти», по образному определению Михала Чайковского. Осенью 1843 года Барщевский даже выслал свой рассказ Ю.И. Крашевскому, который напечатал его в первом номере журнала «Атенеум» за 1844 год.

Рассказы Барщевского появлялись и на страницах «Незабудки». Автор мечтал об издании отдельной книги. Но денег на то, чтобы самому напечатать свой сборник рассказов, у него не было. К счастью, помог знакомый издатель, коллега по Полоцкой иезуитской коллегии Ян Эйнерлинг, как раз закончивший печатать произведения Н.М. Карамзина. В ноябре 1844 года вышел первый томик рассказов, второй увидел свет в канун нового 1845 года, а в середине этого же года был напечатан третий том. Барщевский закончил издавать «Шляхтича Завальню» осенью 1846 года.

В этом же 1846 году, за пять лет до смерти, он навсегда покинул Петербург. Юлиан Бартошевич, получивший информацию о последних годах жизни писателя от знаменитого автора «Записок Соплицы» графа Жевуского, объясняет этот поступок желанием Барщевского на склоне лет увидеть как можно больше. Поэтому он принял приглашение хорошо знакомой ему графини Юлии Жевуской, которая собиралась вернуться в Чуднов – родовое имение Жевуских на Волыни. Можно (с большой долей вероятности) предположить, что, находясь в таком близком контакте с семьей автора «Записок Соплицы», Барщевский был хорошо знаком с этим произведением. Последние годы жизни Барщевский провел на Украине, работая и путешествуя. Здесь же, в Чуднове, он умер 11 марта 1851 года.

Сборник «Шляхтич Завальня, или Беларусь в фантастических рассказах» справедливо называют главной книгой в творческом наследии его автора. Нужно подчеркнуть гражданское мужество Я. Барщевского, не побоявшегося на титульном листе сборника поместить слово *Беларусь*, запрещенное для официального употребления специальным указом царя Николая Первого в 1840 году[22].

Путь Барщевского к прозе можно назвать закономерным. Он начал с жанра баллады, в определенной мере повторяя этапы творчества Вальтера Скотта, который в своих первых стихотворных балладах также стремился передать взгляды народа на историю, его отношение к сложным историческим событиям, наполняя при этом произведения элементами фантастики, предсказаниями, знамениями, что вполне соответствовало народному менталитету. Сознательно выбрав прозу, где он не имел себе равных, Скотт, однако, продолжал обращаться к балладе, делая ее интегральной частью своих романов. Подобная эволюция закономерна для писателей, в основе произведений которых лежат загадочные, таинственные события и герои которых – люди необычные, гордые, возвышенные. В предисловии к «Шляхтичу Завальне» Барщевский пишет, что баллады были началом того, о чем он собирался рассказать подробнее. При этом им подчеркивалась природная предрасположенность человека переходить от песни к рассказу о том, что «занимает людей более всего». Писателя более всего занимала духовная жизнь белорусского народа.

Духовная жизнь белорусов долгое время выявлялась в долитературной форме – фольклоре, сохранявшем народную память о патриархальном мире прошлого, которое с течением времени вырастало до уровня национального мифа, высокого символа патриотической гордости. Устные рассказы стариков о далеких исторических событиях со временем до такой степени обрастали сказками и чудесами, что в них оставался только слабый след минувшего. Именно эти рассказы были для автора «Шляхтича

---

[22] Позднее, в 60–80 годах XIX века, в русской и польской прессе развернулась дискуссия вокруг белорусского вопроса, касающегося проблемы национальной самобытности народа. Ожешко приняла в ней участие своими романами, которые являются непосредственной репликой в художественной форме на высказывание Н.А. Добролюбова о потенциальных могучих силах белорусского народа. На страницах «Низин» (1884), «Дзюрдзей» (1885), «Хама» (1887) предстал белорусский народ – многоликий, неразгаданный, почти неизвестный польскому читателю. Благодаря Э. Ожешко, тема «народа-мужика», белорусского селянина получила гражданство в польской литературе. Ян Барщевский обратился к теме Беларуси на двадцать лет раньше знаменитой писательницы.

Завальни» историей белорусской земли, в них воплощались основные черты национального характера и чувств белорусов. Писатель сумел заглянуть под маску примитивности и понять, почувствовать, какие общественные силы пульсируют под ней. В коротком предисловии автор пишет:

«Сярод беларускага люду захоўваюцца яшчэ і цяпер асобныя паданні даўніх часоў, якія, пераходзячы ад чалавека да чалавека, зрабіліся такія ж цьмяныя, як міфалогія старажытных народаў. Жыхары гэтага краю – Полацкага, Невельскага і Себежскага паветаў, – спрадвеку пакутуючы, зусім змяніліся характарам; на іх тварах заўсёды адбіты нейкі смутак і змрочная задумлівасць. У іх фантазіях увесь час блукаюць нядобрыя духі, якія, аднак, служаць злым панам, чараўнікам і ўсім непрыяцелям простага люду... Я нарадзіўся там і вырас, іх скаргі і журботныя апавяданні, як гоман дзікіх лясоў, навявалі на мяне заўсёды змрочныя думкі і з дзяцінства былі маёй адзінаю марай» [7].

Анализируя особенности художественной формы книги Барщевского, мы исходили из положения, что любое произведение, даже самое «прозрачное», можно подвергнуть более узкой или более широкой жанровой квалификации. Одна касается тех правил, которые делают возможной образцовую идентификацию данного произведения, другая относится к форме, понимаемой шире. В последнем случае можно говорить, что произведение имеет форму сказки, баллады, гавэнды. Известно, что характерной чертой произведений эпохи романтизма является эластичность формы, свобода жанровых признаков. Таким образом понимаемая форма влияла на моделирование произведения.

Книга Барщевского предоставляет самый широкий диапазон возможностей для интерпретации. Исследователи справедливо указывают на ее органическую связь с народными формами устного фантастического рассказа, а также с романтической балладой и притчей. Говоря о форме своей книги, сам Барщевский подчеркивал, что он не перенимал форм, которые любили английские, немецкие или французские писатели, а взял форму из самой природы, то есть у народа. Анализируя художественную форму книги, мы обратили внимание на аспект, еще не затрагивавшийся в белорусском литературоведении, – близость «Шляхтича Завальни» к гавэнде, которая, будучи изначально фольклорным жанром, легла в основу романтического жанра гавэнды. Следует вспомнить, что гавэнда как непринужденная, легкая беседа людей, интересных друг другу в плане общения, была особой формой коллективного приятельского контакта на бытовом уровне. Шляхта высоко ценила

«обычай гавэнды». Крашевский определял гавэнду как «форму необыкновенно гибкую, широкую и позволяющую вместить в себя все». Он первым подчеркнул, что гавэнда может быть «поэмой или повестью, песней или рассказом».

Архитектоника «Шляхтича Завальни» проста. Книга состоит из тридцати восьми структурных частей. Это собственно рассказы («Про чернокнижника и про дракона, что вылупился из яйца, снесенного петухом», «Рыбак Родька», «Волосы, которые кричат на голове», «Чародей от природы и кот Варгин», «Белая Сорока», «Дух-страдалец», «Твардовский и ученик» и др.); вставные новеллы («Гости в хате Завальни», «Вечер перед Новым годом», «Хозяйские хлопоты», «Отъезд»); лирические отступления. Отдельные части «Шляхтича Завальни» представляют собой ряд фантастических историй, рассказанных участниками беседы, которая разворачивается в шляхетском доме. Для нас важно, что Барщевский разбил текст на отдельные рассказы. Это значительно усилило смысловую наполняемость, «объектность» (М.М. Бахтин) слова, поскольку гавэнде как жанру не присущи продолжительные высказывания, которые заслоняют собой образ рассказчика-гавэндяжа, являющегося организующим центром в гавэнде.

Связывают рассказы в единое целое два сквозных образа. Во-первых, главный герой – слушатель и комментатор большинства рассказов – «шляхтич на загроде» пан Завальня. Взятый из реальной жизни, этот образ, с одной стороны, является традиционным для белорусского фольклора, где выступает пан, любитель сказок («Не любо – не слушай!», «Пан и сказочник»), а с другой – перекликается с мировой классикой («Тысяча и одна ночь»). Вместе с тем традиционный образ полностью переосмысливается в соответствии с идеалами автора. Образ пана Завальни имеет символический характер. Он воплощает лучшие черты национального характера белоруса: гостеприимство, мудрость, заботу о будущем, любовь к родной земле, религиозность. В его рассуждениях, афористически насыщенной речи писатель чаще всего обнаруживает свою авторскую позицию патриота родной земли, свое мировоззрение. Шляхтича Завальню отличают интерес к прошлому, понимание духовного богатства народа, которое раскрывается в его сказках, песнях, преданиях. В христианском сердце пана Завальни живет любовь к ближнему, он всегда рад гостям, чтобы поговорить, а также послушать их истории. При этом вера в Бога и Бог в сердце – ценностная ориентация, общая у хозяина и его гостей. Завальню можно назвать меценатом духовности, защитником тех, кто бережет духовные сокровища народа в своей памяти и душе. Благодаря таким людям осуществляется связь времен и поколений. Зажженная свеча в окне и фонарь на воротах панского дома также приобрета-

ют символическое значение: они указывают заблудившимся в непогоду путникам дорогу к спасительному крову.

Рамки фантастических рассказов у Барщевского выдерживаются в стиле описания:

«Дзядзька мой пан Завальня, досыць заможны шляхціц на загродзе, жыў у паўночным і дзікім баку Беларусі. Яго сядзіба стаяла ў чароўнай мясціне. На поўнач паблізу – Нешчарда, велізарнае возера накшталт марское затокі. Калі ўсходзіцца вецер, ад возера плыве роўны шум і відаць праз вакно, як пакрытыя пенаю хвалі падымаюць угору і зноў кідаюць уніз рабацкія лодкі. На поўдзень ад дому нізіны зелянеюць кустамі лазы, дзе-нідзе ўзгоркі, парослыя бярозамі і ліпамі, на захад – разлогія лугавіны, і рака бяжыць з усходу – пераразаючы гэтыя ваколіцы, уліваецца ў Нешчарду» [7, с. 89].

Дом пана Завальни хотя и стоит на горе, но со всех сторон окружен лесом и почти не виден. Выбор шляхетского дома с его традиционным этикетом, находящимся в определенной пространственной оппозиции по отношению к внешнему миру, во многом определяет оригинальную литературную форму гавэнды, которую Барщевский использует при создании картины мира. Добавим, что гавэнде чужды описания, так как она восходит к разговорным жанрам. Поэтому в классических романтических гавэндах (как у Жевуского в «Записках Соплицы») описания сведены до минимума.

Действие, соответствующее первому, обрамляющему уровню повествования, начинается в первые дни ноября.

«Вечар быў цёмны, неба пакрыта хмарамі, нідзе аніводнае зоркі, падаў густы снег. Раптам пачынае дзьмуць паўночны вецер, навокал страшная бура і завіруха, вокны засыпала снегам, за сцяною завылі сумным голасам віхуры, быццам над магілаю самое прыроды, за адзін крок вока нічога не бачыць, і сабакі на падворку брэшуць: кідаюцца, быццам напалі на нейкага звера», «...вецер не сціхаў, і дом, быццам высокія валы, акружалі снежныя сумёты» [7, с. 93].

Отметим, что описание у Барщевского сведено к беглой зарисовке дома и окружающей природы. Оно играет служебную роль по отношению к историям, которые скоро прозвучат из уст разных участников вечерней беседы. Цель такого описания, во-первых, – локализовать монологи рассказчиков во времени и пространстве, а во-вторых, – создать особое настроение, атмосферу, в которой прозвучат голоса персональных рассказчиков.

Наличие именно такой интродукции в тексте Барщевского отчетливо указывает на его связь с классическим стереотипом гавэндовой ситуации, о котором много писали, начиная со «Старых гавэнд и картин» (1840) К.В. Вуйтицкого. Гавэндяж обращается к

кругу людей, близких ему по духу, хорошо понимающих его, и пользуется при этом языком их дружеского общения.

Ситуация в произведении Барщевского проста: в доме гостеприимного шляхтича Завальни располагаются на отдых застигнутые бурей путники, от которых за постой требуют только одного – рассказать интересную историю. После ужина они приходят в комнату Завальни, где хозяин угощает их рюмкой водки, а сам ложится в постель, намереваясь, однако, не спать, а слушать. Главный герой Барщевского мог бы повторить слова знаменитого чесника парнавского Соплицы: «Правду сказать, гавэндка – все наше развлечение в минуты, свободные от трудов», «Вся наша радость – с людьми общаться».

Вторым сквозным образом является образ племенника Завальни Янки. Во времени повествования, соответствующем вступлению, имеющему форму традиционного для гавэнды ситуационного обрамления, именно он рассказывает читателю о шляхтиче Завальне. Этот персонифицированный рассказчик также имеет много общих черт с автором. Как и Барщевский, Янка небогатый шляхтич, выпускник Полоцкой иезуитской академии, человек, интересующийся жизнью во всех ее проявлениях.

Следует отметить, что повествование Янки не стилизовано под «устную» гавэнду, поэтому в нем содержатся литературные экскурсы рассказчика как человека образованного и начитанного. Таковыми являются и уже приведенные описания озера и дома Завальни, и различные пейзажные зарисовки, например:

«Хавалася на захадзе за рубінавым воблакам сонца, неба было пагоднае, рэчка свяцілася здалёку, як люстэрка, паветра такое ціхае, што чуваць было, як дзесьці пераляталі начаваць на далёкае возера качкі, зайграла ў пушчы музыка лясных птушак, заспяваў чароўным голасам салавей у блізкім хмызняку».

У Барщевского мы встречаем и характерный для гавэнды прием, когда основной рассказчик, выступающий на всем литературном пространстве книги, уступает место другому рассказчику, предварительно обрисовав ситуацию. Такое ситуационное «обрамление» является главным отличительным признаком всех так называемых «устных» гавэнд, т.е. таких, в которых рассказчик произносит, а не записывает свой монолог. Их стиль заметно отличается от стиля рассказанных историй, представляющих собой устный рассказ, имеющий, как правило, форму монолога, который, в свою очередь, может раскладываться главным гавэндяжем на отдельные партии-голоса.

Наряду с основным рассказчиком Янкой появляются персональные рассказчики отдельных историй. Особого внимания в этом отношении заслуживают тексты, в которых двухуровневая структура повествования, которую можно соотнести с поэтикой цитиро-

вания в гавэнде, подчеркивается благодаря введению новых рассказчиков: слепого Франтишка, цыгана Базыля, кумы всей околицы – жены кузнеца Авгини, рыбака Родьки – людей, много повидавших в жизни и умеющих рассказывать.

В доверительной обстановке, в свободной беседе звучат эмоционально модулированные голоса рассказчиков, которые вновь переживают во времени повествования события, якобы с ними произошедшие либо услышанные от свидетелей. Фантастические рассказы приобретают вид гавэнд. Перед слушателями разыгрываются моноспектакли, во время которых рождается особый эмоциональный контакт рассказчика с окружающими. При этом Барщевский не забывает представить их реакцию:

«Калі падарожны апавядаў гэта, дык было чуваць, як шапталіся слухачы: «Вот ужэ страх так страх, аж мароз па скуры падзіраець». І дзядзька адазваўся такімі словамі: – Мусіць, спачатку ён быў фармазонам ці пабратаўся з недавяркамі, а чалавек без рэлігіі на ўсё гатовы. Але што далей?»»

Таким образом, текст «Шляхтича Завальни» можно интерпретировать как произведение, реализующее нормы диалога в рамках литературной записи и отражающее определенные традиции беседы и поведения ее участников. Задача автора в таком тексте координировать и управлять чужими высказываниями.

Анализируя своеобразие системы адресант–адресат в книге Я. Барщевского «Шляхтич Завальня», можно сделать вывод, что на ее формирование повлияла, с одной стороны, сохранившаяся со времен Речи Посполитой, еще живая в период создания произведения традиция устного слова, а вместе с ней – неписаный кодекс, определяющий характер ведения повествования и поведения слушателей и рассказчика, что так выразительно характеризует шляхетский фольклор. С другой стороны, можно говорить о влиянии романтической литературной гавэнды. Концепция рассказчика и принцип организации повествования в «Шляхтиче Завальне» явно соотносятся с поэтикой гавэнды, в которой на первый план выходит ситуационное обрамление сообщения, а также особенности системы адресант–адресат. Гавэнду в тексте Барщевского сигнализирует схема интродукции в виде традиционной беседы Завальни с гостями, из которой в дальнейшем выводятся рассказы. Наличие в «Шляхтиче Завальне» многоуровневой структуры (уровень повествовательного сообщения и надстроенный над ним ситуационно-коммуникативный уровень, имеющий вид контакта рассказчика со слушателями), аморфизм и синкретизм построения также позволяют отнести книгу к семье гавэндовых текстов.

3.5 Модель литературной коммуникации в шляхетской гавэнде

В своей основе гавэнда является жанром повествовательной прозы, максимально приближенным к жанровым сценкам. Рассказчик в гавэнде, повествуя о людях и событиях, одновременно включает в эти рассуждения свой портрет, воспринимаемый как «запись менталитета» и как конструкция судьбы общества.

Принципиальное значение имеет интерпретация гавэнды как разговорной формы, реализующей нормы диалога в рамках литературной записи и отражающей определенный ритуал «рассказывания».

Романтическая шляхетская гавэнда имеет оригинальную модель литературной коммуникации, предполагающую строго определенную структуру. Любой жанр – это тип конструирования литературного произведения, обозначающий определенный вид мировосприятия. Сами названия жанров служат для нас не только указанием на определенные виды построения литературного произведения, но и «обозначение специфического подхода к явлениям жизни», – пишет Е. Чаплевич в работе «Литература и идеология» [15]. Это замечание полностью относится к гавэнде, которая как жанр диктует свои способы изображения действительности.

На формирование гавэнды как литературного жанра решающее влияние оказала еще живая в период его становления традиция устного слова в Польше, вместе с неписаным кодексом, определяющим характер ведения повествования и поведения слушателей и рассказчика, что так выразительно характеризует шляхетский фольклор. Гавэнда как непринужденная беседа людей, интересных друг другу в плане общения, была особой формой коллективного приятельского контакта на бытовом уровне. Анализируя особенности модели коммуникации в шляхетской гавэнде, следует обязательно учитывать эту изначальную ее «изустность» (Б. Эйхенбаум), особенности устного сообщения и квалифицировать эту литературную форму как разговорный жанр, а вернее, как традицию разговорных жанров, частично сохранившуюся в преданиях, рассказах, легендах.

В интересующей нас литературной форме находят отражение важнейшие элементы структуры гавэнды наивной, устной, в которой на первый план выходят **ситуационное обрамление сообщения** и особенности системы **адресант–адресат**.

Ситуационные рамки воссоздают обстановку и события, происходящие вне содержания непосредственно самой гавэнды-монолога. Это более или менее конкретно обозначенные реалии места и времени. Например, у камина, вечером, за столом, в дороге, в корчме и т.д. Литературную гавэнду можно в определенной мере интерпретировать как запись традиции ведения приятельской беседы, ритуала гавэнды вместе с сопутствующими ей обстоятельствами, связанными с этой традицией.

Вступление в гавэнде отражает настроение, господствующее среди ее участников, особенности обстановки. Важным моментом является канон вступления: об этом информируют соответствующие формы начала сообщения, а также замечания рассказчика, преследующие цель удостовериться, что слушатель гавэнды понимает его и мыслит и чувствует, как он.

Если на гавэнду посмотреть как на ритуал беседы, в которой управляет рассказчик, повествующий о своих приключениях, об услышанных преданиях, обычаях и т.д., то ее можно будет сравнить с психологической драмой, сыгранной в театре одного актера. Во время гавэнды рождается особый эмоциональный контакт рассказчика с кругом вероятных слушателей. При этом говорящий находится под постоянным влиянием своего молчащего слушателя. Этот слушатель существует в гавэнде настолько, насколько его присутствие отражается на монологическом высказывании. Это всегда конкретный человек, и рассказчик находится с ним в постоянном контакте. Слушатель является вторым актером, но читатели узнают его чаще всего опосредованно, поскольку сам он почти никогда не говорит (рассказчик только обращается к нему). Вместе с тем этот слушатель, независимо от степени его присутствия, вторгается в повествование гавэндяжа, заставляя принимать во внимание его (слушателя) знания, мировоззрение, статус. В этом смысле гавэнду можно определить как **напряженный диалог с опущенными репликами** или «направленный монолог» (по определению М. Гловиньского), имеющий конкретного адресата.

Таким образом, гавэнду можно причислить к особой группе художественно-речевых явлений, которые по своей природе выходят за пределы лингвистики. Этим явлениям – стилизации, пародии, сказу, диалогу (композиционно выраженному, распадающемуся на реплики) – «присуща одна общая черта: слово здесь имеет двоякое направление – и на предмет речи как обычное слово, и на **другое слово**, на **чужую речь**» (как замечает М.М. Бахтин). Гавэн-

да, подобно сказу, является своеобразной литературно-художественной ориентацией на устный монолог повествовательного типа.

Таким образом, заложенные в гавэнде взаимоотношения рассказчика и его «явного» (т.е. персонифицированного) или виртуального слушателя важны принципиально, поскольку эти отношения определяют обоих. Порою гавэнды адресованы молодым людям, которым незнакома эпоха Станислава Августа (на что указывают высказывания таких рассказчиков, как Соплица или Нечуя). Но, независимо от возраста, слушатель в гавэнде всегда связан с тем же кругом явлений, что и рассказчик, хорошо в нем ориентируется и располагает общими с рассказчиком знаниями и, что особенно важно, тождественными взглядами на быт, на мораль, на политику. К такому выводу приводит внимательное прочтение рассказов. В гавэнде, в структуре адресант–адресат, всегда предполагается контакт «своего со своим».

Добавим, что фигура вероятного слушателя выступает также на уровне диалога автора с читателем. Такого рода сюжетный прием привел к использованию гавэнды в романе для создания более доверительного характера общения между официальным автором и «идеальным» читателем. Любое введение гавэнды в структуру литературного произведения возможно лишь в случае сохранения норм диалога и особого характера коммуникации автора и читателя в произведении.

К читателю гавэнды также предъявляются определенные требования. Речь идет о так называемом «охватывающем» (К. Бартошиньский) чтении. Гавэнду нельзя прочитать один раз и получить полное представление о художественных достоинствах произведения. Такую возможность дает многократное обращение к тексту. Сначала читатель собирает материал, на основе которого позднее будет оценивать всю гавэнду.

Типичным произведением, которое нельзя познать при обычном чтении, являются «Записки Соплицы». Чтобы хорошо ориентироваться в картине мира, созданной Г. Жевуским, нужно более ранние фазы текста «Записок...» «пропустить» через призму более поздних. Текст познается путем не последовательного, а повторного чтения.

Гавэнда является произведением, создающим, по сути, **синхронную панораму**. Последовательность прочтения отдельных звеньев цикла при этом не играет особой роли. Процесс знакомства с гавэндой К. Бартошиньский сравнил с созданием картины, когда художник вовсе не обязан переходить строго от одного края полотна к другому, как и не обязан он непременно закончить один фрагмент,

прежде чем начинать другой. Художник волен раскладывать мазки так, как считает нужным. Но полное впечатление и удовольствие от картины можно будет получить только увидев ее целиком, а не присматриваясь к отдельным ее фрагментам в определенной последовательности. Так же и в гавэнде: окончательный синтез и организация частей произведения в единое целое принадлежат читателю.

Таким образом, система адресант–адресат (на всех ее уровнях) имеет особое значение в характеристике своеобразия гавэнды.

В модель литературной коммуникации гавэнды «вписана» также концепция рассказчика, являющаяся основной константой жанра, подчиняющей себе все остальные характерные его черты. **Персонифицированный рассказчик-герой** (Соплица, Нечуя, Лаврынович) – это композиционный центр гавэнды. Для того чтобы создать такого рассказчика, автор должен был сначала «проникнуть» в способ мышления людей прошлого, а потом «спрятаться» за рассказчиком, создавая иллюзию передачи ему своих прав. Этот один из основных приемов поведения автора в гавэнде позволял ему избежать упреков в обскурантизме и консерватизме. В результате рассказчик отрывался от автора и начинал жить собственной жизнью, вставая рядом со своим создателем.

Гавэндяжи в романтических гавэндах – это всегда словоохотливые повествователи или собеседники, люди бывалые, интересующиеся жизнью во всех ее проявлениях. Известный польский политический писатель, поэт и переводчик XVI века Лукаш Гурницкий писал о гавэндяжах: «...Встречаются люди, которые умеют о том, что видели, или слышали, или сами пережили когда-то, так живо рассказать, что тем, кто слушает, кажется, будто они сами сейчас на все это смотрят... Как говорится, природа сама творит таких людей, которые умеют потешить словом, и дает им для этого и лицо, и осанку, и голос, и слова, которыми они что угодно нарисовать могут...». Именно таков народный гавэндяж, не претендующий на роль профессионального литератора.

Но рассказчик в романтической шляхетской гавэнде принципиально отличается от народного, поскольку литературное произведение предполагает высокохудожественную **стилизацию** под разговорную речь. Следует отметить, что авторы романтических гавэнд умело индивидуализировали своих рассказчиков. Самую выразительную формулу индивидуализации гавэндяжа дал Холоневский в автохарактеристике героя:

«*Гладкого письма не жди от меня, так как ты хорошо знаешь, пан Кароль: я не литератор, да и многое в старом мозгу стер-*

лось, многое от тяжких испытаний в памяти притупилось; но что Бог позволит, то расскажу верно и честно, без ненужных прибавлений – а все равно лада большого не требуй в гавэнде старика, потому что это дело людей степенных, у которых разум всегда сердцем правит..., а так не было в жизни Франтишка Стемплевского. Ой, не было! Так как же может быть на старости лет» [цит. по: 2, с. 233].

Пан Франтишек не только наделен чертами, характерными для старика, но и представлен как натура эмоциональная, активная, неразмышляющая. Чтобы в старости стать гавэндяжем, надо прожить бурная жизнь и иметь сердце, которое сильнее разума. Именно так можно определить главную мысль этого героя.

Само повествование в романтической гавэнде предполагает, что рассказывает человек прошлого, который якобы не претендует на «литературность», а говорит или пишет в соответствии с характером своего времени, своей среды, своей ментальности. Он организует повествование, является его центром, вписывает в гавэнду свое мировоззрение. Так делает традиционалист Северин Соплица, связывающий свои идеалы исключительно с прошлым. При этом апологии прошлого сопутствует сожаление о несовершенстве современности и нового поколения. Эта же позиция характерна для Михала Лаврыновича у И. Ходзьки, а также Мартина Нечуи у З. Качковского. Ни Соплица, ни Лаврынович, ни Нечуя не могут быть творцами интеллектуально глубокой, систематизированной картины мира. Их знание о мире, возможности его восприятия и интерпретации явно ограничено наивным взглядом на мир и аксиологической системой шляхетской среды, с которой они связаны всем своим существом. Будучи уже немолодыми людьми, они узурпируют себе право судить о современном поколении, которому противопоставляют предыдущее. Гавэнда опирается на принцип авторитета и опыта.

Художественная действительность в шляхетской гавэнде имеет ярко выраженные черты сарматизма и традиционализма. Литературная шляхетская гавэнда, как и устная гавэнда, заключает в себе аксиологический подход к миру. «Если определенная идеология становится в произведении принципом художественного изображения, – замечает Е. Чаплевич, – совершается трансформация идеологии в литературную форму» [15, с. 341]. Шляхетская гавэнда была обусловлена сарматской идеологией и по-своему являлась знаковой системой традиционалистского мировоззрения. Если исходить из того, что жанр функционирует как интерсубъективно устоявшаяся сумма признаков или совокупность

директив и является, по сути, системой элементов и средств, которые делают возможным данный способ литературного выражения, то выбор жанровой формы гавэнды имплицирует традиционалистский, сарматский способ видения мира и одновременно определяет возможность говорить о мире, пользуясь особой языковой системой, моделирующей художественную действительность не в событиях, а путем языковых взаимозависимых отношений рассказчика к теме и слушателям.

Рассказчик в гавэнде знает о своем окружении все до мельчайших подробностей. Свои богатые знания, далеко выходящие за рамки того, что представлено в его рассказе, он постоянно подчеркивает, как бы случайно включая в повествование множество сведений о событиях маловажных, которые так и остаются на уровне случайного упоминания и не получают дальнейшего развития. Рассказчик буквально «загромождает» гавэнду сообщениями. Такой художественный прием (при отсутствии хронологической последовательности, как, например, в «Записках Соплицы») приводит к созданию у читателя иллюзии, что рассказчик делится только частью своих знаний. Случайность сообщений «вуалирует» конструктивный характер художественного образа (ограниченного до выбранных элементов и потому в известной степени замкнутого) и создает иллюзию его произвольности и открытости.

Определенная близость, предполагаемая системой **автор, рассказчик – читатель, слушатель,** и соблюдение принципа авторской дистанции по отношению к рассказчику сочетаются с последовательно соблюдаемым **тематическим каноном**. Рассказчик в шляхетской гавэнде чаще всего не обращается к темам и вопросам, которые ему «не пристали». Предельно краткое перечисление тем, пользующихся особой привилегией у шляхетского гавэндяжа, находим у К. Гашиньского: «*Нам, старым, о войнах, о трибуналах, о сеймиках, о кутежах гавэндить...».* Такой перечень мотивов подчинен принципу соответствия жизненной правде. Ведь классический рассказчик в шляхетской гавэнде – это старик. И пан Северин Жевуского в «Записках Соплицы», и бернардинец Лаврынович И. Ходзько в «Воспоминаниях сборщика пожертвований», и вояка пан Мартин З. Качковского из «Последнего из Нечуев» – люди, прожившие долгую и насыщенную событиями жизнь.

Романтическая шляхетская гавэнда развивалась в **двух основных тематических направлениях**. Во-первых, представляла яркие, характерные личности (в этом и заключалась их ценность), являвшие собой типы, которые в период упадка традиционной культуры Речи

Посполитой считались вымирающими. Гавэнда рассказывала о давних смельчаках, палестрантах, сборщиках пожертвований, верных слугах, а также о забияках, дебоширах, пьяницах. Авторы гавэнд постоянно возвращались к нескольким, особенно эффектным, овеянным легендой героям, таким как князь Кароль Радзивилл Пане Коханку, Володкович, Николай Потоцкий, Тадеуш Рейтан, тем самым в немалой степени способствуя созданию литературных мифов. Во-вторых, в гавэндах повествуется об обыденных, типичных событиях шляхетской жизни: учебе, службе при дворе, спорах и тяжбах соседей, военной службе и т.п. Тематика шляхетских гавэнд чаще всего соотносится с событиями времен правления Станислава Августа, Барской конфедерации. Характерным является и тот факт, что эта тематика связывается, главным образом, с делами мужчин, почти полностью исключая типичные для романа любовные сюжетные линии.

Особое внимание следует обратить на определенные ситуацией литературной коммуникации **особенности повествования** в гавэнде.

Гавэнда должна одинаково заинтересовывать как содержанием, так и способом повествования (последним даже в большей мере, поскольку содержание слушателям часто знакомо). Важно, ***о чем*** повествует гавэндяж, но еще важнее – ***как*** он это делает («Знаете! Так послушайте!»).

Гавэнда должна вызывать ощущение непроизвольного, спонтанного высказывания, связанного с данной минутой и соответствующего ей. Этот «псевдостихийный» процесс повествования – особый вид творчества, которое в соединении с уже описанной дружеской обстановкой является особенно важным и приводит к интересным явлениям, связанным со способом подачи сообщений в произведении.

Впечатление живой беседы создает композиция повествования. Романтическая шляхетская гавэнда предполагает свободное построение, которое либо повторяет естественное течение разговора, либо следует прихотливому движению мысли автора. Постоянным фоном в гавэнде выступают «навязчивые» отступления от главной сюжетной линии, занимающие в повествовании «почетное» место. Рассказчик-гавэндяж, стараясь привлечь к себе внимание слушателей, часто останавливает свой рассказ, вводя размышления, вставки, уточнения, дополнительные объяснения. Такие многочисленные отступления от основной линии повествования приводят к тому, что в отношении некоторых ее звеньев (если речь идет о цикле) вообще нельзя говорить о какой-либо тематической доминанте. Чересчур частые в «Записках Соплицы» упоминания о людях (с обязательным называнием фамилии и титула), не играю-

щих в данном контексте важной роли, или перечисление фамилий, титулов, ничего не значащих для сюжетной структуры рассказа, вносит ощущение случайности и неожиданности такой конкретности. Этот хаотический, насыщенный отступлениями, не связанный хронологией тип повествования как бы исключает из стиля литературность, усиливая иллюзию подлинности воспроизведенной действительности, бесконечно сложной и богатой. Добавим, что стиль гавэнды также детерминирован невысоким интеллектуальным уровнем рассказчика.

В области языкового материала гавэндяж использует меткие, образные обороты разговорной речи, оказывающие воздействие на воображение слушателей и легко запоминающиеся. Характерными для его рассказа являются идиоматические выражения. В гавэнде часты обращения к слушателям, выкрикивания, звукоподражания. Особенно заметна свобода синтаксических конструкций в фразах, не связанных «условностями литературного языка или языка литературы» (З. Шмыдт), с использованием эллиптических конструкций для придания оборотам большей динамичности, а также в механических повторениях (особенно союзов и указательных местоимений).

Как уже говорилось, в романтических шляхетских гавэндах часто изображаются герои, чьи имена стали легендарными. Начало таким гавэндам положил Жевуский в «Записках Соплицы». В гавэндах можно найти целую галерею таких «рубашных» типов, как Радзивилл, Рейтан, Потоцкий, Володкович, Держановский, Лещиц или Чапский. Эти гавэнды, воссоздающие краски и пластику шляхетского мира, представляют собой своеобразные хагиографические картинки старопольской истории, посвященные жизни «славных мужей» прошлого. Они имеют характер воспоминаний о подвигах шляхтичей. При этом гавэнды обязательно заключают в себе моральную сентенцию и отвечают актуальному во время их создания требованию – «Уберечь от забвения!», фиксируя колоритные образы последних представителей мира сарматской Польши.

Особую роль в повествовании гавэнды играет **слово**, чаще всего выступающее **в «кунтушевом» стиле**. В прозаической гавэнде, связанной с ситуацией диалога, описание внешности героев, их поступков очень лаконично и передается несколькими выразительными чертами. Такое оригинальное слово рассказчика, обладающего исключительно индивидуальной, только ему свойственной манерой речи, является характерной чертой, унаследованной литературной гавэндой от фольклорного жанра. Рассказчик и его герои наделяются неповторимыми чертами при помощи звучащего слова, способного мгновен-

но создать художественный образ (особые поговорки или характерные обороты речи: «Пане Коханку», «Рыбэнько»). Сама **образность слова** гавэнды дает возможность зримо представить сообщение.

Вместе с тем зримым образом, «риторическим действием» (М. Мацеевский) делают слово гавэнды паралингвистические элементы. «Никогда оратор не может быть безразличен к выражению лица, движению глаз, рук и ко всей своей фигуре в процессе речи. Все это помогает слову. Эмоции оратора должны отражаться в мимике, во взгляде. Руки также будут их выражать. ...Каждое движение души, взволнованность, – говорит Цицерон,– имеет свое естественное выражение в лице, в жестах, в голосе». Следовательно, то, что во внешнем выражении усиливается для слушателя, будет утрачено для читателя, который не смотрит на действие.

В качестве приема, усиливающего объектность высказываний главного гавэндяжа, автор использует интонацию, которая в соединении с определенной окраской голоса приводит к эффекту гавэнды, так как текст-подражание, пародия всегда является более «объектным», чем эпическое повествование, направленное только на свой предмет. Вот почему М. Мацеевский пишет, что «гавэнда – это не книга, это сарматский мир, переложенный на материальную память голоса, проявляющегося в тексте как цитата» [44, с. 12]. Изображая действительность и являясь ею, слово гавэнды наглядно, как памятник, представляет Польшу времен шляхетской вольности и создает у читателя иллюзию существования свободной отчизны. Гавэнда стремится сделать реальностью то, о чем говорит. Именно слово создает неповторимую национальную атмосферу при помощи польских реалий и выделения оригинальных черт разговорного языка.

С особенностями слова в гавэнде связано и своеобразие **композиции**. В жанре авантюрного романа или в «примитивных» (Б. Эйхенбаум) новеллах принцип композиционной организации – связь мотивов и их мотивация. Такое произведение интересно постольку, поскольку оно основано на быстрых и разнородных изменениях ситуаций и событий. В гавэнде сюжет перестает играть организующую роль. Отсюда его статичность. Выдвигая себя на первый план, рассказчик пользуется сюжетом только в целях взаимосвязи отдельных стилистических приемов. Центр тяжести с сюжета (который сокращается до минимума) переносится на приемы повествования. Композиция шляхетской гавэнды основана не на сюжетном ритме, а на связи *адресант–адресат*. Подражая ситуационно обусловленному устному высказыванию, в котором происходит языковая материализация действительности, рассказчик го-

ворит так, чтобы слушатели понимали, видели, слышали и переживали эту действительность вместе с ним. Для этого он уходит от темы, прибегает к отступлениям, усиливает рассказ фоническими жестами, обрывает нить повествования и возвращается к ней. Когда гавэнда становится художественно обработанным, написанным произведением, она использует принципы устного пересказа.

Принципиально важна в гавэнде и концепция **временной структуры**. Романтическая шляхетская гавэнда воспроизводит то, что минуло. Дистанция между временем, о котором рассказывают и в котором рассказывают, относится к основным характеристикам жанра. Разрыв между временными планами не может быть велик, поскольку должна сохраняться иллюзия непосредственной сопричастности рассказчика-очевидца со слушателем или читателем.

Историческим фоном в шляхетских гавэндах чаще всего являются события XVIII века (особенно времен правления Станислава Августа) – начало заката Речи Посполитой, еще вольной, но уже находящейся под угрозой разделов. Это не случайно, ведь эпоха «шляхетской вольницы» непосредственно примыкала к современности, в которой доживал свой век герой-рассказчик. Течение его рассказа подчинено принципу ассоциаций. Возвращаясь памятью в прошлое, рассказчик извлекает из него и главную тему, и то, что в связи с этим ему припоминается. На месте хронологической упорядоченности появляется взаимопроникновение различных временных уровней, связанных ассоциативно. Поэтому временную структуру шляхетской гавэнды определяют как ряд таких уровней, в границах которых можно говорить о «функциональной синхронизации элементов» (К. Бартошиньский).

Если причинно-следственное упорядочивание, хронологический порядок рассматривать как средства, облегчающие ориентацию в картине мира эпического произведения, то шляхетская гавэнда (особенно цикл Г. Жевуского «Записки Соплицы») лишь в незначительной степени пользуется этими средствами, поскольку не уточняет временных связей между отдельными компонентами цикла, а дает широкую панораму, не создавая иллюзии развития и процесса.

Литературоведам потребовалось более ста лет, чтобы за внешним сюжетным и композиционным «беспорядком» гавэнды, ее мнимым освобождением от всякого соблюдения правил логики, отсутствием осмысленного плана и хронологической последовательности увидеть логику жанра. В гавэнде целенаправленно функционирует, как подчеркивает К. Бартошиньский, «интегрально вросший в ее структуру принцип аморфизма».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Формирование жанра романтической гавэнды в польской литературе эпохи романтизма было закономерным.

Обращение польских литераторов к фольклорной форме устной шляхетской гавэнды в 20–30-х годах XIX века мотивировано многими факторами. Важнейшим из них можно считать воздействие **общей доктрины романтизма** как основного идейно-художественного течения, в русле которого развивалась польская литература. Польские романтики искали отличительные черты национальной культуры в отечественном (в том числе и шляхетском) фольклоре, органичной частью которого была гавэнда.

Общие тенденции усиливались особенностями общественно-политической ситуации Польши, переживавшей один из самых драматических периодов своей истории. Связь с традицией гарантировала сохранение нации в условиях утраты политической независимости. Поэтому после поражения Ноябрьского восстания именно **материальный тропизм**, связанный с обработкой исторического и фольклорного материала, становится основной тенденцией, которая определяет характер романтической польской литературы в стране. Оригинальной чертой польского романтизма является реабилитация **сарматской традиции**. Будучи самобытной формой национального фольклора, устная шляхетская гавэнда, тесно связанная с этой традицией, позволяла выразить актуальные народные и сословные идеалы.

В качестве основных мотиваций генезиса шляхетской гавэнды можно выделить **идеологическую**, ставившую на первое место ценность эпохи и ее людей, навсегда уходивших в прошлое, а также **познавательную (**стремление «уберечь от забвения» тип поколения). Нередко обе мотивации сливались.

Ни один из литературных жанров эпохи романтизма не отвечал в такой степени, как гавэнда, потребностям национального сознания поляков, не мотивировал с такой очевидностью свободную форму рассказа, а также полную свободу в развитии сюжета. Ни один другой жанр не был связан столь органично со свободным от романтической риторики высказыванием, выдержанным в стилизации под живую речь, ведущуюся неспешно, непринужденно, с многочисленными отступлениями. Шляхетская гавэнда давала возможность насытить рассказ лиризмом, субъективностью чувств и представить события очень живо в повторном, актуализированном видении эпизодов.

Романтическая шляхетская гавэнда «вырастает» из устной шляхетской гавэнды как важнейшей составляющей культуры живого слова шляхты, которая занимала центральное место в оригинальном общественном укладе Польши XVI–XVIII веков и консолидировалась вокруг единых идеологических ценностей – шляхетского равенства, свободы, веры, патриотизма.

Важнейшую роль в генезисе романтической шляхетской гавэнды сыграли памятники словесности XVII–XVIII столетий (шляхетские сильвы, дневники, воспоминания, рукописи), зафиксировавшие формы живого, нелитературного языка эпохи, ставшего прообразом стиля романтической шляхетской гавэнды. Особого внимания заслуживают «Воспоминания» Я.Х. Пасэка. Характер повествования, юмор, соединение помпезности и тривиальности, диалоги, реалии времени, оригинальный разговорный язык, а также характерные черты менталитета автора (ограниченный патриотизм, формализм в вере, неуважение к книге, неприязнь к чужим и т.д.) – сближают Пасэка с образом шляхетского рассказчика-гавэндяжа, а стиль его мемуаров со стилем романтической шляхетской гавэнды.

Примеры «кунтушевого», или старопольского стиля, неповторимый языковой колорит польско-белорусско-украинской провинции запечатлены в рукописном сборнике А. Жеры «Vorago rerum. Торба смеха. Горох с капустой. А каждый пес из другого села». Отдельные рассказы сборника наивным способом повествования, характером конфликта, концепцией рассказчика, расстановкой акцентов являются типичными шляхетскими гавэндами.

Богатейший материал для романтической шляхетской гавэнды содержали также дневники Е. Китовича.

Мемуары, дневники, рукописи стали для шляхетской гавэнды, с одной стороны, источником реалий минувшей эпохи, материалом для обработки, а с другой – предложили новому жанру весьма привлекательную для романтиков художественную форму, заслуживающую доверия, поскольку рассказчик в них претендовал на роль живого свидетеля и летописца. Поэтому романтическая шляхетская гавэнда часто прибегает к приему литературной мистификации (найденной рукописи дневника, мемуаров).

Вместе с тем важнейшую роль в выделении романтической шляхетской гавэнды в прозе в самостоятельную литературную форму сыграли традиции «высокой» литературы эпохи Просвещения, на которые, в свою очередь, накладывались черты романтизма. Западноевропейский реалистический **роман-пастиш**, а также **бытовой** (традиционный) **роман**, запечатлевший реалистический

образ шляхетского быта и нравов эпохи Августа III, являются в предромантической литературе наиболее ценными жанрами для генезиса романтической шляхетской гавэнды. Живое изображение сарматской шляхты, характерное для прозы рубежа XVIII–XIX веков, гавэнда соединила с новым видением человека и его времени, с реалистической конструкцией психологического типа и судьбы главного героя, с художественным развитием его исторической индивидуальности, присущими литературе XIX века и восходящими к традиции В. Скотта.

При всем разнообразии вариантов в прозе Г. Жевуского, И. Ходзько, З. Качковского романтическая шляхетская гавэнда тесно связана с **консервативной идеологией**. Отношение к старопольской традиции может иметь разные оттенки: Жевуский и Ходзько (позже к ним примкнул Качковский) были апологетами сарматской Польши. Несмотря на юмористическую, даже ироническую дистанцию к создаваемой ими художественной действительности, характер стилизации в шляхетской романтической гавэнде и концепция сарматского рассказчика, помещенного в центр шляхетской среды, приводят к тому, что консерватизм является структуральной принадлежностью шляхетской гавэнды. Особое место занимает книга Я. Барщевского «Шляхтич Завальня, или Беларусь в фантастических рассказах», в которой главный герой, несмотря на традиционализм, становится хранителем духовности народа.

Эволюция романтической шляхетской гавэнды в прозе связана с отчетливо прослеживающимся движением в сторону модели исторического романа В. Скотта и «документальности». От концепции повествования в классическом сборнике гавэнд Г. Жевуского, с его эпизодичностью и отступлениями как основными принципами повествования, шляхетская гавэнда все более приближается к четким композиционным схемам («Воспоминания сборщика пожертвований», «Новые воспоминания сборщика пожертвований» И. Ходзько) с интригующими сюжетными линиями (рассказы З. Качковского) и быстрым темпом событий («Мурделио» З. Качковского). Это приводит к ограничению свободы рассказчика-гавэндяжа и изменению манеры повествования. Цикличность композиции постепенно вытесняется принципом причинно-следственных связей.

Идейно-художественное и сюжетно-композиционное своеобразие романтической шляхетской гавэнды в прозе тесно связано с оригинальной моделью литературной коммуникации. Важнейшие художественные признаки шляхетской гавэнды являются производной от необычного характера взаимоотношений в схеме рассказчик, ав-

тор – слушатель, читатель, предполагающей двойную роль рассказчика-героя, находящегося сразу в двух временных плоскостях (историческое время сюжета и время наррации), что делает возможным идеологический комментарий, основанный как бы на собственном опыте персонифицированного рассказчика. Повествователь и слушатель находятся в одной исторической плоскости и внутренне связаны между собой, являясь имманентными, «вписанными» в текст шляхетской гавэнды. Поэтика гавэнды закрепляет ритуал общения шляхты и наследует определенную форму устного рассказа, в котором ведущая роль принадлежит гавэндяжу, формирующему процесс коммуникации, намеренно разрушающему порядок в композиции произведения, нарушающему временную и логическую последовательность событий в соответствии со стихией устного рассказа.

Романтическая шляхетская гавэнда создала модель языковой стилистической архаизации и мотивировала способ выражения менталитетом героев. Она давала реалии: анекдоты, привычки, характерные поступки. Традиционализм шляхетской гавэнды углубил «формулу реализма» (Т. Буйницкий) исторического романа.

Присутствие гавэнды можно увидеть почти во всей прозе второй половины XIX века. Приемы нарушения временной последовательности, совмещения временных и повествовательных пластов, социально и психологически мотивированные типажи, оригинальная индивидуализация речевого колорита определяют характер влияния романтической шляхетской гавэнды на последующие периоды литературы.

Традиция шляхетской гавэнды жива и в современной прозе. К поэтике гавэнды обращался влюбленный в польские традиции Витольд Гомбрович при создании «Транс-ыыыАтланика». Целенаправленно использовал шляхетскую гавэнду как «сырье» для творчества Мельхиор Ванькович, видя в ней «большой шанс для писателя».

«Гавэндовый полонез» (А. Йопек) в современной польской литературе продолжили Ксаверий Прушиньский, Ежи Путрамент, Войтех Жукровский и даже Эдвард Редлиньский («Конопелька») и Мирон Белошевский («Дневник Варшавского восстания»). Следует назвать и «Почтовые вариации» Казимежа Брандыса, наиболее близкие к шляхетской гавэнде, хотя соотносятся также и с архаической формой романа в письмах и романом семейной хроникой. Герои Брандыса, особенно сарматские (времен Барской конфедерации) и более поздние (времен Наполеона), восходят к гавэнде. Не случайно М. Ванькович считает, что гавэнду можно и сегодня найти в творчестве каждого польского писателя.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Adama Mickiewicza wspomnienia i myњli /oprac. S. Pigoc. – Warszawa, 1958. – 633 s.

2. Bachyrz, J. Na pograniczu z gawкd№ / J. Bachyrz // Poszukiwania realizmu. Studium o polskich obrazkach w okresie mikdzypowstaniowym 1831–1863. – Gdacsk, 1972. – S. 226–265.

3. Bachyrz, J. Twyrczonњ gawкdowa Kraszewskiego / J. Bachyrz // Pamiкtnik Literacki. – 1987. – Z.4. – S. 27–54.

4. Bartoszewicz, A. Z dziejyw polskiej terminologii literackiej pierwszej poiowy XIX wieku / A. Bartoszewicz // Pamiкtnik Literacki. – 1963. – Z. 3. – S. 133–168.

5. Bartoszycski, K. O amorfizmie gawкdy / K. Bartoszycski / Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntowi Szweykowskiemu. – Wrociaw, 1966. – S. 90–116.

6. Bartoszycski, K. Gawкda proz№ // K. Bartoszycski // Siownik literatury polskiej XIX wieku / pod red. J. Bachyrza i A. Kowalczykowej. – Wrociaw, Warszawa, Krakyw, Gdacsk, Jydц. – 1991. – S. 313–317.

7. Баршчэўскі, Я. Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях; пер. М. Хаустовіча / Я. Баршчэўскі // Выбраныя творы. – Мінск, 1998.

8. Бахтин, М.М. Поэтика Достоевского / М.М. Бахтин. – М., 1972. – 470 с.

9. Baworowski, W. Jak powstaiy pamiкtniki Seweryna Soplicy / W. Baworowski // Czas. – 1866. – № 67.

10. Borowy, W. Ignacy Chodцko. Artyzm i umysiowonњ / W.Borowy. – Krakyw, 1914. – 132 s.

11. Bujnicki, T. Sienkiewicz i historia. Studia / T. Bujnicki. – Warszawa, 1981. – 269 s.

12. Вайткевіч, В. Зорка Адама Міцкевіча / В. Вайткевіч, А. Лойка // Адам Міцкевіч і Беларусь / уклад. В. Грышкевіч, навук. рэд. А. Мальдзіс, Т. Нягодзіш. – Мінск, 1997. – С. 17–24.

13. Chojecki, E. Alkhadar. Ustкp z dzejyw ojcyw naszych / E. Chojecki: w 4 t. – Wrociaw, 1949. – T. 4. – 360 s.

14. Chodцko, I. Pamiкtniki kwestarza. Cz. 1–2 / I. Chodцko. – Krakyw, 1898. – 468 s.

15. Czaplewicz, E. Literatura jako ideologia / E. Czaplewicz // Problemy teorii literatury. Seria 3 (Prace z lat 1975–1984). – Wrociaw, Warszawa, Krakyw, Gdacsk, Jydц, 1988. – S. 334–357.

16. Pasek, J.Ch. Pamiкtniki / J.Ch. Pasek. – Wrociaw, 1979. – S. III–LXXIII.

17. Эйхенбаум, Б. Как сделана «Шинель» Гоголя / Б. Эйхенбаум // Sztuka interpretacji / pod red. H. Markiewicza. – Wrociaw, 1971. – S. 513–528.

18. Encyklopedia powszechna przez Orgelbranda, 1859–1868: w 28 t. – Warszawa, 1862. – T. 9. – S. 666.

19. Fraszki i opowiadania. Ze starych szpargaiyw ньр. Karola Ïery. Wypisai Zygmunt Gloger. – Warszawa, 1893. – 270 s.

20. Linde, S. B. Gawкda // Siownik jкzyka polskiego (przez Samuela Bogumila Lindego): w 6 t. – Lwyw, 1855. – T. 2. – S. 31.

21. Giowicski, M. Hьwiadectwa i style odbioru / M. Giowicski // Problemy polskiego romantyzmu. – Seria 3 (Prace z lat 1975–1984). – Wroclaw, Warszawa, Krakyw, Gdacsk, Jydц, 1988. – S. 428–443.

22. Giowicski, M. Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej // M. Giowicski // Problemy teorii literatury. – Wrociaw, Warszawa, Krakyw, Gdacsk, Jydц, 1987. – T.2. – S. 123–143.

23. Giowicski, M. Narracja jako monolog wypowiedziany / M. Giowicski // Gry powieньciowe. Szkice z teorii i historii form narracyjnych. – Warszawa, 1973. – S. 106–148.

24. Grabowski M. Listy do redakcji «Gazety Codziennej» // Gazeta Codzienna. – 1854. – № 24, 39, 40, 168.

25. История польской литературы: в 2 т. – М.: Наука, 1968. – Т. 1. – 616 с.

26. История литератур западных и южных славян: в 3 т. / Российская академия наук. Институт славяноведения и балканистики. – М., 1997. – Т.1: От истоков до середины XVIII века / ред. Л.Н. Будагова, А.В. Липатов, С.В. Никольский. – 886 с.; Т.2: Формирование и развитие литератур Нового времени. Вторая половина XVIII–80-е годы XIX века / ред. Л.Н. Будагова, А.В. Липатов, С.В. Никольский. – 672 с.

27. Janion, M., Ïmigrodzka, M. Romantyzm i historia / M. Janion, M. Ïmigrodzka. – Warszawa, 1978. – 638 s.

28. Jopek, A. Bard szlachty sanockiej / A. Jopek // Kaczkowski, Z. Opowiadania i powieньci historyczne / Z. Kaczkowski. – Krakyw, 1974. – 293 s.

29. Kaczkowski, Z. Junakowie / Z. Kaczkowski // Dzieia poprawione i przejrzane przez autora: w 11 t. – Warszawa, 1874–1875. – T. 2. – S. 4 – 36.

30. Kaczkowski, Z. Myj pamiкtnik z lat 1833–1834 / Z. Kaczkowski. – Lwyw, 1876. – 171 s.

31. Kaczkowski, Z. Opowiadania Nieczui / Z. Kaczkowski. – Krakyw, 1962. – 413 s.

32. Kaczkowski, Z. Murdelio / Z. Kaczkowski. – Krakyw, 1974. – 465 s.

33. Kamionkowa, J. Ïycie literackie w Polsce w pierwszej poiowie XIX w. Studia / J. Kamionkowa. – Warszawa, 1970. – 428 s.

34. Казбярук, У.М. Гавэнда // Энцыклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі: у 5 т. – Мінск, 1985. – Т. 2. – С. 5–6.

35. Korbut, G. Literatura polska od pocz№tkyw do wojny ньwiatowej, t. II: Od wieku XVIII do r. 1820. – Warszawa 1929.

36. Kraszewski, J.I. Obrazy przeszioньci // Kraszewski o powieньciopisarzach i powieньci / oprac. S. Burkot. – Warszawa, 1962. – S. 126–142.

37. Kraszewski, J.I. Wiadyslaw Syrokomla (Ludwik Kondratowicz) // J.I. Kraszewski. – Wybyr pism: w 10 oddziaiach. – Warszawa, 1894. – Oddziai 10. – S. 854–875.

38. Krechowiecki, A. Zygmunt Kaczkowski i jego czasy (na podstawie цrydei i materiaiyw rкkoriиmiennych) / A. Krechowiecki. – Lwyw: Ossolineum, 1918. – 486 s.

39. Kultura ïywego siowa w dawnej Polsce / praca zbiorowa pod red. H. Dziechcicskiej. – Warszawa, 1989. – 305 s.

40. Lewinywna, Z. Poslowie / Z. Lewinywna // Rzewuski, H. Pami№tki Soplicy / H. Rzewuski. – Warszawa, 1978. – S. 423–450.

41. Лойка, А.А. Беларуска–польскія літаратурныя ўзаемасувязі ў XIX ст. / А.А. Лойка, Н.С. Перкін. – Мінск, 1963. – 44 с.

42. Maciejewski, J. Sarmatyzm jako formacja kulturowa/ J. Maciejewski // Teksty. – 1974. – № 4. – S. 13 – 43.

43. Maciejewski, J. Przedburzowcy. Z problematyki przeiomu mikdzy romantyzmem a pozytywizmem / J. Maciejewski. – Krakyw, 1971. – 418 s.

44. Maciejewski, M. «Choж Radziwiii, alem cziowiek...» Gawкda romantyczna proz№ / M. Maciejewski. – Krakyw, 1985. – 472 s.

45. Maciejewski, M. Gawкda jako siowo przedstawione (z zagadniec teorii gatunku) / M. Maciejewski // Poetyka. Gatunek. Obraz. – Wrociaw, 1977. – S. 30–66.

46. Maciejewski, M. Polonus sum... ks. Marka, Soplicy i Rzewuskiego («Kazanie konfederackie» Henryka Rzewuskiego) / M. Maciejewski // Nowela, opowiadanie, gawкda: interpretacje maiych form narracyjnych. – Warszawa, 1979. – S. 15–36.

47. Мальдзіс, А. Падарожжа ў XIX стагоддзе / А. Мальдзіс. – Мінск, 1969. – 197с.

48. Markiewicz, H. Autor i narrator w badanich literackich / H. Markiewicz // Przegl№d humanistyczny. – № 9/10. – 1983. – S. 45–56.

49. Мицкевич А. Пан Тадеуш, или Последний наезд в Литве. Шляхетская история с 1811 и 1812 гг. В двенадцати книгах стихом / А. Мицкевич: пер. на рус. яз. С. Мар (Аксеновой). – Минск, 1998.

50. Mickiewicz, A. Listy czкнж druga 1830–1841; Pisma filomackie, Pisma polityczne / A. Mickiewicz // Dzieia: w 25 t. – Warszawa, 2000. – T. XV; T. VI.

51. Mochnacki, M. O literaturze polskiej w wieku XIX / M. Mochnacki // Polska krytyka literacka: w 4 t. – Warszawa, 1959. – T. 1. – S. 354–360; Idee programowe romantykyw polskich. Antologia. – Wrociaw, 1991. – S. 121–130.

52. Nowy Korbut. Riиmiennictwo staropolskie. – T. 3, 1965.

53. Odyniec, A.E. Wspomnienia z przeszioиsci / A.E. Odyniec. – Warszawa, 1884. – 459 s.

54. Okopiec-Siawicska, A. Relacje osobowe w literackiej komunikacji / A. Okopiec-Siawicska // Problemy teorii literatury. Seria 2 (Prace z lat 1965–1974). – Wrociaw, Warszawa, Krakyw, Gdacsk, Jydц, 1987. – S. 27 – 41.

55. Opacki, J. Krzyïowanie siк postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji / J. Opacki // Problemy teorii literatury. Seria 1 (Prace z lat 1947 – 1964). – Wroclaw, Warszawa, Krakyw, Gdacsk, Jydц, 1987. – S.131 – 167.

56. Pasek, J.Ch. Pamiкtniki / J.Ch. Pasek. – Wrociaw, 1979. – 637 s.

57. Польский романтизм и восточнославянские литературы. – М, 1973. – 285 с.

58. Rymkiewicz, J.M. Juliusz Siowacki pyta o godzinк / J.M. Rymkiewicz. – Warszawa, 1982. – 425 s.

59. Rzewuski, H. Pami№tki Soplicy / H. Rzewuski. – Warszawa, 1978. – 450 s.

60. Sawicki, S. Miкdzy autorem a podmiotem mywi№cym / S. Sawicki // Pamiкtnik Literacki. – 1977. – Z. 2. – S. 111–127.

61. Siemiecski, L. Kilka rysyw z literatury i spoieczecstwa od roku 1848–1858 / L. Siemiecski // Dzieia: w 7 t. – Warszawa, 1859. – T. 1. – 406 s.

62. Siemiecski, L. Typy i charaktery // Dzieia: w 7 t. – Warszawa, 1881. – T. 6. – 317 s.

63. Skwarczycska, Z. Niedostrzeïony problem podstawowy genologii / Z. Skwarczycska // Problemy teorii literatury. Seria 2 (Prace z lat 1965 – 1974). – Wrociaw, Warszawa, Krakyw, Gdacsk, Jydц, 1987. – S.97–114.

64. Siawkowa, E. «Trans–Atlantyk» Witolda Gombrowicza. Studia nad jкzykiem i stylem tekstu / E. Siawkowa. – Katowice, 1981. – 167 s.

65. Siownik literatury polskiej XIX wieku / pod red. J. Bachyrza, A. Kowalczykowej. – Wroclaw, 1991. – 1112 s.

66. Straszewska M., Kulczycka–Saloni J. Romantyzm. Pozytywizm / M. Straszewska, J. Kulczycka–Saloni. – Warszawa, 1990. – 548 s.

67. Stкpnik, K. Poetyka gawкdy wierszowanej / K. Stкpnik. – Wrociaw, 1984. – 197 s.

68. Szmydtowa Z. Poetyka gawкdy / Z. Szmydtowa // Studia i portrety. – Warszawa, 1969. – S. 337–358.

69. Szmydtowa, Z. Czynniki gawкdowe w poezji Mickiewicza / Z. Szmydtowa // Rousseau – Mickiewicz i inne studia. – Warszawa, 1961. – S. 261–301.

70. Szweykowski, Z. Powieњci historyczne Henryka Rzewuskiego / Z. Szweykowski. – Warszawa, 1922. – 332 s.; Szweykowski, Z. Wstкp // Rzewuski, H. Pami№tki Soplicy / H. Rzewuski. – Krakyw, 1928. – S. III–LV.

71. Tazbir, J. Jmж pan Soplica / J. Tazbir // Swiat panyw Paskyw. Eseje i studia. – Jydц, 1986. – S. 378 – 385.

72. Tarnowski, S. Henryk Rzewuski / S. Tarnowski // O literaturze polskiej XIX wieku. – Warszawa, 1977. – S. 494–582.

73. Tarnowski, S. Henryk Rzewuski. Z odczytyw publicznych / S. Tarnowski. – Lwyw, 1887.

74. Trzynadlowski, J. Gatunek a rodzaj literacki. Trudnoњci metodologiczne / J. Trzynadlowski // Problemy teorii literatury. Seria 2 (Prace z lat 1965–1974). – Wrociaw, Warszawa, Krakyw, Gdacsk, 1987. – S. 115–123.

75. Trzynadlowski, J. Sztuka pamiкtnikarska Jana Chryzostoma Paska / J. Trzynadlowski // Prace polonistyczne. Seria XX. – Jydц, 1965. – S. 266–278.

76. Wackowicz, M. Karafka La Fontena / M. Wackowicz. – Krakyw, 1974. – 674 s.

77. Waњko, A. Uwagi o romantycznej rehabilitacji sarmatyzmu. Rekonesans / A. Waњko // Rocznik komisji historyczno literackiej XXVI. – Ossolineum, 1989. – S. 3–23.

78. Waњko, A. Romantyczny sarmatyzm. Tradycja szlachecka w literaturze polskiej lat 1831–1863 / A. Waњko. – Krakyw, 1995. – 214 s.

79. Witkowska, A. Mickiewicz. Siowo i czyn / A. Witkowska. – Warszawa, 1983.

80. Witosz, B. Cechy strukturalno-skiadniowe monologu wypowiedzianego / B. Witosz. – Katowice, 1988. – 165 s.

81. Wyjcicki, K.W. Gawкda za przedmowк / K.W. Wyjcicki // Stare gawкdy i obrazy: w 2 t. – Warszawa, 1840. – T.1. – S. 1–37.

82. Wybyr pism Ignacego Chodцki: Obrazy Litewskie. – Wilno, 1903. – 745 s.

83. Zaj№czkowski, A. Giywne elementy kultury szlacheckiej w Polsce. Ideologia a struktury spoieczne / A. Zaj№czkowski. – Wrociaw, Warszawa, Krakyw: W PAN, 1961. – 118 s.

84. Ze starych szpargaiyw њр. Karola Їery. Fraszki i opowiadania / K. Їera. – Warszawa, 1893. – 235 s.

85. Zgorzelski, Cz. Gawкdziasz szlachecki i «lirnik wioskowy» / Cz. Zgorzelski // Zarysy i szkice literackie. – Warszawa, 1988. – S. 102–150.

86. Zmorski, R. Domowe wspomnienia i powiastki / R. Zmorski. – Warszawa, 1854. – 295 s.

87. Zyndram Коњciaikowska, W. Szkice literackie. Ignacy Chodцko / W. Zyndram Коњciaikowska. – Warszawa, 1907. – 155 s.

88. Їera, K. Vorago rerum. Torba њmiechu. Groch z kapust№. A kaїdy pies z innej wsi.../ K. Їera. – Warszawa, 1980. – 298 s.

89. Їmigrodzka, M. Proza fabularna w kraju / M. Їmigrodzka // Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831–1863. Seria III: w 4 t. – Krakyw, 1975. – T.1. – S.147–199.

90. Їmigrodzka, M. Karmazyn, palestrant i wiek XIX / M. Їmigrodzka / / Rzewuski, H. Pami№tki Soplicy / H. Rzewuski. – Warszawa, 1961. – S. 5–32.

91. Їmigrodzka, M. Problem narratora w teorii powieњci XIX i XX wieku / M. Їmigrodzka // Pamiкtnik Literacki. – 1963. – Z. 2. – S. 417–447.

92. Їukowska, K. Їera, czyli u цrydei autentyku gawкdy szlacheckiej / K. Їukowska // Їera, K. Vorago rerum. Torba њmiechu. Groch z kapust№. A kaїdy pies z innej wsi.../ K. Їera. – Warszawa, 1980. – S. 5–27.

93. Хаустовіч, М. Паэт і казачнік азёрнага краю / М. Хаустовіч // Баршчэўскі, Я. Выбраныя творы / Я. Баршчэўскі. – Мінск, 1998. – С. 5 – 28.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Анквич Зофья 55

Баворовский Виктор 55, 56,57
Бартошевич Юлиан 86, 107
Бартошиньский Казимеж 12–14, 116, 123
Барщевский Ян 5, 105–113, 126
Бахтин Михаил 14, 42, 80, 104, 110, 116, 128
Белошевский Мирон 127
Боровой Вацлав 74, 77
Бродзиньский Казимеж 20
Брандыс Казимеж 127
Буйницкий Тадеуш 127

Ванькович Мельхиор 127
Васько Анджей 46
Витвицкий Стефан 8
Витковская Алина 20, 25
Врублевский Валерий 9
Вуйтицкий Казимеж Владыслав 6, 7, 17, 27, 51, 72, 81, 112
Выка Казимеж 41

Гашиньский Константы 21, 29, 51, 89, 119
Глогер Зыгмунт 35, 36
Гловиньский Михал 5, 115
Гоголь Николай 19, 128
Голдсмит Оливер 72
Головиньский Игнат 107
Гомбрович Витольд 127
Горецкая (Мицкевич) Мария 57
Гофман-Таньская Клементина 44, 58, 74
Гофман Эрнест Теодор 19
Гощиньский Северин 7, 8, 48
Грабовский Михал 3, 4, 8, 23, 27, 47, 86, 89, 105–107
Гурницкий Лукаш 37, 117

Давид Винцент 106
Диккенс Чарльз 19
Долэнга Ходаковский Зориан 20

Жевуский Генрик 3, 5, 7–9, 11, 12, 15, 18, 24, 34, 45, 47–49, 51, 54–61, 65, 70, 71, 75, 76, 80–83, 88, 90–93, 95, 97, 102, 104, 106, 109, 110, 114, 119, 122, 124, 126, 129
Жера Кароль Антоний 35–41
Жмигродзкая Мария 11, 12, 47, 48, 58, 71
Жуковская Казимера 36
Жукровский Войтех 130

Заенчковский Анджей 26
Зморский Роман 22, 51
Зындрам-Костялковская Вилия 76

Ирвинг Вашингтон 19, 75
Йопек Анджей 88, 92, 130

Качковский Зыгмунт 3, 5, 7, 17, 34, 48, 52, 58, 88–93, 95–98, 102–106, 121, 122, 129
Китович Енджей 34, 44, 45, 90, 128
Коженевский Юзеф 90
Конарский Станислав 28
Корбут Габриель 35
Коссак Юлиуш 41
Кохановский Ян 37
Красицкий Игнаций 43, 45, 77, 89
Крашевский Юзеф Игнаций 3, 6, 7, 17, 19, 34, 58, 86, 90, 109. 110, 112

Левин Зофья 80
Линде Самуэль Богумил 16
Лобеский Феликс 50
Лукач Георг 46

Малевский Франтишек 56
Мальчевский Антоний 48
Мацеевский Марьян 13–15, 17, 48, 64, 124, 125
Мацеевский Ян 24
Мехежиньский Кароль 8
Мицкевич Адам 6, 11, 16–18, 20–22, 25–29, 32, 42, 47, 48, 50, 55–58, 60, 72, 89, 109, 134

Моравский Феликс (Держикрай) 50, 91
Мохнацкий Маурициий 23, 24

Наполеон Бонапарт 77, 130
Нарбутт 17
Немцевич Юлиан Урсын 43, 44, 59
Нехринг Владыслав 7

Одынец Эдвард Антоний 42, 56, 74
Оргельбранд Самуэль 7
Орловский Александр 41

Падалица Тадеуш (Фиш Зенон) 88
Пасэк Ян Хрызостом 31–34, 47, 52, 106, 128
Пашковский Юзеф 50
Плуг Адам 50, 51
Подбереский Ромуальд 108, 110
Поль Винцент 3, 7, 17, 50, 58
Понятовский Станислав Август 43, 62, 88
Прево Антуан 73
Прушакова-Жоховская Северина 51
Прушиньский Ксаверий 130
Путрамент Ежи 130

Радзивилл Кароль Станислав (Пане Коханку) 12, 55, 60, 62, 64–67, 71, 73, 81, 83, 123, 124
Редлиньский Эдвард 130
Рихтер Жан Поль 19
Ропелевский Станислав 8, 9, 45, 48
Рымкевич Ян Марек 54

Семеньский Люциан 33
Сенкевич Генрик 34, 59, 90
Скотт Вальтер 14, 19, 44–46, 48, 75, 98, 111, 129
Словацкий Юлиуш 20, 33, 73
Смоллет Тобайас Джордж 73
Снядецкий Енджей 28, 73
Стерн Лоренс 73
Сырокомля Владыслав 3, 6, 7, 50, 58, 91, 109

Тазбир Януш 34
Тарновский Станислав 54, 65, 66, 71
Тенерс Давид 66
Тышиньский Александр 88

Филдинг Генри 73

Хаустович Николай 131
Хмелевский Петр 8, 44, 76
Ходаковский Зориан Долэнга 20
Ходзько Игнаций 3, 48, 51, 56, 58, 72–76, 78–84, 86, 88, 90, 91, 104, 122, 129
Ходзько Ян 72, 78, 91
Ходзько Александр 72
Хоецкий Эдмунд 49
Холоневский Станислав 120
Хорайн Юлиан 51

Цегельский Ипполит 7

Чайковский Михал (Садык Паша) 3, 51, 91, 110
Чаплевич Евгений 117, 121
Чарнецкий Стефан 31

Швейковский Зыгмунт 9–11, 58
Шевченко Тарас 109
Ширма Лях 20
Шмыдт Зофья 10, 11, 23, 26, 124
Штырмер Людвик 109, 110

Эйнерлинг Ян 110

Янион Мария 29
Ярачевская Эльжбета 44

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 3

Глава 1 Проблемы теории жанра гавэнды 6
1.1 Основные аспекты в изучении жанра 6
1.2 История литературного термина *гавэнда*.....*16*

Глава 2 Генеалогия романтической шляхетской гавэнды и ее место в польской литературе 1830–1863 годов 19
2.1 Основные тенденции в развитии польской прозы межповстанческого периода (1830–1863) 19
2.2 Социокультурные истоки жанра 22
2.3 Генезис шляхетской гавэнды на литературном фоне XVII–XIX веков..... 30
2.3.1 Шляхетская гавэнда и памятники литературы XVII–XVIII веков 30
2.3.2 Шляхетская гавэнда в контексте литературных традиций рубежа XVIII–XIX веков 43
2.3.3 Шляхетская гавэнда и романтизм 46
2.3.4 Особенности динамики гавэнды 49

Глава 3 Идейно-художественное своеобразие шляхетской гавэнды в прозе..... 53
3.1 «Записки Соплицы» Г. Жевуского 53
3.2 Шляхетская гавэнда и «Литовские картины» И. Ходзько..... 71
3.3 Особенности поэтики ранних исторических произведений З. Качковского 86
3.4 К проблеме художественной формы книги Я.Барщевского «Шляхтич Завальня, или Беларусь в фантастических рассказах»..... 105
3.5 Модель литературной коммуникации в шляхетской гавэнде 114

Заключение 124
Библиографический список 128
Именной указатель 133

Научное издание

Билютенко Елена Николаевна

РОМАНТИЧЕСКАЯ ШЛЯХЕТСКАЯ ГАВЭНДА В ПОЛЬСКОЙ ПРОЗЕ XIX ВЕКА

Монография

Редактор *Н.П.Дудко*
Компьютерная верстка: *О.М.Нестерчук*
Дизайн обложки: *О.В.Канчуга*

Подписано в печать 18.04.2008.
Формат 60x84/16. Бумага офсетная.
Печать RISO. Гарнитура Таймс.
Усл.печ.л.7,90. Уч.-изд.л.7,97. Тираж 70 экз. Заказ .

Учреждение образования «Гродненский государственный
университет имени Янки Купалы».
ЛИ № 02330/0133257 от 30.04.2004. Пер. Телеграфный, 15а, 230023, Гродно.

Отпечатано на технике издательского центра
Учреждения образования «Гродненский государственный
университет имени Янки Купалы».
ЛП № 02330/0056882 от 30.04.2004. Пер. Телеграфный, 15а, 230023, Гродно.